

Iconos que se escriben mensajes a sí mismos. Una aproximación textual de Manuel Oliveira al trabajo de Juan Carlos Bracho comentada por el artista.

Uno de los múltiples aspectos que se halla más presente en la agenda del arte contemporáneo tiene que ver con el estatus de la imagen en todos los intrincados pliegues de la cultura y la vida social y económica de la sociedad de principios de milenio. De entre los varios autores que han abordado estas cuestiones sobresale la figura seminal de Walter Benjamín (Berlín, 1892 – Portbou, 1940) cuya sombra e influencia se ha alargado de forma muy productiva hasta nuestros días ya que es una referencia ineludible para quienes trabajamos en arte contemporáneo. Una relectura de su legado crítico ha de tener en cuenta a Benjamin como filósofo de la imagen y su importancia para la comprensión del rol de lo visual en la contemporaneidad. Ello determina un abordaje de su teoría de la imagen dialéctica como una nueva concepción que busca resituar y reexaminar la estructura retórica de las imágenes y las imágenes-pensamiento que atraviesan su corpus, donde se pone en juego el estatus de la imagen como modo de presentación y representación del pensamiento.

La presencia, circulación, rol y función de la imagen puede ser analizada desde muchos puntos de vista, entre los que se incluye con suma importancia la aportación fundamental de Benjamin; pero una de las formas para acercarnos a la imagen que se nos antoja más conveniente a la hora de emprender un acercamiento a la obra de Juan Carlos Bracho (*La línea de la Concepción*, Cádiz, 1970) tiene que ver con el grado de referencialidad de una imagen o, lo que es lo mismo, con la iconicidad y con la relación tensional de dicha imagen con la realidad. Y para ello no sólo es necesario tener en cuenta a Benjamín, sino también que es necesario retrotraerse a más adelante: a la corriente semiótica que arranca con Ferdinand de Saussure (Ginebra, 1857–1913) y que hábilmente continúa Charles Peirce (Massachusetts, 1839, Pennsylvania, 1914).

Los estudios semióticos que analizan dichas relaciones entre iconicidad y visualidad comenzaron a finales del siglo XIX con Charles Peirce que estableció la conocida clasificación de los signos en tres grupos: iconos, indicios y símbolos. Sus estudios para desarrollar el pragmatismo (un método para analizar las relaciones entre un significado y su concepto) y la semiótica (la ciencia que estudia la estructura de los signos y la relación entre el significante y el concepto de significado) le hicieron avanzar en una conceptualización de las imágenes que fue más allá de la tradicionalmente realizada y aceptada hasta entonces. Frente a la concepción dualista del lingüista Ferdinand de Saussure, para Peirce las palabras, las imágenes o los signos, no son sólo lo que está en nuestro discurso y en nuestra percepción en lugar de las cosas, sino que, sobre todo, signo es, siguiendo sus palabras, “lo que al conocerlo nos hace conocer algo más”. Ese “algo más” es lo que quiere que guíe nuestra reflexión en torno a tu trabajo *Un mensaje para Anabel*, aunque quizás es aplicable de alguna manera al resto de tu producción artística.

El objetivo del proyecto *Un mensaje para Anabel*, que a partir de ahora denominaré UMPA - esto lo he copiado del lenguaje judicial- es activar precisamente ese espacio a través de una imagen preverbal que sea capaz de trabajar directamente sobre la conciencia de quien la contempla. Los elementos referenciales de UMPA a nivel isomórfico o icónico (tal y como tú lo describes más adelante) se reconocen al instante, pero es ésa simplicidad y su no referencialidad precisamente la que activa los acontecimientos que hacen que nuestra memoria se revele sobre esas líneas que nada significan en concreto, desencadenando mil y unas referencias.

Una de las características fundamentales de todo lenguaje icónico es su grado de isomorfismo (similitud de forma) en relación a las características de los referentes. Dicho grado, tal y como afirma Arnheim, varía a lo largo de una amplia escala: “una gama continua de formas va de los medios menos isomórficos a los que lo son más; incluye elementos intermedios como los sonidos onomatopéyicos del lenguaje, los ideogramas, las alegorías y otros símbolos convencionales.” Aunque en general muchos de los estudios semióticos se centran en la lingüística, sus investigaciones son aplicables al mundo de la imagen.

Aunque en este párrafo de tu texto haces referencia al lenguaje escrito de pasada y sin detenerte mucho en ello, debo decir como escribí en el texto del catálogo de la muestra que “a mí siempre me ha gustado enfrentar en mis trabajos los tiempos de la lectura, mucho más pausados e introspectivos, con los tiempos de la mirada; ralentizarla de alguna manera. Por ese motivo me gusta la idea de utilizar para describir mis trabajos adjetivos como palimpsesto, paralipómenos o palíndromo que, aunque son términos literarios, describen a la perfección mi manera de proceder. Procesos que en ocasiones no tienen centro, ni clímax, se pueden leer en ambas direcciones” y cuyo significado es una suma de notas, suplementos y adicciones sobre un texto inicial. Observar una imagen es como leer con detenimiento, es una forma de recrearse en todos los detalles y descifrar cada parte en relación con un todo.

Una imagen siempre tiene relación con la realidad que percibimos con la vista; pero el hecho de que necesariamente exista esta vinculación no quiere decir que necesariamente se trata de una relación unívoca o única. De hecho, lo interesante es constatar que, por el contrario, la relación se puede establecer de distintas formas: una imagen puede reproducir fielmente todas las cualidades visibles de los objetos que representa, o sólo los colores, las formas y las texturas que hay en la naturaleza, o puede ir, como opinaba Peirce, mucho “más allá”. Tradicionalmente en los estudios y aproximaciones semióticas ha sido el grado de relación con el referente visual el que ha guiado dichos estudios y aproximaciones, desdeñando ese otro “más allá” que anunciaba Peirce. Al grado de parecido de la imagen con la realidad se le llama grado o nivel de iconicidad. Así, una escala de iconicidad mide el grado de isomorfismo que una imagen guarda con su referente. Y ese ha sido el lugar en el que los estudios semióticos sobre la imagen se han detenido dejando el concepto de iconicidad cojo y poco operativo para el campo del arte contemporáneo.

Pero si partimos de la idea de que la relación con el referente o con aquello a lo que una imagen alude puede, como ya seminalmente preconizaba Peirce, ir “más allá” que el referente mismo, entonces quizás deberíamos comenzar a hacernos una primera pregunta: ¿es el concepto de iconicidad útil para acercarse a una imagen? Y también luego una segunda aún más insidiosa: ¿estamos empleando el concepto de iconicidad correcto?

Donde podemos fijar nuestro referente, por ejemplo, en los vídeos de las colecciones. En ellos es posible remitirse a la idea o imagen de colección como un concepto cercano a “una red, un tejido permeable plagado de conexiones internas que deja pasar unas imágenes mientras rechaza otras, dando lugar al final a una composición particular donde cada espectador, cada usuario es una suerte de coleccionista que sobre ese texto, nunca concluido, toma sus propias decisiones”.

Desde el punto de vista de un “dibujante” como tú la primera pregunta sobre si el concepto de iconicidad es útil a la hora de realizar un acercamiento a la imagen puede resultar interesante porque, al dibujar, necesitamos partir de un cierto sistema de traducción que nos permita esta-

blecer relaciones objetivas y mensurables entre la cosa representada (sea lo que ésta sea) y la imagen. En otras palabras: al dibujar realizamos o creamos un sistema de transformaciones que nos permiten conservar en el dibujo final toda o parte de la información del original, del referente o de aquello a lo que la obra se refiere. Pero dado que la imagen resultante del arte no se ciñe a su relación con el referente, ese conjunto de operaciones y de transformaciones a las que aludimos han de tener una naturaleza que vaya “más allá” (otra vez vuelve a aparecer este dichoso concepto, que por ahora resulta demasiado vago, pero cuya presencia es por algún motivo que aún no hemos determinado muy insistente) del concepto tradicional que manejamos de iconicidad.

Es curioso porque en mis trabajos no parto de ningún referente físico o mental....bueno quizás la excepción sean esos primeros bocetos de mis cuadernos de trabajo... pero el dibujo final -que se materializa en una “traducción” a gran escala de esos trazos en papel- es una imagen que se genera a partir de un proceso, de un sistema y de unas reglas preestablecidas, que en este caso es una repetición y concatenación de unos pocos signos mínimos que desencadenan un desbordamiento de los significados. Se trata ciertamente de un registro o espectro muy limitado y económico de gestos que generan signos muy sencillos y sintéticos. Yo siempre me refiero a estos gestos como unidades o elementos sintácticos mínimos del propio dibujo: la línea, el punto y el trazo, que para mí es una mezcla de ambos.

Siguiendo los clásicos estudios y clasificaciones de la semiología, se supone que la cantidad de elementos que conforman una imagen, su estructura y su composición determinan su sencillez o complejidad. Desde el punto de vista de la percepción visual la inclusión de más de cuatro elementos que difieren en color, forma y textura no nos van a permitir observar la imagen de una sola mirada, y por ello decimos, en ese sentido, que una imagen es “compleja” perceptualmente. Pero, esta elemental regla esconde otras posibilidades porque incluso las imágenes más “sencillas” pueden resultar tremendamente “complejas”. Si los elementos que aparecen tienen relación semántica, la complejidad de la imagen aumenta también semánticamente. En el caso de tu obra, las imágenes sencillas perceptualmente son en realidad complejas semánticamente.

Dejemos, por ahora, en suspenso esta conclusión a la que hemos llegado: la obra Un mensaje para Anabel está formada por una serie de elementos que generan una imagen sencilla a nivel perceptivo, pero extraordinariamente compleja a nivel semántico. Y para continuar volvamos a los estudios de Peirce. Según él, todo signo tiene un emisor y es un mensaje para un/os posible/s receptor/es. Toda imagen es también un mensaje, pero más abierto y polimorfo que un signo común y habitual. Las obras de arte que el artista ha elegido para Un mensaje para Anabel y la que él mismo ha ido haciendo con el sistema multipágina guardan un potencial de expansión de manera a veces inesperada. Siguiendo las palabras de Paolo Fabri: “Pero ¿existe un significado del cuadro que pueda percibirse de otro modo? Es decir, ¿existe una organización del sentido del cuadro que recurra a unidades expresivas no coincidentes con lo que pueden descubrir las palabras en el cuadro? La respuesta, por definición, es sí”.

Ni todos los sentidos son previsibles ni en la constitución de una imagen en función de su grado de iconicidad interviene solamente lo visible...

Permíteme interrumpir aquí la evolución de tus reflexiones porque me parece muy necesario remarcar algo muy obvio, pero que no siempre es tenido en cuenta en toda su dimensión, ya que el significado de una imagen no es sólo lo que vemos, sino también, y sobre todo,

lo que denota, lo que desencadena en nuestro pensamiento. Cuando percibimos todos los seres humanos conferimos simbolismo a los objetos que manipulamos, los espacios que habitamos y las imágenes que observamos, sobre todo para comprender dónde estamos en relación con nuestro espacio físico, mental y emocional.

...Claramente, en la percepción de una imagen influye de forma determinante algo que está "más allá" de la vista. De hecho, tal y como afirma Mieke Bal, de todos los malentendidos posibles, la equiparación de la iconicidad con la visualidad posiblemente sea la más dañina. Analizar esa tradicional ecuación $\text{iconicidad} = \text{visualidad}$ quizás nos podría abrir caminos para entender aspectos de la iconicidad que vayan más allá de sus interpretaciones más convencionales. Muchos de los ejemplos canónicos de teoría literaria y del análisis visual están basados en las teorías de Peirce y en el pasaje que define las tres categorías de signos. Pero a pesar de ello vale la pena recordarlo como horizonte desde el que pensar una interpretación de la iconicidad en relación con tu obra en general y en particular con esta propuesta porque será ese pasaje el que nos permitirá ver cómo las unidades diferentes que componen Un mensaje para Anabel serán capaces de reorganizar el sentido y expandirlo.

Isomórficamente y en el sentido más ortodoxo de referencialidad con respecto a lo representado, tengo que decir que UMPA posee un muy alto grado de iconicidad entre el original (el dibujo real) y su copia (la imagen fotográfica) en tamaño, color, forma y textura. Pero sin embargo, ¿que podemos decir de su significado?...que grado de relación existe entre el dibujo como representación de una idea....cual es su referente icónico?... no sé si me he liado un poco o si tal vez me he repetido con lo dicho anterior, pero ahí queda.

No avances acontecimientos a priori y centrémonos por ahora en el conocido párrafo de Peirce que dice: "Un icono es un signo que poseería el carácter que lo hace significativo, aunque su objeto no hubiera existido, como la raya de un lápiz de grafito que representa una línea geométrica. Un índice es un signo que perdería de inmediato el carácter que lo convierte en signo si su objetivo fuera eliminado, pero que no perdería ese carácter si no hubiera intérpretes. Por ejemplo, un plato con un orificio de bala sería el signo de un disparo, ya que sin el disparo no habría ningún agujero; pero el agujero está ahí, haya o no disparo con suficiente juicio como para atribuirlo a un disparo. Un símbolo es un signo que perdería el carácter que lo convierte en signo si no existiera ningún intérprete. Sería un símbolo cualquier elocución del lenguaje que significa lo que significa, sólo porque se entiende que tiene ese significado"....

Esto es algo que he analizado cientos de veces, pero siempre me pierdo entre índices, signos, iconos, huellas, etc. Lo que son y cómo se diferencian lo entiendo y lo veo claramente al leerlo y analizarlo en este párrafo, pero después todo se mezcla, signo, índice, huella e icono... Ahora que estoy muy centrado con mi nueva serie de trabajos con papeles de calco que frote directamente sobre la pared y después fotografío se me ocurren las siguientes preguntas: ¿Cómo se podrían interpretar estas acciones?, ¿Qué papel juega la fotografía, y el papel carbón?, ¿Qué rol desempeñan?

En este momento me parece más importante desentrañar el concepto de iconicidad, analizar su esencia a partir del conocido párrafo de Peirce que lo determina, y hurgar en él hasta encontrar un sentido profundo que nos ayude a entender la relación entre iconicidad y visualidad o referencialidad. Siguiendo, pues, con los razonamientos de Peirce, en el caso del icono, es el propio signo el que posee la justificación y, lejos de conducir a un tipo de mero realismo (en el que se

suele apoyar la tendencia más habitual o convencional) que equipara el icono con la imagen; ésta definición del icono, al estar basada en la semejanza, estipula que el objeto –el significado, más que el referente- no necesita ser nada en absoluto porque el icono tiene la propiedad de justificarse por sí mismo. O lo que es lo mismo: la iconicidad es, o puede ser, independiente de la referencialidad o de la visualidad. Así, tomando como punto de partida este punto de vista, analizar el concepto de icono desde la perspectiva original de Peirce, permitirá aproximarse a tu trabajo con herramientas conceptuales para expandirlo.

Partamos, entonces, del análisis de algunos elementos muy presentes en toda tu obra. Lo que define a la “raya” como icono es que le damos un nombre diferente: línea, y con ello la colocamos en otro nivel, en cierta manera independiente de lo que representa o podría representar. Podemos citar otro ejemplo que quizás nos ayude a entender esta independencia de la iconicidad respecto de su referente: la firma es un icono porque es independiente, no le debe su estatus ontológico a nada externo a sí misma que le de significado. Pero la firma también es un índice, porque no podemos negar que efectivamente la firma se vincula de tal manera a su ejecutor que se convierte casi en la plasmación de su mismísima personalidad, voluntad y presencia autenticadora. Según Peirce, como estamos mostrando en relación con el párrafo mencionado del autor, no es necesario ningún intérprete para que exista un signo, aunque éste sí que es necesario para que el signo funcione como tal.

A menudo me pregunto qué significan esos dibujos, qué pretendo plasmar o qué pienso de ellos... Yo personalmente no veo nada. Me es muy difícil distanciarme y dejarme llevar porque cada ejercicio implica muchas horas de concentración, y si tuviera una relación significativa con lo que hago, entonces me resultaría más duro aún. Quizás cada línea, cada trazo sea una firma pero no en el sentido de “plasmación de mi personalidad”. Yo lo entiendo más bien como una rúbrica y la interpreto como un rastro, una secuencia de autoafirmaciones en el sentido de compromiso con mi trabajo. Es verdad que a menudo el ritmo y la intensidad que aplico a la hora de dibujar depende de la música que esté escuchando en ese momento, pero es algo tan aleatorio que es imposible que el espectador lo pueda leer. No sé si habrás leído -lo he comentado alguna vez en prensa- que la elección de los títulos de mis trabajos -nombres de canciones, libros o frases que me voy encontrado- responde precisamente a esa necesidad de encontrar, crear o determinar un vínculo emocional con ellos. Quizás sea contradictorio con lo que he dicho más arriba, pero creo también que esa conexión es inevitable.

Tampoco es necesaria esa vinculación significativa porque la existencia del icono no determina necesariamente la necesidad de un referente, sea éste físico o emocional. La iconicidad es fundamental a la hora de entender el rol y la función de la imagen, pero la iconicidad en sí misma no siempre está muy clara e, incluso, va más allá de la interpretación tradicional del icono. ¿Está la iconicidad asociada a la analogía entre un índice y un objeto? Peirce no nos lo aclara. Pero ciertamente se trata de un signo que sí posee cierta cualidad de su significado. En el caso de la semejanza visual ésta puede llevar a la semejanza si, y sólo si, esa semejanza es predominantemente visual, aunque el signo en su conjunto no lo sea. El ejemplo que proporciona Peirce no es ni más ni menos que el ejemplo que da de un índice. Pero, sin la existencia de un objeto, no tendríamos más medida que una supuesta semejanza: una semejanza que no es ni ontológica ni total y que no descarta la diferencia. Ciertamente no descarta que la imagen tenga otra justificación más allá de su relación con el referente (insisto, sea cual sea éste).

La relación y la semejanza de cada fragmento multipágina de Un mensaje para Anabel con su referente “real” es muy compleja. El elemento más importante en la definición del icono a la que hemos llegado -y que modifica aquella que tradicionalmente hemos admitido- es su negatividad, ya que suspende la ontología del objeto. El icono es construido o concebido por el lector como descifrador de signos que es cada persona en cuanto que vive en una sociedad e inmersa en una cultura. En otras palabras, lo que hace que la noción de iconicidad sea importante para la lectura e interpretación de la obra no es el hecho de que nos conduzca a un modelo “real” preestablecido, sino el hecho de que produce una ficción precisamente en el seno de esa supuesta relación entre el icono y su referente.

Y que sea capaz de, precisamente, activar esa relación.

Esta operación que nos permite conservar en el dibujo final toda o parte de la información del original es en realidad una transformación que se hace posible subjetivando el objeto icónicamente significado y enmarcándolo culturalmente de forma abierta a la manera de los estudios culturales. Sería imposible hacer que una raya significara nada si no viviéramos en un ambiente cultural en el que circulan la geometría y la caligrafía basadas en la línea, en el que conocemos el dibujo como práctica proyectual y en el que existen toda una serie de teorías basadas en la línea.

Nunca me había parado a pensar en esto, en el significado de ése mínimo gesto.

Pues es muy interesante porque esta noción de icono y de iconicidad liberada del referente y de la visualidad y más vinculada a los procesos de simbolización es lo que le permite a un trabajo como el tuyo abrirse y expandirse. En suma: hacerse más complejo. Semánticamente más complejo. Sigamos, pues, con el concepto de icono y de iconicidad bajo esta nueva luz. Por lo tanto, la segunda característica importante del icono así concebido es que sólo puede aparecer a partir de una “simbolización” subyacente. El lápiz va dejando una raya como una huella, a medida que es guiado por la mano que lo proyecta. Y paralelamente a esa raya la simbolización va construyendo otra subjetivándola. No es una raya la que tú dibujas cada vez, sino que se trata de dos. Quizás por eso mismo te interesa tanto la idea de palimpsesto porque aunque físicamente tú sólo dibujas una raya, en realidad estás dibujando una segunda que se superpone a la primera. O la línea que tú dibujas dibuja ella misma una segunda línea con la que establecer una relación o a la que enviarle un mensaje. Cada una de esas rayas o, mejor aún, líneas discurre paralela, pero también se superpone una a la otra. La superposición de las categorías es inherente a sus definiciones. En este sentido, los conceptos básicos de Peirce –sobre todo el de iconicidad- pueden ser útiles para el análisis tanto de la visualidad como de la poética visual, pero sólo si los reinterpretamos a través de la subjetivización.

La idea de capa o de superposición también creo que está muy presente en este trabajo, ya que cada nueva subjetivización de UMPA se suma a la anterior y su “multiplicación no banalizará su significado, más bien todo lo contrario: fomentará la sensación de un pensamiento colectivo y en movimiento; y de que en el arte, como en la vida, las historias nunca terminan realmente”. Esa suma de capas es la que también he utilizado en los video de las colecciones, en la que cada imagen por separado es tan sólo como una bruma pero que sumadas dan como resultado una imagen densa, compacta y llena de detalles y lecturas.

Es ésta subjetivización la que nos permite visitar una obra y expandirla con nuevos sentidos, detalles, significados y lecturas. También, es la que nos permite acercarnos a las obras de una colección para producir una obra nueva como Un mensaje para Anabel en la que la expansión de los referentes y la relación con diferentes usuarios ayudan notoriamente a profundizar en todos los estratos de significados, relaciones y mensajes.

La poética funciona mejor cuando tiene un punto de partida primario que no es su finalidad ni su resultado. Funciona mejor cuando se la deja con cierta autonomía como le ocurre a ciertos iconos –como la mencionada línea- que están en otro nivel -remarco que en cierta manera independiente- de lo que representa o podría representar. El hecho de que la iconicidad de la línea se independice en parte del referente y se fragmente y expanda subjetivándola la abre a una red de relaciones más amplia. Los intentos de producir interpretaciones intermediáticas no contradicen la iconicidad en absoluto. Además, aunque no se puede negar el aspecto visual de la iconicidad en general, el icono no puede aprehenderse de un vistazo en la mera visualidad. Un vistazo tampoco es una manera evidente de aprehender una imagen.

En un primer momento tengo que decir que me preocupaba que el proyecto no funcionase o no tuviese respuesta. Pero a medida que fue desarrollándose tuvimos claro que lo realmente importante era lanzar una serie de ideas y que “todas las imágenes enviadas (y reproducidas) independientemente de su final y de la respuesta de cada participante, serán otros tantos ecos, otras pantallas que recibirán la irradiación de un pensamiento vivo, y una reflexión sobre el acto reproductivo de las imágenes, del carácter acumulativo de estas, de su fragilidad, de sus límites y del poder que ejercen sobre nuestra conciencia”. Pero también te diré que estoy encantado con tu respuesta.

La visión sigue siendo lo que nos permite distinguir entre objetos principalmente espaciales y temporales, y la iconicidad –entendida junto con la dimensión independiente y subjetivadora que reside en la propia naturaleza de algunos iconos- es la que nos permite establecer una relación con ellos. Pero no podemos equiparar visualidad con iconicidad. Y no haciéndolo es cómo conseguimos que la obra se expanda e incorpore la reacción de otras personas.

Con todo aquello que vemos, y que parece que reconocemos, es mucho más emocionante dejarse llevar. Como decía un buen amigo “me gusta porque me hace soñar” en el más amplio sentido de la palabra.

Una novela no leída es un objeto mudo. De la misma manera, una imagen no leída es también un objeto mudo. Para volverse semióticamente activas ambas necesitan operaciones y transformaciones de subjetividad en el seno de una cultura. Por lo tanto, la mejor manera de afrontar la visualidad o del rol de imagen no es a través de la delimitación, la definición o la clasificación, sino partir de una interpretación de la iconicidad que englobe la razón cultural y la subjetivización inherente en algunos iconos. La cuestión no es si algunos objetos, imágenes o configuraciones visuales tienen una dimensión únicamente visual, sino cómo lo visual se “escribe” un mensaje para sí mismo o se “describe” a sí mismo.

Manuel Oliveira, diciembre 2011.