

Mario Carlón

GASTÓN
CINGOLANI
Julio 98

■ IMAGEN DE ARTE/ IMAGEN DE INFORMACION

Problemas actuales de la relación
entre el arte y los medios


COLECCION
DEL
CIRCULO
ATUEL

1. Discurso de arte / discurso de información

■ Como esta indagación parte de la pregunta acerca de las *propiedades* de esos discursos que son el de arte y el de información —de los cuales las imágenes son uno de sus componentes— no comenzaré analizando directamente las imágenes, es decir, activando el funcionamiento de un aparato que, ya sea de mayor o menor poder descriptivo o analítico, no me responderá acerca de las características de estos discursos de carácter **híbrido o mixto** que son, además, plenamente transemióticos. Lo que haré, entonces, será revisar algunos de los aportes que desde distintas áreas se han realizado circunscribiendo diferentes rasgos de estos discursos para formular proposiciones que, si bien no son totalmente explicativas ni exhaustivas respecto de las características que los definen, entiendo que de algún modo son suficientemente “blandas” y operativas en relación con los alcances y fines de este trabajo.

1.1. Discurso científico y discurso informativo

Abordaré el estatuto teórico del discurso informativo principalmente a partir de su relación con el discurso científico, en la medida en que el discurso informativo puede de algún modo pensarse como un aspecto del científico (aunque, co-

mo se verá, quizás convenga pensar esto al revés, es decir, al discurso científico como uno de los desarrollos del discurso informativo).

Recordaré, para comenzar, en relación con el discurso científico —entendiendo que el señalamiento es válido en su conjunto para el discurso informativo— aquello que Claude Levi-Strauss (1) observa cuando lo compara con el mítico: que a diferencia del mítico es histórico, pretende captar el acontecimiento, procede por rectificaciones y es acumulativo (mientras que el mito escapa a la historia, se refiere a la vez al pasado, presente y futuro y privilegia la producción de significación o de sentido por sobre la de conocimiento).

Y que el conocimiento que el discurso informativo produce es, por sus propiedades específicas, más cercano al tipo de conocimiento que produce el discurso científico que al que pone en juego, por ejemplo, el discurso artístico (que también es, para Levi-Strauss, productor de conocimiento): son enunciados denotativos que acotan un referente, susceptibles de ser declarados verdaderos o falsos (2) (se diferencian entre sí porque el valor de verdad es más débil que el que produce el discurso científico, tipo de conocimiento más específico y restringido en su área de circulación). El discurso artístico también acota, en su versión mimética o representativa, un referente —algo que sus variantes no-figurativas o abstractas pueden perfectamente no realizar—, pero no puede ser declarado verdadero o falso del mismo modo en que se lo hace respecto al discurso científico o informativo (sobre estos problemas ya volveré).

Entiendo que entre el discurso científico y el informativo pueden señalarse determinadas similitudes y diferencias. Seguiré, a partir de aquí, principalmente ciertas proposiciones que formula y recupera Lyotard (3) para definir al conocimiento científico, y propondré, en relación con esas definiciones, la consideración de algunos rasgos para circunscribir el discurso informativo.

En primer lugar, cada enunciado denotativo de un objeto comporta un grupo de tensiones específicas sobre los puestas pragmáticos (destinador, destinatario y referente) que pone en juego. Esas “tensiones” son prescripciones que regulan la aceptabilidad del enunciado en tanto que de ciencia (son tensiones que, aunque sea en menor grado, se supone que comparte todo discurso informativo).

Por un lado, se entiende que el enunciador dice la verdad, es decir, que es capaz de dar pruebas y de refutar todo enunciado contrario respecto de ese referente. Por otro, el destinatario puede negar o estar de acuerdo; es un destinador potencial que cuando se pronuncie será sometido a la misma doble exigencia de refutar o demostrar. Antes no será, en términos de Lyotard, un **savant**. Esta doble restricción es compartida por el discurso informativo.

A estos rasgos hay que agregar otra característica que ambos discursos comparten: el referente se supone expresado de acuerdo con lo que es. Para la investigación científica su carácter de verdad dependerá del consenso de sus iguales en la comunidad científica (en tanto que, como indica Lyotard, si bien no todo consenso es indicio de verdad, se supone que la verdad de un enunciado debe generar consenso).

He llegado así a un problema que se presenta como central para diferenciar al discurso científico del informativo: el del **consenso**. El trabajo de Lyotard focaliza este tema principalmente cuando se ocupa de la enseñanza como aspecto complementario (para formar “compañeros” científicos) y cuando compara la pragmática del saber narrativo con la pragmática del saber científico. Entonces señala: “Se es, pues, **savant** (en este sentido) si se puede pronunciar un enunciado verdadero a propósito de un referente, y científico si se pueden pronunciar enunciados verificables con respecto a referentes accesibles a los expertos”(4); a lo cual puede agregarse: en lenguaje de expertos y de acuerdo al conocimiento que los mismos manejan con respecto a ese

referente. Enseguida Lyotard añade: que ese saber está aislado de los demás juegos de lenguaje cuya combinación forma el lazo social, y por lo tanto no es un componente inmediato y compartido como el saber narrativo. Se convierte en profesión y da lugar a instituciones con compañeros cualificados.

Se entiende entonces por dónde pasa una de las principales diferencias entre discurso científico y discurso informativo: en tanto ambos discursos se restringen a similares enunciados denotativos la diferenciada circulación social de esos discursos se constituye en un rasgo distintivo, central. Si se me acepta la comparación, sucede como en el campo del cine cuando, como observaba Christian Metz (5), se oponen una clase de films "socialmente experimentados como un poco al margen" a los demás films que "pasan a ser entonces 'ordinarios' (—no marcados desde el ángulo considerado)". El conocimiento científico sería entonces conocimiento **marcado**, verificado, demostrado como de un alto valor de verdad respecto de sus referentes, en tanto la información (en su plano pre-científico y también en su divulgación y circulación llana) se presenta como **no marcada**, no científica y con un valor de verdad más débil o menor. Así, puede entenderse que la información constituya un paso previo a la producción de conocimiento científico. Y que entre el discurso científico y el conocimiento social existan, prácticamente en todos los campos del saber, discursos intermediarios: la crítica artística (para el discurso artístico propiamente dicho y el de la investigación académica); la divulgación científica (para las ciencias "duras" o exactas), etc.

1.2. El discurso artístico

1.2.1. Los rasgos "internos": el carácter no-referencial de la función poética

Al decir que me ocuparé aquí de los rasgos "internos" que diferencian la producción artística estoy refiriéndome a la conocida oposición —vigente de algún modo tanto en el campo de las historias del arte como en el de las ciencias de la comunicación— entre análisis "interno" y "externo". Diferencia que si bien, como ha demostrado Verón (6), no es científica —y no se sostiene en un nivel discursivo, que es en el que me voy a ubicar aquí—, es convocada en este trabajo por su poder descriptivo. (En el nivel discursivo el arte se define por una específica articulación entre sus características "internas" y "externas", en tanto ninguna de esas características por sí solas bastan para definirlo).

El estar de un lado de esta oposición —del análisis "interno"— es el principal problema del texto (actualmente poco leído pero aún operante) de Roman Jakobson "Lingüística y Poética" (7), del que me voy a ocupar ahora. Sin embargo, entiendo que eso no le impidió practicar un señalamiento que en este trabajo se presenta como esencial para diferenciar la producción artística de la producción de conocimiento (campo en el que se incluyen, de modo más "fuerte" que el discurso artístico, los discursos informativo y científico).

Recordemos el trabajo de Jakobson: el autor distingue seis factores (destinador, contexto, mensaje, contacto, código y destinatario) y cada uno determina una diferente función de lenguaje (respectivamente emotiva, referencial, poética, fática, metalingüística y conativa). Lo que me interesa aquí es, por supuesto, la relación entre la función referencial —a la que también llama "denotativa", "cognoscitiva"— y la poética.

Para Jakobson es "la orientación (Einstellung) hacia el

ME:NSAJE como tal, el mensaje por el mensaje” el rasgo que distingue a la función POETICA. Dejando de lado, en este marco, dos de los principales problemas que presenta la proposición de Jakobson (por un lado, los que trae la noción de mensaje; por otro, los de la imposibilidad de definir al discurso artístico solo por sus rasgos “internos”), lo que aquí principalmente interesa es que en la definición jakobsoniana de la función poética, la misma no está obligada a acotar un referente: es lo que puede llamarse el **carácter no-referencial de la función poética**. Y este reconocimiento interesa especialmente en este trabajo en el que me ocuparé de las imágenes: basta con pensar en la problemática de la pintura abstracta en nuestra contemporaneidad para advertir la pertinencia de su observación (8).

Jakobson no avanza sobre las posibilidades del discurso artístico de producir conocimiento, pero entiendo que puede leerse su trabajo en esa dirección. Lo que está claro es que en algo coincide con Levi-Strauss porque, como ha señalado su comentarista Merquior, el arte está predominantemente del lado del sentido o de la significación (9) (y en esto se acerca indudablemente al discurso mítico).

Quedan, entre tantas otras, dos cuestiones respecto de la problemática arte-conocimiento que inmediatamente voy a focalizar. Ellas son: 1) qué tipo de conocimiento produce el discurso artístico en sus desarrollos referenciales (uno de los problemas centrales de este trabajo, respecto del cual realizaré aquí ahora apenas un primer acercamiento, más adelante volveré sobre él) y 2) qué sucede con la problemática arte-conocimiento en la vertiente no-referencial.

Respecto de la primera cuestión: el arte produce conocimiento cuando se refiere a su contexto (así lo pensó Levi-Strauss (10) pero también Engels (11), y de hecho lo entienden todos los historiadores que se acercan a la historia de la literatura y el arte en esta dirección). Informa sobre el mundo y realiza sobre sus objetos lo que Levi-Strauss ha llamado

un “progreso de conocimiento” a través de su forma de apropiarse de él, que es la del lenguaje. Es en este sentido que puede indudablemente hablarse de un **conocimiento estético**. Pero como el conocimiento es, a su vez, una **función segunda** para el discurso artístico (la primera es la producción de sentido o de significación), esa información y ese conocimiento no pueden definirse, en primera instancia, como verdaderos o falsos. Las distintas producciones artísticas no se diferencian por su grado de verdad o falsedad: producen **juicios de gusto** y se leen como distintos modos de hablar sobre el mundo. Este tipo de discurso artístico ha generado una teoría específica en el campo de las Artes Plásticas: la iconografía —análisis de temas y motivos— que desde Panofsky (11) es básicamente una empresa gnoseológica. Y que justamente por su componente de información recientemente ha sido pertinentemente incorporada —como ya se ha señalado en la **Presentación**— en forma más sistemática por los estudios históricos, modificando así, en parte, sus alcances y resultados.

En relación con lo que acontece en sus desarrollos no-referenciales, el arte también es productor de conocimiento; pero de otra forma, dado que ya no nos habla igualmente sobre el mundo. Como un discurso que se define por su capacidad de volverse a través de distintas operaciones sobre sí mismo, de atender a sus mecanismos constructivos, aquellos que lo definen como un objeto formal, el discurso artístico es el que siempre dice, como la pintura abstracta, que lo primero es el lenguaje; o, como el pop —según Masotta (12)— que no hay acceso al mundo sin lenguaje, que sin lenguaje no hay mundo. También este desarrollo está ligado a una ciencia, a la que estudia la combinatoria, la dimensión formal presente en todo tipo de producción discursiva: a la **Retórica** (13), y por supuesto, a la semiótica, que la incluye.

1.2.2. Los rasgos "externos": la enunciación artística

Pero, como ya se ha señalado, el discurso artístico no puede definirse sólo por sus rasgos "internos", y esto no tiene nada que ver con el hecho de que uno de los principales rasgos que acabo de circunscribir sea la figuración de una ausencia, una especie de no-rasgo. El principal problema por el que el discurso artístico no puede definirse sólo por sus rasgos "internos" (en otros términos, que es muy difícil si se observa una imagen fuera de un espacio artístico y si no se la conoce como tal previamente —piénsese, por citar un caso, en los retratos de criminales de Warhol— o no se conoce el gesto de su autor, que pueda decirse si es arte o no) está ya planteado (aunque no desarrollado) en el citado trabajo de Jakobson (14).

El autor señala: "Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio". Por lo tanto, si la función poética está presente en todas las actividades verbales (y no verbales) no hay forma, atendiendo sólo a sus rasgos "internos", de determinar si se está en presencia de una producción artística o no. Para saberlo, hay que incorporar otras dimensiones analíticas: hay que introducir el problema de la producción y el reconocimiento (así como también el de la distancia o la diferencia, es decir, el de la circulación (15)). En otros términos: hay que incorporar al análisis del enunciado la consideración de su enunciación. Es decir, hay que focalizar el tema de modo similar al que exigen otros discursos, como el informativo, respecto del cual se entendió que no bastaba con la atención al nivel del enunciado (enuncia-

dos denotativos) sino que había que incorporar (como hace Lyotard) las tensiones sobre el puesto del enunciador y el receptor para que el enunciado sea aceptado como artístico (en Lyotard, como "de ciencia").

Otra vez: no se pretende aquí agotar este problema, es decir, practicar su análisis exhaustivo (por sobre todo debido a la complejidad que este fenómeno ha adquirido tras la emergencia de las vanguardias). Apenas se pretende efectuar un acercamiento, un conjunto de señalamientos que resulten operativos para la definición del discurso artístico de acuerdo con los fines de este trabajo.

Lo primero que puede observarse es que pareciera haber al menos dos grandes formas de enunciación artística que deben ser separadas, en tanto cada una da origen inicialmente a un tipo de juicio en situación de reconocimiento diferente. La primera es la que se produce a través de la **producción e inclusión discursiva en un lenguaje, medio o género artístico reconocido como tal en la sociedad**. Llegamos así a la otra forma —articulable, es decir, no irreconciliable con la jakobsoniana— en que se ha definido, a partir de autores como Gerard Genette (16), la Poética (en su caso literaria, pero perfectamente útil en este nivel a nuestros fines).

"El objeto de la poética —dice Genette— no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el **architexto** o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse la "literariedad de la literatura"), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la **transtextualidad** o trascendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos".

Este tipo de producción da origen, a nivel de la recepción —a partir del reconocimiento por el interpretante (17) de ese enunciado como artístico— a **juicios de gusto** (18). En lo que hace a las imágenes, Jean-Marie Schaeffer (19) ha realizado, en su trabajo sobre la fotografía, precisas observaciones en relación con este tema. Dice:

“Ahora bien: para que un objeto pueda provocar un juicio de gusto, debe responder a dos exigencias mínimas:

a) Debe tener ciertas características (formales u otras) públicas, que sean identificables y describibles por los miembros de la comunidad de gusto en el marco institucional en la cual el juicio es formulado. La descripción de esas características vale como motivación del juicio de gusto, en el sentido en que los rasgos seleccionados serán postulados como constitutivos de un modelo artístico deseable.

b) Si el objeto es un **artefacto**, parte de esos rasgos descriptivos deben depender de elecciones realizadas por el individuo que ha creado la obra”.

Schaeffer ha planteado así, claramente, las condiciones que debe reunir un objeto para suscitar un juicio de gusto: debe poder ser reconocido como objeto artístico a partir de ciertas características públicas (por eso la imagen fotográfica es un artefacto: las reglas de su utilización son conocidas) y esas características deben poder ser postuladas como elecciones del (dejemos de lado que Schaeffer habla de individuos) enunciador. En lo que respecta a las imágenes artísticas, éste será principalmente el campo en el que trabajaré en esta investigación.

La segunda forma de enunciación artística está ligada a un tipo de producción discursiva que más que con juicios de gusto parece estar relacionada con **juicios de pertenencia** (al campo) **o de existencia**: es la enunciación vanguardista, que parte de la ruptura con lo conocido. Lyotard ha formulado señalamientos que, a mi entender, aportan en esta dirección: “Como mínimo desde Marcel Duchamp, se

ha vuelto imposible (...) continuar produciendo arte sin preguntarse por lo que se está haciendo. ¿Cuáles son los límites, las reglas? ¿Qué hace que un objeto sea considerado artístico y otro no, aunque sean idénticos? (...) Tras cien años de vanguardias, es harto conocido que el principal motor de la vanguardia ha sido la pregunta: ¿qué es pintar, filmar, representar?” (20).

Este tipo de enunciación de origen a un juicio de pertenencia o existencia antes que a uno de gusto: lo primero que origina un producto vanguardista —antes que el juicio de gusto, que llega después— son preguntas como: ¿es esto arte? ¿por qué? En este caso los únicos signos de pertenencia de ese objeto al campo artístico pueden llegar a ser el gesto del enunciador y el reconocimiento, por parte de un grupo muy reducido —generalmente sus pares— de que el objeto es artístico. (Este es el caso, por ejemplo, del **ready-made** dadaísta, un objeto idéntico a otros —no artísticos— que pasa a ser objeto de arte por una **firma** y, como observó Levi-Strauss (21), por su incorporación a un **espacio artístico**, por un cambio de contexto. Entonces la dimensión poética se siente. También es —con otra complejidad— el caso de las fotografías de criminales expuestas por Andy Warhol).

A estos dos grandes modos de enunciación (22) artística seguramente puede agregarse, al menos, un tercero —de acuerdo a señalamientos de Oscar Steimberg (23): la de los textos semicultos y semipopulares, que quedan **al margen** (si se acepta, nuevamente, la comparación, como los filmes “marcados” de los que hablaba Metz).

Resumiendo entonces, antes de cerrar este acercamiento a las características del discurso artístico, lo dicho: entiendo que un enunciado artístico comporta, también, un grupo específico de tensiones sobre los “puestos pragmáticos” (destinador, discurso como objeto formal referencial o no y destinatario) que pone en juego.

Se supone: que el enunciador ha formulado un enunciado

artístico, es decir, que ha construido un objeto formal que prestará atención al mensaje como mensaje, que hará sentir al lenguaje, que se volverá sobre sí.

Este gesto enunciativo lo libera de la obligación de acotar un referente: puede no hacerlo, y si lo hace, lo hará de una forma más bien metafórica —como señaló Levi-Strauss: sustituyendo un ser por su análogo (24), no por su causa (como lo hacen el discurso científico y el informativo).

Del otro lado, el destinatario —potencial— emitirá —luego del juicio de existencia en el caso de que la obra sea vanguardista— si acepta que está frente a un enunciado artístico, un juicio de gusto. No estará obligado a demostrar o a refutar, pero será juzgado por su lugar en la cultura (“alto”, “medio”, “bajo”, etc.).

Notas y bibliografía citada

- 1) Levi-Strauss, Claude: **El pensamiento salvaje**, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1970.
- 2) Lyotard, Jean-Francois: **La condición posmoderna**, Ed. Cátedra, Madrid, 1976.
- 3) *Ibidem*.
- 4) *Ibidem*. Obviamente, el valor que se confiere aquí al consenso, implica una posición opuesta a la que entiende que deberían poder diferenciarse con claridad las operaciones por las cuales los productores científicos producen enunciados **verdaderos** de aquellas mediante las que la sociedad en otros espacios discursivos produce enunciados **verosímiles** (o, según una denominación más dura, falsos). Me apoyo en la idea sostenida por importantes historiadores de las ciencias —y debe observarse que no “sociales”— como Thomas Kuhn, quien en **La estructura de las revoluciones científicas** (Fondo de Cultura Económica, México, 1985) sostiene respecto de la tarea de los historiadores de su campo: “esos mismos historiadores se enfrentan a dificultades cada vez mayores para distinguir el componente “científico” de las observaciones pasadas, y las creencias de lo que sus predecesores se apresuraron a tachar de “error” o “superstición”. Cuando más cuidadosamente estudian, por ejemplo, la dinámica aristotélica, la química flogística o la termodinámica calórica, tanto más seguros se sien-

ten de que esas antiguas visiones de la naturaleza, en conjunto, no son ni menos científicas, ni más el producto de la idiosincracia humana que las actuales. Si esas creencias anticuadas deben denominarse mitos, entonces éstos se pueden producir por medio de los mismos métodos y ser respaldados por los mismos tipos de razones que conducen, en la actualidad, al conocimiento científico. Por otra parte, si debemos considerarlos como ciencia, entonces ésta habrá incluido conjuntos de creencias absolutamente incompatibles con las que tenemos en la actualidad. Entre esas posibilidades, el historiador debe escoger la última de ellas”.

- 5) Metz, Christian: **Psicoanálisis y cine (El significante imaginario)**, Gustavo Gilli, Barcelona, 1976.
- 6) Verón, Eliseo: **La semiosis social**, Ed. Gedisa, Buenos Aires, 1978.
- 7) Jakobson, Roman: “Lingüística y poética”, en **Ensayos de lingüística general**, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985.
- 8) *Idem*.
- 9) Merquior, José Guilherme: **La estética de Levi-Strauss**, Ediciones Destino, Barcelona, 1978.
- 10) Levi-Strauss, Claude, opus. cit.
- 11) Marx, Carlos y Engels, Federico: **Escritos sobre literatura** (selección de Luis Gregorich), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985.
- 12) Masotta, Oscar: **El pop-art**, Editorial Columba, Buenos Aires, 1967.
- 13) La definición de retórica convocada aquí ha sido tomada de: Steimberg, Oscar: **Semiótica de los Medios Masivos**, Ed. Atuel, Buenos Aires, 1993.
- 14) Jakobson, Roman, opus. cit.
- 15) Verón, Eliseo: opus. cit.
- 16) Genette, Gerard; en **Palimpsestos**, Taurus, Madrid, 1989.
- 17) Se remite aquí a la noción propuesta por Charles Sanders Peirce en distintos textos (edición castellana: por ejemplo, en **La ciencia semiótica**, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1974).
- 18) Schaeffer, Jean-Marie: **La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)**, Ed. Cátedra, Madrid, 1990.
- 19) Schaeffer, Jean Marie: op. cit.
- 20) Lyotard, Jean-Francois: “El laberinto de los inmateriales”, en **Revista Quimera**, Nro. 46/7, Barcelona.
- 21) Levi-Strauss, Claude: **Arte, lenguaje y etnología**, Siglo XXI Editores, Méjico, 1971.
- 22) Este señalamiento no implica, por supuesto, que crea que acaben con esta sucinta enumeración los grandes modos de enunciación artística de nuestra contemporaneidad. De hecho, por ejemplo, no me he detenido aquí en lo que sucede en productos estilísticos definidos como

de nuestra posmodernidad que presenta, como puede deducirse a partir de proposiciones realizadas por autores como Gianni Vattimo, características específicas. El filósofo italiano, para dar un ejemplo de lo que se está observando, compara a Duchamp con Warhol para diferenciar al momento moderno del posmoderno expresando: "Se puede tratar de reconocer la diferencia, emblemáticamente, en la distancia que separa a Duchamp de Warhol: aquella relación con lo extraartístico y en particular con el *ready-made* como objeto industrial, común, normalizado, lo que en el primero era todavía, o por lo menos podía aparecer, como una opción "estilística", en Warhol se vuelve una condición básica aceptada ampliamente como natural e indiscutible, ya no interpretable como actitud irónica o como momento 'preparatorio', *pars destruens* de un proceso que debería acabar en una nueva forma de 'arte' en el significado tradicional de la palabra"; (Vattimo, Gianni, en "De la estética a la historia", fragmento de su conferencia en la apertura del Primer Coloquio Latinoamericano de Estética y Crítica en Buenos Aires, 1993, reproducido por **Página 12**). Queda claro, entonces, que si se ha focalizado aquí principalmente el fenómeno vanguardista es porque esos movimientos que significan tanto la "culminación" como la "crisis" del arte en su desarrollo moderno presentan rasgos cuya consideración surge como particularmente fecunda a los fines de este trabajo.

- 23) Steimberg, Oscar: "En la línea de los discursos interrumpidos", **Medios y Comunicación**, Nro. 19, Buenos Aires, 1989.
- 24) Levi-Strauss, Claude: **Arte, lenguaje y etnología**, idem.

2. Imágenes de arte/ imágenes de información

2.1. Análisis "interno" de los discursos visuales con acentuación referencial

■ Dividiré el análisis "interno" —como ya señalé, descriptivo y no explicativo respecto de la problemática imágenes de arte/imágenes de información— de los discursos visuales referenciales principalmente en dos grandes áreas: la del dispositivo técnico (ese elemento que, al decir de Jacques Aumont (1) "regula la relación del espectador con la obra" o, más ampliamente, con las imágenes) y la del eje representación-representado.

2.1.1. Los dispositivos técnicos: signo pictórico y signo fotográfico

Respecto de la problemática del funcionamiento de los dispositivos técnicos en el campo de los lenguajes visuales de imágenes fijas quiero formular en primer lugar un reconocimiento. Entiendo que la problemática del dispositivo técnico tal como será aquí focalizada, en *situación de reconocimiento*, —de importante desarrollo en obras como la de Christian Metz— ha sido poco transitada en nuestra área (en lo que respecta a la historia del arte local entiendo que no ha