



## Immagini efficaci Efficacious images

“Viviamo nella società delle immagini” è ormai una frase senza senso. Se tutto è immagine, come distinguere tra visione e visione, a ognuna attribuendo una certa fattura, significazione, presa sul reale? Da tempo la semiotica si è data il compito di capire la sintassi delle immagini, il modo in cui forme, colori, posizioni e texture disegnano ciò che vediamo. Si è poi anche data l’obbiettivo, più arduo, di sviluppare un discorso razionale, intersoggettivamente controllabile, scientifico, sul senso delle immagini, su ciò che accade al soggetto e alla cultura quando un’icona si forma, circola, colpisce l’occhio e la mente. Questo numero di *Lexia* accoglie una sfida ulteriore: non basta conoscere la fabbrica formale delle immagini, né fissarne il senso nel triangolo fra mente, società, e cultura. È necessario anche spingere lo studio semiotico oltre, verso una pragmatica del visivo, per comprendere il modo in cui le immagini esercitano un’agentività nel mondo. Immagini efficaci, immagini inefficaci. Immagini che fanno fare, pensare, sentire, ovvero che falliscono nelle loro ingiunzioni. Della misteriosa capacità dell’icona di aprire un nuovo sentiero nella realtà si occupano i numerosi saggi riuniti in questo volume.

Contributi di / Contributions by Massimo Leone, Ugo Volli, Martín Miguel Acebal, Miguel Bohórquez Nates, Claudio Guerri, Cristina Voto, Agustina Pérez Rial, Mattia Thibault, Véronique Plesch, Guido Ferraro, Francesca Polacci, Martina Corgnati, Santos Zunzunegui, Gian Marco De Maria, Giulia Nardelli, María Isabel Filinich, Alessandra Chiàppori, Gianfranco Marrone, Simona Stano, Gabriele Marino, Paolo Peverini, Marianna Boero, Philippe Ricaud, Valentina Manchia, Vivien Lloveria, Federica Turco, Ludovic Chatenet, Valeria De Luca, Sémir Badir, Tatsuma Padoan, Elsa Soro, Patrizia Violi, Lazaros Papoutzis, Argyris Kyridis, Anastasia Christodoulou, Nikos Fotopoulos, Ifigeneia Vamvakidou, Antonio Santangelo, Carlos Federico González Pérez, Patrick J. Coppock.

In copertina / Cover  
Ragnatela sulla Passerelle Saint-Vincent, Lione.

ISSN 1720-5298-17

euro 52,00

ISBN 978-88-548-7680-4



9 788854 876804

Immagini efficaci / Efficacious images

ARACNE

# IMMAGINI EFFICACI EFFICACIOUS IMAGES

a cura di  
Massimo Leone



# La manumisión de las imágenes

MARTÍN M. ACEBAL, MIGUEL BOHÓRQUEZ NATES, CLAUDIO GUERRI,  
CRISTINA VOTO

ENGLISH TITLE: *The Manumission of Images*

**ABSTRACT:** This article proposes a revision and an expansion of the concept of performativity from a Peircean semiotic perspective. We will seek to demonstrate how the linguistic origin of the concept of performativity imposes only a *symbolic* nature to that notion, limiting image analysis. Along with this, the notion of the Peircean triadic sign allow us to show the possibility and the need to incorporate the *iconic* and *indexical* aspects in the analysis of visual performativity. The second task aims to display the nine subsigns defined by Peirce for further analysis of the triadic performativity by using a semiotic operative model called *Semiotic Nonagon*. Finally, we will use this semiotic model to analyze an incident that took place in December 2011 in the city of Buenos Aires: the peculiar meeting of the great photographs of the police repression of 2001, the traditional commemorative march, and the installation of a monumental Christmas tree in the Plaza de Mayo with its later set on fire by the protesters. Though, the necessary concurrency of the *three performative aspects* allows us to propose the concept of *contingent performativity*.

**PAROLE CHIAVE:** Image Performativity; Semiotic Nonagon; Contingent Performativity; Iconic, Indexical and Symbolic Performativity.

## 1. Los alcances de lo simbólico

A partir de su configuración originaria (Austin 1962 [2008]; Searle 1969 [1994]), así como de sus antecedentes teóricos concebibles<sup>1</sup> y de las

1. Sin pretender abordar todo el campo, cuyo esfuerzo requeriría una investigación aparte, nos limitamos a recordar el tratado sobre la interpretación en el *Organon* aristotélico, el artículo de Gottlob Frege “Über Sinn und Bedeutung” (1892) y la teoría del “juego lingüístico” planteada por primera vez en los *Cuadernos* de Ludwig Wittgenstein (1914–1918).

que podríamos definir como teorías de la performance,<sup>2</sup> la noción de *performatividad* se reconoce en los efectos ligados a lo que podríamos considerar, en términos peirceanos, el nivel simbólico (CP 2.249) del proceso semiótico. La teoría de los actos de habla orienta, de hecho, sus primeros intereses hacia aquellas acciones que se destacan por estar fuertemente convencionalizadas en una determinada cultura. Inscrito en una agentividad altamente codificada, el efecto de estos actos pone énfasis en su carácter simbólico. Pero cuando este nivel de convencionalidad se debilita, los dos aspectos centrales de los planteos austrianos y searleanos — la producción de precisas expresiones y el resultado predecible de los actos— comienzan a ser cuestionados y así podría desplegarse toda una serie de consecuencias teóricas.

Una de ellas es señalada por Eliseo Verón en su texto *La semiosis social*. Este autor reconoce en el nivel de convencionalidad de los actos de habla el fracaso de la noción de *performativo* y la necesidad de hablar de *seudoperformativos* (Verón, 1988, pp. 180–181) por la imposibilidad de proyectar a todos los actos de habla categorías y conceptos que explican un grupo muy acotado de fenómenos. Verón interroga la posibilidad de inferir la fuerza del acto de habla no a través de la intención ni de un conjunto de reglas, sino a partir del reconocimiento que se hace del acto mismo, es decir, de los recursos de la expresión: modo, tono de voz, cadencia, énfasis, adverbios y frases adverbiales, partículas conectivas, elementos que acompañan la expresión, como gestos, guiños o encogimiento de hombros, y las circunstancias del acto. Así, mientras bautizar requiere la expresión de términos precisos, el acto lingüístico de amenazar (Acebal 2014, p. 88) se presenta como un acto menos estipulado, pero no por eso menos presente, influyente y reconocible en nuestra cultura. Es entonces, repensando estos límites, que queremos sondear la posibilidad de ampliar la noción de performatividad a ámbitos y prácticas semióticas cuyo énfasis no radique solamente en su nivel simbólico.

2. Estamos pensando en aquellos ámbitos artísticos y sociales en los que se investiga la noción de cuerpo cual entidad compleja: cuerpo anatómico y cuerpo cartesiano a la vez. En éstos, la corporeidad es estudiada en tanto enunciación y enunciado, cual elemento simultáneo de producción y fruición (Brook, 1968; Turner, 1982; Phelan, 1993).

## 2. *Symbols grow*: la performatividad simbólica, indicial e icónica

Se entiende por *performatividad* a las consecuencias, los efectos que genera en el mundo un determinado discurso, sea verbal o visual. Pero aun en este planteo, en el que parece lograrse una ampliación de la teoría austiniana o de algunas de sus hipótesis centrales — por ejemplo, la no reducción de los códigos a un nivel puramente informativo–referencial —, siguen afirmándose algunos de sus presupuestos restrictivos. El primero de ellos alude a la omisión del aspecto material de los discursos estudiados. En efecto, a pesar de que Austin mencione en la novena conferencia que la realización de un acto de habla implica la producción de determinados sonidos, esto no es recuperado ni integrado a la teoría. Esta exclusión de la materialidad del signo, que parece repetir el planteo saussureano,<sup>3</sup> le niega a su nivel físico y existencial la capacidad específica para producir efectos — así como los límites de estos efectos — es decir, para generar una performatividad propia.

Si consideramos esta exclusión en el análisis de las imágenes, se dejarían de lado aspectos relevantes como el tamaño, su proporción, el soporte, los materiales, las técnicas utilizadas y el espacio de inserción<sup>4</sup>. El resultado de esta exclusión es, así, un pleno énfasis en los efectos simbólicos. Tanto la dimensión emotiva, el hacer–ser, como la dimensión pragmática, el hacer–hacer, y la dimensión cognitiva, el hacer–crear de la imagen (Greimas, 1970; 1983) se vuelven resultado de una afectación simbólica del intérprete, según la puesta en relación de la imagen con sistemas de valores, más o menos conscientes. Mientras se identifican estas afectaciones, la materialidad del signo permanece invisibilizada o, mejor dicho, sólo simbolizada. Tomemos por ejemplo el caso concreto de la pintura mural mexicana o la práctica urbana

3. En su *Curso de lingüística general* el autor dice: “*Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n’est pas le son matériel, chose purement physique, mais l’empreinte psychique de ce son (...)*” (Saussure, 1916 [2005], p. 98; énfasis nuestro). Como puede verse, Saussure identifica perfectamente un aspecto material en el signo lingüístico pero, finalmente, lo excluye de la definición de signo. Éste será el aspecto rescatado por Lacan cuando habla de “sujeto barrado”, donde el significante faltante es constitutivo del sujeto (Lacan, 1962–63 [2007]).

4. Desde una perspectiva peirceana, esta enumeración acerca de la indicialidad puede organizarse a su vez según las tres *categorías*: cualidades formales como aspectos de la *primeridad*, elementos materiales como aspecto de la *segundidad*, y la técnica como aspecto de la *terceridad*. El espacio de inserción es el *contexto* de la imagen.

del *street art*, ¿cómo podría prescindirse de las características físicas y plásticas de estas imágenes en el análisis de su performatividad?

Desde nuestro punto de vista, la imagen supone y reclama, además de su dimensión simbólica, una inserción física en su contexto material de circulación o, mejor dicho, de su emplazamiento,<sup>5</sup> una afectación física y material sobre el mismo entorno. En este sentido, junto con los efectos de lectura que pueden inferirse o, mejor, relevarse — lo que podemos llamar una *performatividad simbólica* —, existe una *performatividad indicial* que se produce por la misma contigüidad con la materialidad de la imagen, su contingencia cuasi irrefutable, lo que Peirce llamaba “la violencia del hecho” (CP 1.147). Parte de esta afectación alcanza a la corporalidad de los mismos intérpretes, a su relación con el entorno en el cual se encuentran. Por último, también es posible pensar en la identificación de una *performatividad icónica*, es decir, en los efectos que genera la imagen por sus mismas cualidades formales, con un relativo nivel de independencia<sup>6</sup> del efecto cognitivo–simbólico reconocible, es decir, de su puesta en relación con determinadas convenciones o sistemas de valores. En este nivel, podemos considerar el modo como los componentes formales de la imagen afectan o establecen algún tipo de afectación en la percepción de los rasgos formales de otras imágenes o de su emplazamiento. Recuperando algunos postulados de la Teoría de la Gestalt, la percepción del tamaño de un elemento puede, por ejemplo, verse afectada por la puesta en relación con uno de mayor o menor tamaño, fenómeno relativamente aislable de lo que generaría esa contrastación una vez materializada — es decir, a nivel indicial — o evaluada axiológicamente — a nivel simbólico.

Cuando Peirce propone la expresión “symbols grow” (CP 2.302) orienta el recorrido que hemos presentado en este apartado. Comenzamos identificando los efectos simbólicos de la imagen para luego seguir con sus aspectos indiciales e icónicos. Como sabemos, el signo se construye cognitivamente desde una *necesidad* de algún nivel sim-

5. En una conferencia dictada en el *Cercle des études architecturales*, el 14 de marzo de 1967, Michel Foucault define el emplazamiento “por *las relaciones de proximidad* entre puntos o elementos; formalmente, se las puede describir como series, árboles, enrejados” (1984, pp. 46–49; énfasis nuestro).

6. La “independencia” a la que nos referimos remite más a la instancia de discriminación analítica, que a una inferencia sobre el orden de lo real.

bólico<sup>7</sup>. Entre otras cosas, esto explica que la primera aproximación al estudio de la performatividad se haya realizado a partir de la identificación de convenciones.

### *El Nonágono Semiótico de la performatividad*

En el marco de nuestra propuesta metodológica, es posible establecer dos reelaboraciones de la noción austiniana de performatividad. La primera de ellas, que ya hemos ido adelantando, es que los efectos de una imagen son, a su vez, un signo y pueden analizarse a partir de la tríada peirceana que caracteriza *la relación del signo performatividad con su objeto* (CP 2.247). De este modo, estos efectos pueden tener un carácter convencional — lo *simbólico* —, de contigüidad existencial — lo *indicial* — o recuperar ciertas cualidades, que en el caso de las imágenes son cualidades de lo perceptivo — lo *icónico*. La segunda reelaboración considera *la relación entre el signo performatividad consigo mismo* (CP 2.244) y *con su interpretante* (CP 2.250). Para poder contener todas estas instancias proponemos utilizar la metodología del *Nonágono Semiótico* — NS — (Guerri, 2003; Guerri *et al.*, 2014), una grilla de doble entrada (cuadro 1) que, en tanto *ícono diagramático*,<sup>8</sup> da cuenta no de lugares sustanciales, sino de los lugares lógicos de un proceso semiótico. La grilla sirve para organizar los nueve sub-signos peirceanos representando los aspectos fenomenológicos y las relaciones que los unen. El NS permite, en principio, dos lecturas: una vertical, las *tricotomías*, y una horizontal, los *correlatos*. La primera reúne las diferentes relaciones del signo consigo mismo, con su objeto y con su interpretante. La segunda alude a las “categorías materiales” (Sheriff, 1994, p. 41) y a los modos de manifestarse que tiene el signo.

Luego de una primera identificación de las tres posibles relaciones del signo con su objeto — *segunda tricotomía* —, la metodología del NS permite dos desplazamientos dentro del diagrama. El primer desplazamiento es hacia la instancia de las *posibilidades*, es decir, a lo que el NS, como cuadro de doble entrada, ubica en la primera columna — *primera tricotomía*. Ésta conforma la relación del signo

7. Sobre este tema véase CP 2.302: *If a man makes a new symbol, it is by thoughts involving concepts. So it is only out of symbols that a new symbol can grow. (...) A symbol, once in being, spreads among the peoples. In use and in experience, its meaning grows.*

8. Peirce sostenía que los íconos diagramáticos siempre mejoran el razonamiento y hacen avanzar el conocimiento: “*All valid necessary reasoning is in fact thus diagrammatic*” (CP 1.54).

Cuadro 1: Diagrama de los nueve aspectos del signo. Esquema del NS con la terminología modificada que propone Magariños de Morentin (1983: 91; 1984: 195) y la original de Peirce (CP 2.243 y ss). Pueden verse además las siglas que nombran el encuentro entre tricotomías y correlatos: FF, EF, etcétera (Guerri *et al.*, 2014, p. 24).

SIGNO		F POSIBILIDAD	FORMA	E ACTUALIZACIÓN	EXISTENCIA	V NECESIDAD O LEY	VALOR
		<b>Primera Tricotomía</b> <i>La relación del signo consigo mismo</i>		<b>Segunda Tricotomía</b> <i>La relación del signo con su objeto</i>		<b>Tercera Tricotomía</b> <i>La relación del signo con su interpretante</i>	
Primeridad	FORMA	FF	Forma de la Forma	EF	Existencia de la Forma	VF	Valor de la Forma
POSIBILIDAD <b>Primer Correlato</b>		Cualisigno	Ícono	Rhema			
Segundidad	EXISTENCIA	FE	Forma de la Existencia	EE	Existencia de la Existencia	VE	Valor de la Existencia
E ACTUALIZACIÓN <b>Segundo Correlato</b>		Sinsigno	Índice	Dicisigno			
Terceridad	VALOR	FV	Forma del Valor	EV	Existencia del Valor	VV	Valor del Valor
V NECESIDAD O LEY <b>Tercer Correlato</b>		Legisigno	Símbolo	Argumento			

performatividad consigo mismo, o sea, las posibilidades necesaria y lógicamente previas a su actualización fenoménica. Por ejemplo, la puesta en serie de una imagen con determinados efectos perceptivos, conductuales y valorativos dependerá de todo lo que entra en el rango de lo cognoscible o, para ser más precisos, todo lo que es efectivamente conocido por aquellos sujetos o aquella comunidad, que otorga a determinados fenómenos el estatuto de efectos de una imagen. Si tomamos el caso de la performatividad icónica (*Existencia de la Forma*) del muralismo mexicano, las relaciones espaciales — proximidad, semejanza, continuidad, cierre, coherencia estructural, pregnancia, etc. (Kanisza, 1976 [1980]) — que se construyen entre las imágenes y el entorno ciudadano dependen de la posibilidad de ser reconocidas en el marco de la construcción cultural de la percepción (*Forma de la Forma*).

El segundo desplazamiento que permite el NS es hacia la derecha, la *tercera tricotomía* en Peirce, que es la que establece *la relación del signo con su interpretante*. Ésta demanda al analista explicitar cuáles son los valores, la toma de partido, los argumentos que orientan la identi-

ficación de determinados fenómenos como efectos performativos de una imagen, según las *formas posibilitantes* de la primera tricotomía. Este requerimiento explicativo que establece la metodología es el que evita que la performatividad se reduzca a una identificación gratuita del valor simbólico de determinados fenómenos. Siguiendo con el caso del muralismo mexicano, entre las tantas lecturas posibles, la magnificación de la forma representada en relación con el entorno ciudadano (*Existencia de la Forma*) puede reconocerse como una reelaboración de la tradición estética del Realismo Socialista que a partir de los Estados Unidos — con el Realismo Social de las primeras décadas del siglo XX — llega a México pasando por la Unión Soviética (*Valor de la Forma*).

Este último ejemplo presenta el posible recorrido horizontal — en este caso sólo del *primer correlato* — dentro del NS. Éste permite analizar las cuestiones más abstractas que hacen a la posibilidad formal de inducir algún tipo de *performatividad icónica* y su relación con los aspectos estéticos. Como ya dijimos, esto es independiente de una eventual intención inicial del creador de la imagen. La lectura del *segundo correlato* permite, a su vez, pensar específicamente en los aspectos constructivos, materiales, que eventualmente habilitan una *performatividad indicial* de la imagen; en el caso del muralismo, el lugar que se utilizaba como soporte y su tamaño. Por último, la lectura del *tercer correlato* permite la identificación de los efectos de sentido y su puesta en relación con los sistemas ideológicos de la *performatividad simbólica*.

### 3. Fotoperiodismo en la calle: imágenes incendiarias

En la madrugada del 20 de diciembre de 2001, un hombre yace moribundo en las escalinatas del Congreso de la Nación en Buenos Aires. Es Jorge Cárdenas, uno de los 39 ciudadanos muertos durante los choques con las fuerzas de seguridad posteriores a la declaración de estado de sitio del presidente Fernando de la Rúa<sup>9</sup>. Herido por un

9. No nos parece casual encadenar los eventos que estamos analizando con el acto de habla de Fernando de la Rúa. La declaración de estado de sitio es una respuesta — altamente convencional — a los devastantes efectos que las políticas neoliberales produjeron en la Argentina durante la última década del siglo XX. En la parte final de esta declaración, transmitida por los canales televisivos, de la Rúa dice: “Pido a las organizaciones sociales y



oficial policial, se encontraba allí donde hoy ya no se puede acceder públicamente, las escaleras que desde la plaza llevan al ingreso del Congreso.

La conmemoración de aquellos hechos es un evento que anualmente reúne a los ciudadanos junto con distintas agrupaciones políticas, sociales y culturales en los mismos lugares donde ocurrieron las corridas, las persecuciones y las muertes. En ocasión del 20 de diciembre de 2011, setenta fotografías de gran formato —entre los 2×3 y los 6×4 metros, según su ubicación en el tejido urbano— fueron emplazadas utilizando como soporte esas mismas rejas de la Plaza del Congreso y de Plaza de Mayo que circundan la Casa Rosada, así como estructuras diseñadas para el caso (figura 1).



Figura 1: En esta fotografía puede reconocerse el tamaño que tuvieron las estructuras y las imágenes emplazadas en la Avenida 9 de Julio. La ubicación en la mayor arteria de tránsito vehicular — lejos del tránsito humano —, el borde negro que las enmarca, la monumentalidad y la diferencia de escala con los ciudadanos nos hace dejarlas de lado en nuestro análisis de la performatividad de la instalación 19 y 20. *Diez años. Fotoperiodismo en la calle.*

especialmente a los medios de información contribuir a recrear el clima de paz necesario para recuperar la seguridad en todo el país”. En este pasaje, en el cual se alude a algunos de los actores que forman parte del fenómeno, se pone en evidencia que, más allá de la convencionalidad del acto, la ausencia del reconocimiento y de legitimidad sobre la figura de Fernando de la Rúa vuelven a la declaración carente de la prevista performatividad.

Es así como en 2011, exactamente 10 años después, hallamos el nombre de Jorge Cárdenas, la fotografía de su cuerpo agonizante y de los escalones ensangrentados, emplazados en la reja que ahora circunda tanto el edificio del Congreso de la Nación como el monumento y la fuente de la plaza (Figura 2).



Figura 2: En esta fotografía pueden verse dos policías mirando la imagen de Cárdenas sobre la escalinata del Congreso. A la derecha, en la otra imagen, sobre la reja puede verse, sobrepuesta a la misma escalinata, la mancha de sangre dejada por Cárdenas. En este caso, la ausencia del borde negro, la escala y la cercanía permiten a las imágenes fundirse con el fondo.

El nombre y la edad de Cárdenas aparecen como elementos constitutivos de la *mancha tipográfica*<sup>10</sup> que adquiere forma sobre la lona impresa que encabeza la instalación fotográfica pública 19 y 20. *Diez años. Fotoperiodismo en la calle* (Figura 3). En ésta, las tomas realizadas por la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina — ARGRA —<sup>11</sup> durante los dos días de revuelta popular son emplazadas,

10. En este caso se entiende por *mancha tipográfica* la textura visual que crea el cuerpo del texto.

11. Desde su página de Internet, esta institución se define como una asociación civil que desde el año 1942 “se dedica a la defensa de los principios éticos y profesionales del fotoperiodismo y a una ineludible lucha por la defensa de la libertad de prensa y

con el patrocinio de la Presidencia de la Nación, en los mismos lugares de los acontecimientos del año 2001, aquellos 2 km que separan la Plaza del Congreso de la Plaza de Mayo. En la misma lona leemos el propósito de la instalación: una conmemoración “a la memoria de los muertos por la represión”, en la que las instancias individuales pierden su identidad a través de la composición con tipos de *palo seco*.



Figura 3: Los nombres y las edades de los caídos durante los dos días aparecen, aquí, como resultado de la sumatoria de las singularidades: no hay héroes insurrectos sino mártires cuya muerte se inscribe, a posteriori, en la misma causa. La estrategia cromática que construye significado en la lona destaca, desde el fondo negro — color asociado al luto — no tanto los nombres de los muertos — en rojo —, cuanto las edades — en blanco —, la voluntad de inscribir, dentro de un único intento memorial, las distintas muertes. Fotografía de Cristina Voto

Otra lona impresa (figura 4) sirve de brújula para la interpretación de la intervención fotográfica; en ésta se parafrasea un texto del crítico de arte inglés John Berger mientras asesora al espectador en su visión. La construcción cromática destaca algo, el término “invisible” — en rojo — del resto de la cita — en blanco sobre fondo negro. En este

el derecho a la información, como vínculo trascendental entre la realidad y la sociedad democrática.”. Véase [www.agra.com.ar/web/asociacion.html](http://www.agra.com.ar/web/asociacion.html)

caso, el *contraste* cromático (Guerri y Huff, 2006, pp. 191–202) del rojo respecto del blanco vuelve visible lo “invisible”, construyendo aquella tensión temporal y, como veremos, espacial que la intervención parece movilizar.



Figura 4: En la fotografía puede verse el emplazamiento de la cita de Berger en la reja que circunda el monumento a la Libertad en Plaza del Congreso. Esta imagen es una muestra de cómo la instalación ocupa lugares que forman parte de la vida cotidiana de los ciudadanos.

La marcha anual repite a, través de la Avenida de Mayo, un recorrido tradicional en las prácticas políticas argentinas, moviéndose desde el Congreso para confluir en la Plaza de Mayo. En este contexto, unos días antes y, como se acostumbra, el Gobierno de la Ciudad había inaugurado, en la misma plaza, un árbol de Navidad,<sup>12</sup> éste también de gran formato — 16 metros de alto. Los efectos del encuentro entre las tres instancias — la instalación fotográfica, la marcha y el árbol— son los que motivan este artículo. La regularidad de los eventos del mes de diciembre es alterada por la “violencia del hecho”: una vez

12. El árbol de Navidad fue colocado por el Ministerio de Ambiente y Espacio Público del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en conjunto con el Arzobispado de la misma ciudad.

llegada la marcha a la Plaza de Mayo varios participantes incendian el árbol. Quienes estuvimos no huimos ante la quema; por el contrario, el fuego nos reunió como participantes en una conmemoración colectiva en la que las llamas remitían a una pira funeraria (figura 5a).

El objetivo de estas páginas es, entonces, establecer una posible relación entre la instalación 19 y 20. *Diez años* y los hechos mencionados. Nuestra hipótesis es que la capacidad performativa tanto icónica, indicial como simbólica de las imágenes emplazadas habilita reconocerles una agentividad en los sucesos de ese día.

Las fotografías tomadas originalmente por la ARGRA — transformadas en gigantografías — se valen del sistema de representación perséptico — en tanto proyecciones cónicas —, y es este sistema el que, como “forma simbólica” (Panofsky, 1927 [2003]), permite construir un flujo narrativo de las imágenes en el espacio urbano<sup>13</sup>. La representación en perspectiva, el gran tamaño y el emplazamiento específico son las cualidades de las imágenes que logran tejer una particular trama proxémica entre el ciudadano y el tejido urbano (figura 6). Podemos decir, entonces, que las gigantografías tienen propiedades formales que afectan empáticamente<sup>14</sup> la relación que el espectador puede llegar a entablar con ellas si el contexto es *posibilitante*: es este efecto lo que denominamos *performatividad icónica*. La performatividad icónica se activa — no por su cualidad esencial, válida en la instancia analítica — cuando circunstancialmente, en una determinada coyuntura de los tres aspectos siempre coexistentes, se produce el dominio de lo icónico sobre los otros dos.

Retomando nuevamente el tema del gran tamaño de las imágenes que estamos analizando, podemos notar que éste se usa de forma recurrente en la publicidad exterior inserta en la trama urbana; sin embargo, estas piezas no son percibidas como monumentales por la gran distancia que mantienen respecto del espectador. Contrariamente, en la instalación que estamos analizando, esta cualidad se percibe como monumental no sólo por tratarse de gigantografías, sino por estar ex-

13. Estamos pensando en todas aquellas investigaciones que desde los primeros escritos de Leon Battista Alberti (1435) llegan a nuestra época. Citamos sólo las más influyentes para la elaboración de este artículo: Erwin Panofsky (1927) y Hubert Damisch (1987).

14. Con respecto al concepto de empatía, podrían desarrollarse otros conceptos coadyuvantes como *experiencia estética* y *experiencia estética* (Greimas, 1987) y *estésico/poético* (Valéry, 1931 [1956], p. 158).





Figura 5: *a* y *b*: En estas imágenes observamos dos instancias de la quema del árbol de Navidad. En la primera, la ausencia total de viento hace que el humo ascienda verticalmente y no “inunde totalmente” la ciudad como decían la radio y la televisión. En la segunda puede verse la reja que circunda el árbol creando una separación con los ciudadanos. Fotografía de Cristina Voto



Figura 6: Esta fotografía emplazada en la Plaza del Congreso se convierte, así como otras, en superficie significativa para la inserción de un grafiti. Este grafiti refuerza el sentido germinal de la instalación cumpliendo la función de anclaje entre texto e imagen (Barthes, 1964 [1986]). La inserción probablemente no hubiera sucedido de haber estado la fotografía en un álbum con un tamaño postal, en un recinto cerrado o expuesta ahí mismo, pero algún metro más alto.

puestas en contigüidad inmediata con el ciudadano–espectador. De este modo, lo representado se aproxima miméticamente al equipamiento urbano del entorno — bancos, tachos de basura, señalética, etcétera. A su vez, tamaño y proximidad se complementan con el hecho de que el espacio de la ciudad capturado en las fotografías se encuentra en escala 1:1 con respecto al espacio urbano contiguo (véanse figuras 2 y 6). De esta manera, si recuperamos el concepto de *escala externa* de Justo Villafañe, entendido como la “relación entre el tamaño absoluto de la imagen y el de su referente en la realidad” (1996 [2002], p.148) podemos pensar que esta cualidad de 1:1 en las imágenes analizadas les otorga la agentividad para construir una relación de correspondencia entre el espacio cartesiano de la propia imagen y el espacio urbano mismo<sup>15</sup>.

15. Podríamos citar también a Wittgenstein cuando plantea los conceptos de *forma de figuración–Form der Abbildung* (TLF, 2.17) — y *forma de representación–Form der Darstellung*

A estas cuestiones vinculadas con la *indicialidad* — *segundidad* —, se les suma lógicamente un aspecto *icónico* — *primeridad* — como es la ausencia del “marco concreto” (Aumont, 1990 [1992], pp. 152–154) en tanto decisión de diseño. El marco, entonces, deviene de *límite* a *umbral* (Zilberberg, 1993) posibilitando la ampliación del campo visual de las fotografías, diluyendo fondo y figura. En términos de las leyes de la *perspectiva*, podemos hablar de una prolongación espacial sobre los ejes de profundidad, horizontalidad y verticalidad. De este modo, el espacio imaginario, la percepción misma que el intérprete tiene frente a las grandes superficies impresas, se expande más allá de los confines de la propia imagen. Las fotografías así emplazadas se sobre-imprimen en los espacios urbanos que enfrentan. Los cuerpos de los ciudadanos–espectadores quedan, así, involucrados en un *continuum* con los cuerpos de esos otros ciudadanos registrados en las imágenes. Este aspecto de la capacidad para operar sobre su contexto material es lo que llamamos *performatividad indicial*.

Los desarrollos anteriores se complementan ahora con las inferencias que podamos trazar acerca de la afectación cognitiva que pueden realizar estas imágenes en los ciudadanos–espectadores. Es decir, las fotografías de la instalación se inscriben, además, en un espacio de *discursos* que, sólo a los fines analíticos, se podrían restringir a los hechos de 2001. Este espacio del discurso conforma las *condiciones políticas*<sup>16</sup> para la *performatividad simbólica*, es decir, para los efectos de sentido que pueden generar las imágenes en los espectadores. Nuevamente, es en este nivel donde la convencionalidad permite anticipar las lecturas. Toda conmemoración, con más razón pasados los 10 años de su repetición, tiende a estabilizar, en cierta medida, los sentimientos y las reacciones. Así, los presentes vuelven a sentir, como años atrás, la empatía, la solidaridad con los reprimidos, la indignación ante aquellos hechos. A este aspecto de la capacidad de las imágenes para afectar cognitivamente a los intérpretes denominamos *performatividad simbólica*.

Finalmente, cuando estos efectos simbólicos previsibles se asocian a los producidos en los niveles icónicos e indiciales, surge la *performatividad contingente* (Cuadro 2) de la instalación analizada. Las fotografías

(TLF, 2.173).

16. El término “político” debe entenderse aquí en el contexto que le da Louis Althusser (1965, p. 167) al analizar la “práctica social”.



de gran tamaño, que se sobreimprimen en la vida urbana, interpelan la identidad y el compromiso político de los presentes de un modo específico. Esos sujetos políticos contruidos por estas imágenes tomarán partido ante las injusticias, la represión, en última instancia, ante cualquier acción u objeto que ignore, rechace o se burle de estas causas. Este *continuum* performativo — constituido por la instalación, su emplazamiento y la vida urbana — transforma violentamente la tradicional valoración del árbol navideño presente en la Plaza de mayo, punto de llegada de la marcha. El árbol, al no ser propiamente una imagen, carece de campo y sus límites materiales — lo que se podría interpretar como equivalente al marco en las fotografías — son reforzados por una reja que obliga al establecimiento de una distancia física entre los intérpretes y el objeto. Distancia que además se incrementa por medio de la atribución de aquellos valores simbólicos que entran en directa oposición con lo puesto en juego por la instalación fotográfica. Aquella función umbral, que pudo condicionar ciertos grados de interrelación e intersección con el entorno — digamos de conmensurabilidad — es reemplazada por una función límite que, según el predominio de la lógica de relaciones instaurada por la instalación, adquiere frente al *continuum performativo* de la instalación el valor formal de anomalía (véase figura 5b). Y desde ahí pide ser atravesada.

#### 4. Conclusiones

En este artículo nos hemos propuesto demostrar la necesidad de una ampliación y revisión de la noción de performatividad desde una perspectiva semiótico-peirceana. Con la ampliación hemos buscado poner en evidencia la necesidad de considerar el modo como los aspectos formales y materiales de las imágenes son capaces de generar efectos performativos específicos, analíticamente aislables de los efectos valorativos o simbólicos.

Una serie de lonas impresas con fotografías de escala 1:1 irrumpen en la vida cotidiana de una ciudad, incluso en la regularidad de una conmemoración. Las palabras con las que los ciudadanos interpelados frente a ese emplazamiento de imágenes podrían comentar — de un modo más o menos organizado — sus interpretaciones darían cuenta apenas de una parte de esa experiencia, aquel aspecto que

Cuadro 2: En este NS de la performatividad contingente, se sintetizan los conceptos principales que hacen a los aspectos icónicos, indiciales y simbólicos de la instalación fotográfica pública 19 y 20. *Diez años. Fotoperiodismo en la calle*. La metodología, por sus características gráficas, permite no sólo visualizar una taxonomía de los sub-aspectos del proceso semiótico, sino también establecer sus interrelaciones.

	<b>Condiciones de la performatividad</b> <i>La relación del signo consigo mismo</i>	<b>Efectos de la performatividad</b> <i>La relación del signo con su objeto</i>	<b>Valoraciones de la performatividad</b> <i>La relación del signo con su interpretante</i>
<b>Performatividad icónica</b>	FF Color Perspectiva Teoría de la Gestalt Construcción cultural de la percepción  <i>Límite</i>	EF Tamaño 1:1 Reducción de distancias Ausencia de marco Prolongación perspéctica, expansión del espacio  <i>Umbral</i>	VF Perspectiva como forma simbólica Flujo narrativo Estética de la revuelta popular  <i>Continuum perceptivo</i>
<b>Performatividad indicial</b>	FE Tomas fotográficas del 2001 Gigantografía Práctica y tecnología fotoperiodística  <i>Emplazamiento</i>	EE Contigüidad inmediata Puesta <i>in situ</i> de las gigantografías Inscripción de las imágenes en la vida urbana  <i>Sobreimpresión</i>	VE Involucramiento corporal de los ciudadanos-espectadores Trama proxémica  <i>Continuum espacial</i>
<b>Performatividad simbólica</b>	FV Huellas mnemónicas del “poder popular” Debates, polémicas acerca de los hechos de 2001 Lecturas convencionalizadas  <i>Pertenencia histórica</i>	EV Empatía emocional, pragmática y cognitiva Reconocimiento de la temática representada  <i>Identificación política</i>	VV Conmemoración anual del 19/20 de dic. 2001 Interpelación identitaria Conmensurabilidad/ inmensurabilidad política  <i>Continuum discursivo</i>

puede ser — en términos lacanianos — *simbolizado*. El modo de ver estas fotografías y su sobreimpresión en el fondo, operan también en niveles del *imaginario* como de *lo real* al interactuar también perceptiva y físicamente con los ciudadanos. Las imágenes no son solamente un objeto de expectación, de afectación emocional, pragmática o reflexiva. Son actores, o mejor, agentes capaces de alterar, de modificar los

espacios, los objetos y los cuerpos que los circundan, de alterar el curso de los hechos, de crear una escena performática, de producir una nueva acción dramática redistribuyendo roles, escenografías y acciones. Es esta *performatividad contingente* de las imágenes la que creó las condiciones para que lo que venía siendo habitual — un árbol navideño monumental circundado por una reja — se vuelva visual, material y políticamente inadmisibile.

Desde nuestra perspectiva, esta ampliación de la performatividad, de la capacidad de afectación de las imágenes incorpora una gran cantidad de aspectos que deben ser considerados para el análisis. ¿Desde qué marco perceptivo se ven las imágenes? ¿Cómo las diferentes configuraciones formales y estéticas vigentes operan para la identificación de lo que hemos denominado la performatividad icónica? Para poder contener, organizar y poner en relación toda esta nueva dimensión de fenómenos que surge de la ampliación de la performatividad, hemos incorporado la metodología del *Nonágono Semiótico*. Frente a la acumulación de apreciaciones y la enumeración de efectos, este *ícono diagramático* despliega, en el plano, los diferentes aspectos que se involucran en el proceso semiótico de la performatividad. Organiza e interpela, recupera lo sabido y nos orienta a indagar en lo que resta conocer o hace falta explicitar. Así, un efecto performativo es una *segundidad*, un *existente*, el cual no puede ser meramente relevado por el analista, sino que también necesita inscribirse en las condiciones — una *primeridad*, una *forma posibilitante* — que lo hacen posible, actualizable, visible, operante, concebible. También corresponde al analista relacionar este efecto con un cierto *interpretante* — con una *terceridad*, un *valor* — que permite explicar la identificación misma del efecto, para arrancarlo así de un vínculo mecánico con una causa.

Una lectura diferente de los hechos, como la realizada por los locutores de radio y televisión<sup>17</sup>, en la que los sujetos involucrados son reducidos a sus pasiones y las imágenes a simples representaciones visuales, vería en la quema un mero acto de vandalismo. La performatividad icónica, indicial y simbólica ofrece, en cambio, una herramienta teórica, una diferencia conceptual para elaborar una hipótesis explicativa diferente de ese encuentro casi fortuito de series causales independientes

17. Dirá la voz en *off* de un periodista frente a las imágenes televisivas del fuego y el humo: “¡Qué dañinos que son!”.

(Bourdieu (1987 [2000])). Es la relectura peirceana de la noción de performatividad lo que nos permitió atribuir a las imágenes la agentividad para constituir la escena dramática que conformaron los espacios, las acciones y los actores de aquella tarde de 2011.

## 5. Referencias bibliográficas

- ACEBAL, M.M. (2014) “Las figuras de la manipulación” en *Nonágono Semiótico. Un modelo operativo para la investigación cualitativa* de Guerri et al., 75–89. Buenos Aires, EUDEBA–UNL.
- ALTHUSSER, L. (1965) *Pour Marx*, Paris, Maspero.
- AUMONT, J. (1990) *L’image*, Parigi, Nathan (tr. esp. *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992).
- BARTHES, R. (1964) “Rhétorique de l’image” en *Communications* N°4, Paris, Seuil, 1964, pp. 40–51 (tr. esp. “Retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo obtuso*, pp. 29–47, Barcelona, Paidós, 1986).
- BOURDIEU, P. (1987) *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- BROOK, P. (1968) *The empty space: a book about the theatre: deadly, holy, rough, immediate*, London, Penguin, 2008.
- DAMISCH, H. (1987) *L’origine de la perspective*, Paris, Flammarion.
- FOUCAULT, M. (1967) “Des espaces autres” (conferencia en el *Cercle d’études architecturales*, 14 mars 1967), en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octubre 1984, pp. 46–49.
- FREGE, G. (1892) “Über Sinn und Bedeutung”, en *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, Nueva Serie, n. 100, 1892, p. 25–50.
- GREIMAS, A.J. (1970) *Du sens, essais sémiotiques*, Parigi, Seuil, (tr. esp. *Del sentido*, Madrid, Gredos, 1989).
- (1983) *Du sense II*, (tr. esp. *Del sentido II*, Madrid, Gredos, 1989).
- (1987) *De la imperfección*, México, FCE, 1990.
- GUERRI, C.F. (2003) “El nonágono semiótico: un ícono diagramático y tres niveles de iconicidad” en *deSignis* n° 4, julio 2003, pp. 157–174, Barcelona, Gedisa.
- , et al. (2014) *Nonágono Semiótico. Un modelo operativo para la investigación cualitativa*, Buenos Aires, EUDEBA–UNL.

- 90 Martín M. Acebal, Miguel Bohórquez Nates, Claudio Guerri, Cristina Voto
- GUERRI, C. Y HUFF, W. (2006) "A Comprehensive Treatment of Color, Submitted to the Semiotic Nonagon" en *Color: ciencia, artes, proyecto y enseñanza* de CAIVANO, J.L. Y LÓPEZ, M. (Comp.), 191–202. Buenos Aires: Nobuko.
- KANIZSA, G. (1976) *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*, Bologna, Il Mulino, 1980 (tr. esp. *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*, Barcelona, Paidós, 1986).
- LACAN J. (1962–63) "La angustia" en *Seminario X*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J.A. (1983) *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología*, Buenos Aires, Hachette.
- (1984) *El mensaje publicitario. Nuevos ensayos sobre semiótica y publicidad*, Buenos Aires, Hachette.
- PANOFSKY, E. (1927) *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 2003.
- PEIRCE, C.S. (1931–58) *Collected Papers I–VIII*, C. Hartshorne, P. Weiss, and A. Burke (eds.), Cambridge, MA, Harvard University Press.
- PHELAN, P. (1993) *Unmarked: The politics of performance*, London, Routledge, 2004.
- SAUSSURE, F. DE (1916) *Cours de linguistique générale*, Parigi, Payot, 2005.
- SEARLE, J. (1969) *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*, Barcelona, Planeta, 1994.
- TURNER, V. (1982) *From Ritual to Theatre. The human seriousness of play*, *Performing Arts Journal*, New York, 2008.
- VALÉRY, P. (1931) "Pièces sur l'art" en *Variedad II*. Buenos Aires, Losada, 1956.
- VILLAFañE, J. (1996) *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Pirámide, 2002.
- VERÓN, E. (1988) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa.
- WITTGENSTEIN, L. (1921) *Tractatus logicus–philosophicus* (trad. it *Tractatus logico–philosophicus*, Torino, Einaudi, 1983).