

DEBATES SOBRE LA IDEOLOGÍA DE LA FORMA EN EL ARTE: SINECDOQUE, METONIMIA Y METAFORA EN LA PINTURA DE ALFREDO VOLPI

ISABEL MOLINAS

Nombre: Isabel Molinas, Profesora en Letras y Magíster en Didácticas Específicas. Prof. Titular de Comunicación en la FADU de la Universidad Nacional del Litoral. Directora del Proyecto “Estética e ideología en el campo de los estudios retóricos [...]” (CAI+D FADU-UNL).

Dirección: Ituzaingó 2029 (3000) Santa Fe – Argentina. *E-mail:* imolinas@fhuc.unl.edu.ar

Áreas de interés: Semiótica, Arte, Didáctica.

Premios: Academia Argentina de Letras 1988.

Publicaciones: Molinas, I. (2005) “Memoria de elefante: interrogantes sobre la incorporación de los videojuegos en la enseñanza” en Tecnologías educativas en tiempos de Internet de Edith Litwin (compl.) Buenos Aires: Amorrortu.

Molinas, I. (2006) “Sobre la acción de mirar: leer poesía en la escuela, hoy” en Lengua y literatura: prácticas de enseñanza, perspectivas y propuestas de AAVV. Santa Fe: UNL.

Resumen: *El trabajo consiste en un análisis lógico-semiótico de los procedimientos retóricos a partir de los cuales el pintor ítalo-brasileño inviste de significación a su obra. Proponemos una interpretación que hace hincapié en la cohesión interna –más allá de la impronta singular de cada momento de su producción en virtud del reconocimiento de matrices generativas constantes.*

La retrospectiva *Alfredo Volpi, 50 años de pintura* es una de las exposiciones de mayor relevancia realizadas en Argentina durante el 2007 [MALBA, 16/03 al 28/07]. Su importancia radica en la trascendencia del pintor en el arte brasileño del siglo XX y en los interrogantes que sus cuadros siguen suscitando a la hora de pensar la cohesión interna de su obra y dar cuenta de sus filiaciones y contrastes con artistas de Europa y América. Tal como señala Lorenzo Mammi (1955 [1999]: 17): Volpi experimenta en diferentes direcciones al mismo tiempo, se apropia de Cezanne o de Carrá, pero su pintura no es ecléctica; capitaliza estas influencias en favor de su objetivo más importante: “resolver el cuadro, descubrir la solución formal que proporcione la mejor sensación de equilibrio con la mayor economía de medios”.

Luego de una primera etapa figurativa, a fines de la década del 30 la pintura de Volpi comienza a desplazarse hacia la abstracción y se emparenta con el movimiento concreto. Sin embargo, la presencia de un elemento figurativo recurrente –las típicas banderitas de la fiestas juninas en Brasil– resiste su inscripción definitiva en el arte abstracto y lo

vincula con otras búsquedas del arte latinoamericano de mediados del siglo XX. Entre ellas, la pregunta por la identidad y la vivencia de una religiosidad fuertemente anclada en lo popular, por ejemplo, en cuyo tratamiento no podemos soslayar el origen europeo de Volpi, su condición de inmigrante italiano en San Pablo.

Pero es la repetición anafórica de las banderitas –síntesis entre figuración y abstracción la que determinará un nuevo tipo de organización espacial y una estética en la que prima el componente lírico, entendido como manifestación poética autónoma en la que la representación posibilita la producción de un sentido nuevo. La forma, los trazados que la originan, reclaman una interpretación que va mucho más allá del espacio percibido de cada cuadro. Al respecto, Mammi (1955 [1999]: 36) propone la comparación entre Volpi y el poeta Ezra Pound: “... por ser unidades indivisibles que se relacionan por repetición, las banderitas no dependen de la superficie del cuadro, ni de una diagramación que las reúna en una figura unitaria. Fluctúan en un espacio mental, como los caracteres tipográficos y los números. Y es justamente esta fluctuación la que determinará el estilo de las telas de finales de los 50 y de los 60.”

Proponemos una lectura de dichos rasgos a partir de un mismo hilo conductor: los procedimientos retóricos que estructuran los *significantes* y transparentan su componente ideológico. Al relevar algunas de las principales operaciones discursivas (Verón 1987: 16-17) que invisten de sentido a la pintura de Volpi, hipotetizamos sobre la *ideología* de sus cuadros –en términos de Zizek (1994 [2004]: 10) entendida como “matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esa relación”.

Para la descripción de dichas operaciones recurrimos a la realización de trazados con el lenguaje gráfico TDE –Teoría de la Delimitación Espacial (Jannello 1984, Guerri 1988, 2002), a partir del cual explicitamos la selección y la combinación del conjunto constante de formas a las que Volpi apela y en el cual funda la identidad morfo-sintáctica de su obra. [Para los trazados se operó con el software TDE–Ac, por lo cual agradecemos la colaboración de los integrantes del Proyecto UBACyT A 015.]

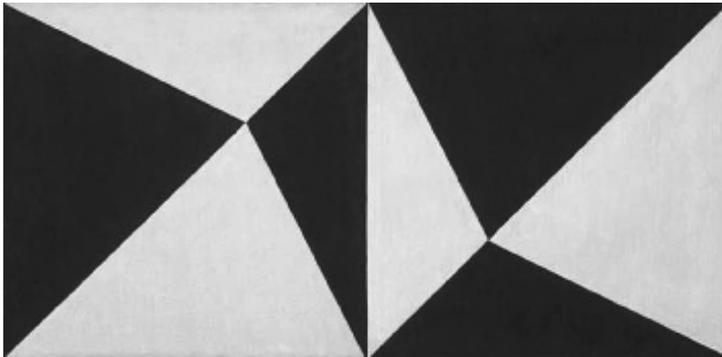
Retomamos las definiciones de tres figuras sinécdoque, metonimia y metáfora y profundizamos en su explicación desde una metodología de base lógico-semiótica (Guerri 2005, 2007). A partir de la identificación que Peirce realiza de las nueve clases de signos y de la descripción de la *metáfora* en términos de *ícono*, Guerri profundiza en sus tres aspectos *primeridad, segundidad y terceridad* para mostrar las relaciones entre las figuras y la sucesiva implicación de las mismas al momento de la construcción de cada una de ellas. [Un planteo similar es expuesto por Elena Oliveras (2007: 24-25; 49-53) en *La metáfora en el arte*, pero la autora explicita su decisión de estudiar la metáfora en tanto tropo particular y no como género.]

En la *Poética* (1457b) Aristóteles explica que “la *metáfora* consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a otro” y aclara que “la transferencia puede ser del género a la especie, de la especie al género, de una especie a otra, o puede ser un problema de analogía”. Esta explicación permite pensar de manera general e integrada diferentes figuras retóricas que se basan en la comparación –sea por analogía o no, con elementos

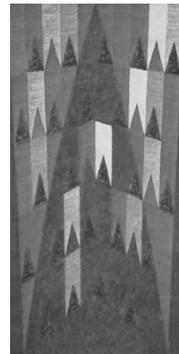
de un mismo contexto o a partir de un salto sustitutivo que articula universos diferentes, posibilitando una comprensión más intensa del tema de referencia en los campos del arte, las ciencias, la filosofía o la educación, entre otros. Con respecto al planteo de Aristóteles, Ricoeur (1977: 28) señala que el autor “revela un interés por el proceso más que por las clases”, propiciando una reflexión global acerca de la figura como tal. (cf. Oliveras 2007: 25).

Cuando Peirce (1965: 1988: 145) describe las nueve clases de signos define a la metáfora en tanto *ícono*. También propone diferenciar, según el modo de primeridad del que participan: *imágenes* (cualidades simples o primeras primeridades), *diagramas* (relaciones diádicas anafóricas) y metáforas (carácter representativo del *representamen* construido a partir del paralelismo de otra cosa).

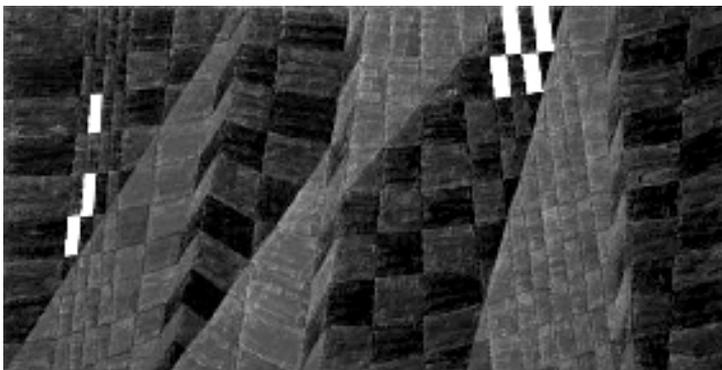
De este modo podemos pensar a la *sinécdoque* como imagen que recorta una cualidad formal particular aunque con un alto nivel de generalidad, a partir de la cual es posible construir la isotopía de la celebración, cualquiera sea su carácter: pagano o religioso. En la figura 1, el *retruécano* compuesto a partir de la rotación del segundo rectángulo habilita un recorrido espacial que nos permite leer el cuadro en términos de escena, de instante detenido en un cielo de ‘gímpolas’.



Composición concreta (mediados déc. 1950) Témpera sobre tela



Composición con banderitas en ojiva. (inicio déc. 1970) Témpera sobre tela



Sin título (mediados déc. 1960) Témpera sobre tela

Lo que en un primer momento es sólo una forma cuyo valor radica en la posibilidad de ser bandera, en las figuras 2 y 3 es puesta en relación sintagmática con otras banderas

‘cornetas’, según la clasificación (Álvarez 2004) cuyo conjunto redundante en favor del concepto de celebración pero introduce una mayor precisión contextual que remite a las fiestas juninas. La metonimia “opera por contraste de ‘objetos’, usando la forma-sinécdoque como materia prima para la sustitución y presenta relaciones existenciales o indiciales, operando por contigüidad real” (Guerra 2005, 2007).

Una misma figura repetida sostiene la *Composición con banderitas en ojiva*, en la que identificamos la metáfora de la divinidad. La inclusión del término ojiva en el título ancla la referencia a la arquitectura gótica. La repetición, la inclusión del triángulo a través de una leve variación en la escala de colores y el dinamismo vertical que dicha figura imprime a la obra, avalan la hipótesis. Tal como señala Panofsky (1955), “la absorción de la masa en la estructura y la desaparición de la superficie del muro tras una pantalla de ornamentos”, así como también “la apariencia de ser de papel más que de piedra o mármol” –rasgo que el autor define en términos de “desmaterialización de la piedra”–, redundante en favor de una metáfora religiosa que trasciende la referencia contextual inmediata. Ahora bien, según Maurizio Vitta (1999 [2003]: 112), ya en el Arte egipcio y griego, una vez identificado el componente religioso es preferible no explayarse sobre el contenido de las imágenes: “La descripción verbal de la imagen visual parece, por tanto, admitida; en cambio se omite el misterio sacro que ésta contiene. Ello nos trae a la mente una observación de Roland Barthes: ‘El mito no se define por el objeto de su mensaje, sino por el modo en que se profiere’”. No son capillas brasileñas engalanadas con motivo de las festividades de San José, San Pedro o San Juan, sino que remiten a un registro más universal sobre el Arte y la Divinidad.

Referencias

- Álvarez, J.C. (2004) “Requisitos técnicos básicos para la presentación de proyectos de banderas”. Santa Fe: inédito.
- Aristóteles (334 AC ?) *Poética*. Buenos Aires: Leviatán, 1984.
- Janello, C. (1984) “Fondaments pour une sémiotique de la conformation delimitante des objets du monde naturel”, in Herzfeld, M. & Melazzo, L. (eds.) (1988) *Semiotic Theory and Practice*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Guerra, C. (1988) “Arquitectural design and space semiotic in Argentina”, in Sebeok, T. & Umiker-Sebeok, J. (eds.) *The Semiotic Web 1987*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Guerra, C. (2002) “Design and cognition: contribution to a design theory”, en *Symmetry: Art and Science*, Journal ISIS-Symetry, (V. 2 [New Series], 1-4, pp. 99-109). Brussels.
- Guerra, C. (2005-2007) Material educativo Programa Especial de Formación de Recursos (LDCV, FADU-UNL) y Seminario de Posgrado “Morfología y Semiótica” (FADU-UNL).
- Mammi, L. (1999) *Volpi*. San Pablo: Cosac Naify, 2006.
- Oliveras, E. (2007) *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- Panofsky, E. (1955) *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979.
- Pierce, Ch. S. (1965) *El hombre un signo*. Barcelona: Crítica, 1988.
- Verón, E. (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad social*. Barcelona: Gedisa.
- Vitta, M. (1999) *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Zizek, S. (1994) “El espectro de la ideología” en *Ideología. Un mapa de la cuestión de Zizek, S.* (compl.). Buenos Aires: FCE, 2004.