

Una disciplina de la calidad. Perfil de Omar Calabrese

Tiziana Migliore
Universidad Iuav, Venecia

Traducción de Iván Ruiz

¿Qué ejemplo deja Omar Calabrese a los colegas y a la generación joven de semiólogos? Tanto para quienes fueron alumnos y amigos, como para quienes no, trazar un perfil de la actividad de Calabrese significa aislar reflexiones y conceptos que, mediante libros, cursos universitarios y conferencias, se han convertido en una lección. Sin embargo, en el camino, estas enseñanzas han terminado por amalgamarse o sustituirse por otras. A través de su herencia, las hemos hecho propias. Pero ahora es justo distinguir qué proviene de él y, tomando en consideración los procesos de apropiación y transformación, qué permanece como su legado.

De Calabrese siempre me ha impresionado la confianza firme en el proyecto de la semiótica. Una fe que no es ciega y que se prueba por medio de comparaciones interdisciplinarias en el nivel metodológico: con la historia del arte, la lingüística, la estética, la sociología y la psicología. En el estudio de las imágenes, Calabrese alimenta el debate entre las ciencias humanas y proporciona un marco teórico de las aproximaciones a la descripción.¹ Echa abajo cada obstáculo, pero está convencido

¹ Cf. Calabrese, 1977; 1980; 1984.

de una cosa: que la “felicidad semiótica” consiste en valorar la diferencia, esto es, la calidad de los fenómenos singulares. A este criterio, no estadístico, se une un método como práctica de descubrimiento: la construcción de sistemas de pertinencias discursivas. La particularidad, para la semiótica, consiste en sostener que, si los fenómenos son singulares y merecen ser reconocidos en tal condición, las reglas que los germinan son, por el contrario, generalizables. Se extrapolan de la singularidad misma. Para demostrarlo, Calabrese compara la semiótica con la biología, de modo semejante cuando Yuri Lotman (1985) toma prestado de Vladimir Vernadskij el término de biósfera: “la idea de la globalidad del sentido no es metafísica: es sólo una hipótesis regulativa —como la idea fundante de la biología según la cual la vida es una globalidad de funcionamiento expresada en diferentes organismos individuales” (Calabrese 1993: 6).

Con respecto a las disciplinas que van hacia la búsqueda de la interpretación del fenómeno, revelado por una cantidad “suficiente” de repeticiones, la semiótica, a través del análisis de las articulaciones de su funcionamiento propio, afina el estudio de las constantes. Para comenzar, el sintagma puede hacer sistema (paradigma) en el nivel local: funciona para la organización contrastiva entre pares categoriales de dos planos, explotando el semisimbolismo de los lenguajes (Calabrese, 1999a). Pero la mirada puede extenderse a una organización más amplia del sentido, privilegiando las disjunciones paradigmáticas o bien correlacionando sintagmas por oposición. Es la constitución del *corpus*. El mínimo epistemológico que va y viene entre teoría y práctica funda la coherencia de la semiótica; vemos así la ventaja de aplicar el mismo procedimiento a objetos diferentes, y también de renovar la terminología a través del ejercicio. Una coherencia que Calabrese transfiere y mantiene también en los dominios de trabajo no estrictamente académico: en la curaduría de algunas muestras,² en el diseño del partido de

² Comienza con la Bienal de Venecia, como director del proyecto *El consumo cultural: una historia de los italianos de 1945 a nuestros días* (1985).

centro-izquierda que gobernó a Italia de 1996 a 2001, en el trabajo de acuñar nombres de automóviles de la marca Fiat (además, fue consultor para grandes empresas y un hombre de la política italiana). A las disciplinas de la comunicación dejó la tarea de explicitar sus propios modelos operativos, pues la semiótica no se erige como depositaria de la verdad ni aspira a destacar, pero provoca definiciones de método.

En el estudio paradigmático sobre la diacronía, las investigaciones de Calabrese marcan la pauta. Por diacronía, de hecho, el estudioso no entiende la evolución lineal o cíclica de eventos según la causalidad,³ sino un movimiento de pensamiento resaltado por “objetos teóricos”: lugares de instauración e innovación del significado. Se pide a la historia dar un lugar a la teoría.⁴ Esto pertenece a la tradición de la Escuela de París, a partir de las contribuciones de Hubert Damisch, Louis Marin y Daniel Arasse. En Damisch (1972) la nube —caso ejemplar— constituye un signo estable, pero migratorio en el tiempo, contenedor de reflexiones metateóricas sobre la representación en Occidente: muestra los límites y los sobrepasa, alcanzando su puesta en crisis:

El horizonte de la historia de las imágenes puede ser atravesado por cualquier arquitectura conceptual, perteneciente a las así llamadas

Siguen, entre otras, las muestras sobre las geografías imaginarias: *Hic sunt Leones* (Roma, 1983) y *Ustedes (no) están aquí* (Bérgamo, 2006). En 1993 realiza la curaduría de la exposición itinerante *En honor del falso* (Roma, Boloña, Madrid). Clamorosa, finalmente, la revisión que promueve en Siena: *La memoria de Cristo. Las copias de la Sindone: verdad de fe y verdad descubierta* (2000), preparada en ocasión del Jubileo de Roma.

³ En este sentido señalamos, además de Calabrese (1987), un escrito inédito: “Notas sobre la naturaleza del tiempo” (2005) disponible en su sitio web. En este texto, el semiólogo retoma y desarrolla la clasificación de Krzysztof Pomian, quien distinguió el tiempo según cuatro perspectivas coincidentes: la cronografía, que consiste en la determinación del transcurrir del tiempo; la cronometría, que se ocupa de la medición de las sucesiones temporales; la cronología, que ubica a tales sucesos en la memoria; la cronosofía, terreno de las interpretaciones que surgen por las escansiones del tiempo. Cf. Pomian, 1984.

⁴ Sobre las imágenes como expresiones filosóficas reveladoras de teoría, cf. Calabrese, 1986.

“ciencias humanas” (lingüística, semiótica, antropología, psicología, psicoanálisis, sociología), el cual permite construir series textuales (al límite incluso de clases que contienen un solo elemento o un detalle) capaces de mostrar su inteligencia interpretativa (Calabrese, 2006: 187).

El “objeto teórico” y el motivo de la iconología investido por algunas determinaciones —límites y márgenes de autonomía, nivel de variabilidad, combinatoria con otros motivos— es, sobre todo, un portador implícito de una teoría subyacente, la cual presupone. Tal idea fue estimulada por el clima que Calabrese respiró durante su estancia, en 1983, en el Instituto Warburg, cuando era dirigido por Ernst Gombrich. De acuerdo con este historiador del arte (1959), al vincular iconología y semiótica, vemos que no “existe” el mundo natural, sino que lo elaboramos a través de la retícula de normas constitutivas de nuestra cultura. La operación artística se rige por una convención, que respeta o supera.

Calabrese tiene el mérito de haber explorado la noción de “motivo” en Aby Warburg, Erwin Panofsky y Rudolf Wittkover, y además de haberla distinguido de la categoría de “objeto teórico”, que ha introducido en semiótica.⁵ Los estudios de caso de la emblemática sobre las figuras del autorretrato (Calabrese, 2006a), de las aguas (2006b), del trampantojo (2010),⁶ del puente (2011), y del velo (2012), prueban la fuerza heurística de tal concepto. El experimento más ambicioso es, sin embargo, la lectura “neobarroca” de las dinámicas culturales contemporáneas, donde la semiótica estructural de Greimas —escuela principal de referencia— intercepta a la semiótica interpretativa. Por otra parte, la tesis de Eco (1975) sobre la invención del código es también deudora de la visión de Gombrich: implica la relación

⁵ Cf. la entrada “motivo” en Greimas y Courtés (1979) y Courtés (1983). Sobre la distinción entre “motivo” y “objeto teórico”, cf. Calabrese (2011).

⁶ Libro ganador, en 2010, del Premio Bernier de la Academia de Bellas Artes, Instituto de Francia.

entre variable e invariable en la reformulación expresión y/o contenido, para constituir un nuevo estilo o una nueva estética. Calabrese (1987a) caracteriza una mentalidad común —estética y ética— que subyace a ámbitos muy diversos, de las matemáticas (los fractales de Mandelbrot) al *star system* (Madonna, Michael Jackson...), del cine (*Zelig* de Woody Allen) a las artes (Magritte, Christo), de la química (las estructuras disipáticas de Ilja Prigogine) a las series de televisión (*Dallas*, *Colombo*). La comprensión del gusto neobarroco resulta, en coherencia con el método greimasiano, de la recuperación de constantes: la tendencia al exceso, la pérdida de la totalidad a favor del detalle y del fragmento, la repetición, el policentrismo y especialmente, la mutabilidad tomada a su cargo por el valor. Así se mide la originalidad del ensayo de Calabrese. La inestabilidad programática del neobarroco es explicada, de hecho, no por medio de oposiciones rígidas con lo clásico, sino más bien a través de suspensiones de las categorías. El neobarroco es un caos creativo, pero, al contrario de las conductas propiamente revolucionarias (por ejemplo, la vanguardia), no siempre es propenso a abatir las reglas. En el neobarroco, el desplazamiento —afirma el semiólogo— tiene el carácter de la deriva de la historia, de objetos “aún presentes” o que expresan la concomitancia de todos los tiempos. Parece decir Calabrese que el barroco hace un guiño a los principios de Heinrich Wölfflin (1915),⁷ pero con sus debidas distinciones. Se desmonta el axioma de una continuidad evolutiva de estilos, de “ciclos” de la historia, y se explica la pertinencia recíproca de las categorías. El estudioso volverá sobre

⁷ La propuesta de Wölfflin es resumible como sigue: 1) cada obra o serie de obras constituye la manifestación de alguna forma abstracta y elemental; 2) tales formas son definidas en pares de oposiciones y luego dan lugar a un sistema de diferencias (lineal/pictórico, superficie/profundidad, forma cerrada/forma abierta, multiplicidad/unidad, claridad absoluta/claridad relativa); 3) un estilo es por lo tanto el resultado de una serie de elecciones hechas en los polos de estas oposiciones. Wölfflin, sin embargo, permanece anclado en una concepción evolutiva de los estilos.

las estructuras del discurso histórico en un volumen dedicado al tema (Calabrese, 1991).

Un último punto, el más valioso en términos de vocación empírica. Calabrese, que ha trabajado con Tomás Maldonado y ha conducido investigaciones en el ámbito de la información periodística, no se contenta, al momento de leer una imagen, con modelos ya preparados. Aplicar instrumentos “prefabricados” va contra la constatación de que el objeto contiene en su interior las propias instrucciones de su lectura. En particular, “el arte contemporáneo introduce el problema de la renovación de los propios contenidos y de las propias expresiones [...] Examinado bajo un método, el arte contemporáneo podría decir muchísimo sobre sus desarrollos como hecho comunicativo” (Calabrese, 1993: 22). Sobre las cuestiones de las estrategias de lo visible, Calabrese continúa el camino indicado por Louis Marin (1977). Y atraviesa los intereses de Paolo Fabbri (1998), el semiólogo con el cual se ha confrontado a través de los años: en torno a la modalidad de la enunciación visual (Calabrese 1985), sobre las dinámicas icónicas/abstractas y sobre la cuádruple espacialidad en pintura (Calabrese, 1987c), sobre la dimensión sensorial,⁸ sobre la relación entre lo verbal y lo visual (Calabrese, 2009). El análisis del frontispicio de los *Principios de Ciencia Nueva* de Giambattista Vico, homenaje a Fabbri (Calabrese, 1999b), es una clara muestra de que los métodos forman parte de la experiencia artística misma. Con un valor adjunto: en el frontispicio se encuentran las configuraciones molares, a través de los diagramas de isotopías y alotopías visuales, para abrir la obra hasta llegar a las cuatro lecturas que proporciona la misma imagen: cuando se enciende un significado, se virtualiza el otro. Pero a Calabrese la cubierta de Vico le atrae también por el poder provisional que tiene: es

⁸ Calabrese realizó en Siena, en 1998, el V Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual (IASV-IAVS), para el cual eligió el tema *Semiótica visual y sensorialidad. Teoría y práctica*.

una “dipintura”^{*} útil para concebir el diseño de la obra antes de leerla. Se aproxima así las ciencias humanas a las ciencias duras, que incluyen por estatus el criterio de previsibilidad. En suma, una “premisa” de resultados.⁹

¿Calabrese nos deja? No lo sé. Para sacar provecho de las ideas que ha puesto en circulación, está presente más que antes. La muerte se va hacia la deriva, vislumbrando así un proyecto de vida distinto.

* Vico mismo utiliza este término para referirse al grabado que abre la *Ciencia Nueva*; la explicación aparece en su versión de la Sn30 (N. del T.).

⁹ Revisar el lema de Thomas Kuhn (1962), según el cual “cada paradigma científico es una promesa de resultados”.

Bibliografía selecta de Omar Calabrese

- Arti figurative e linguaggio*, Guaraldi, Florencia 1977.
- Semiotica della pittura*, Il Saggiatore, Milán 1981.
- Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milán, 1984 [versión en español: *El lenguaje del arte*, trad. de Rosa Premat, Barcelona: Paidós, 1987].
- La macchina della pittura*, Laterza, Bari 1985.
- Piero teorico dell'arte*, Gangemi, Roma 1986.
- L'età neobarocca*, Laterza, Milán 1987a [versión en español: *La era neobarroca*, trad. de Anna Giordano, Madrid, Cátedra, 1999].
- Le figure del tempo* (con Umberto Eco e Lucia Corrain), Mondadori, Milán 1987b [versión en español: *El tiempo en la pintura*, Madrid: Mondadori, 1987].
- “Problèmes d'‘enonciation abstraite’”, *Actes Sémiotiques Bulletin*, 44, 1987c, pp. 35-40.
- Mille di questi anni*, Laterza, Bari 1991.
- “La semiotica: una disciplina della qualità”, in Omar Calabrese, Susan Petrilli, Augusto Ponzio (eds.), *La ricerca semiotica*, Esculapio, Boloña, 1993, pp. 1-35.
- Lezioni di semisimbolico*, Protagon, Siena 1999a.
- “La memoria geroglifica. Riflessioni semiotiche sul frontespizio dei *Principi di Scienza Nuova* di Giambattista Vico”, in *Eloquio del senso*, Pierluigi Basso e Lucia Corrain, eds., Costa and Nolan, Milán 1999b, pp. 324-336.
- L'art de l'autoportrait*, Citadelles & Mazenod, París 2006a.
- “La forma del agua (O cómo se ‘liquida’ la representación en el arte contemporáneo)”, *Revista de Occidente*, *Los sentidos del agua*, 306, nov. 2006b, pp. 187-219.
- Fra parola e immagine*, Mondadori Università, Milán 2009.
- L'art du trompe l'œil*, Citadelles & Mazenod, París 2010.

- “The bridge: suggestions about the meaning of a pictorial motif”, Papers from the colloquium *I saperi di Ernst Gombrich: Teoria del visibile e analisi dell'arte*, Venecia, Marzo 2009, Paolo Fabbri and Tiziana Migliore (eds.), *Journal of Art Historiography*, 5, Diciembre 2011.
- “Il velo, oggetto teorico della diafanità”, in *Diáfano. Vedere attraverso*, Chiara Casarin e Eva Ogliotti (eds.), Zel Edizioni, Treviso 2012, pp. 27-35.
- “*El resplandor* de Stanley Kubrick: un sistema de colores y pasiones”, *Tópicos del Seminario. Revista de Semiótica*, núm. 28, Iván Ruiz (ed.), 2012.

Referencias bibliográficas

- COURTÉS, Joseph, *Le motif en ethno littérature: essai d'anthropologie sémiotique*, Université Paris III, París 1983.
- DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, París 1972.
- ECO, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milán 1975 (versión en español: *Tratado de semiótica general*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona: Lumen, 1977).
- FABBRI, Paolo, *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari 1998 (versión en español: *El giro semiótico*, traducción de Juan Vivanco, Barcelona: Gedisa, 2000).
- GOMBRICH, Ernst H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Nueva York-Londres, Phaidon 1959 (versión en español: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979).
- GREIMAS, Algirdas, Julien et Courtés, Joseph (eds.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, París 1979 (versión en español: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría*

del lenguaje, traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Madrid: Gredos, 1982).

KUHN, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press 1962 (versión en español: *La estructura de las revoluciones científicas*, traducción de Agustín Contín, México: FCE, 1971).

LOTMAN, Jurij M., *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venecia 1985 (versión en español: *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, traducción de Desiderio Navarro, Madrid: Cátedra, 1996).

MARIN, Louis, *Détruire la peinture*, Galilée, París 1977.

POMIAN, Krzysztof, *L'ordre du temps*, Gallimard, París 1984.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, F. Bruckmann, München 1915 (versión en español: *Conceptos fundamentales para la historia del arte*, traducción de J. Moreno Villa, Madrid: Espasa-Calpe, 1936).