

# Lineamientos metodológicos de la semiótica del arte

NIÑO AMIEVA, Alejandra Leticia / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras -  
alejandranamieva@gmail.com

WEBER, José Ignacio / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras -  
nachoweber@yahoo.com.ar

BALLESTER, Ana Marta / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras -  
anamartaballester@hotmail.com

DI LORENZO, Isabela / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras -  
iddilorenzo@gmail.com

MASSARIOL, Diego / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras -  
dmassariol.uba@gmail.com

NIKLISON, María Mercedes / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras -  
merchuniklison@yahoo.com.ar

ROBLES DE LA PAVA, Juliana / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras -  
robles.juliana@gmail.com

---

Eje: Epistemología en Ciencias del Arte Tipo de trabajo: ponencia

---

<sup>a</sup> Palabras claves: Sistemas de Producción Sígnica - Topic - Instalación Sonora

## > Resumen

Nuestro proyecto, “Herramientas teórico-metodológicas para el análisis semiótico de producciones visuales artístico-estéticas”, tiene como objetivo general proponer y ensayar los alcances y posibilidades de una metodología de abordaje semiótico en producciones estético-artísticas visuales, atendiendo a sus modos de producción/recepción sígnica e integrándolas al modelo triádico peirceano. En esta mesa exponemos y discutimos algunos hallazgos a partir del análisis de *Piotr*, instalación sonora interactiva realizada por Mercedes Savasta y Hernán Kerlleñevich en el en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires durante los días 1 al 5 de marzo de 2016. Los primeros avances nos permiten sostener que el método propuesto implica un relevamiento sistemático, metódico e integral de la producción analizada, que además cuestiona o pone a prueba hábitos perceptivos, posibilita la detección de enciclopedias convocadas por la obra y, con ello, la explicitación de sus estrategias narrativas, el lector modelo que ella propone y la postulación de su *topic*. El interés (entre otros) de tal método de análisis, reside en que al evidenciar el sentido de historicidad de la obra, nos recuerda que un “texto” lo es siempre en la historia (en la semiosis).

## › **Introducción**

Nuestro proyecto, “Herramientas teórico-metodológicas para el análisis semiótico de producciones visuales artístico-estéticas”,<sup>1</sup> tiene como objetivo general proponer y ensayar los alcances y posibilidades de una metodología de abordaje semiótico en producciones estético-artísticas visuales, atendiendo a sus modos de producción/recepción sígnica e integrándolos al modelo triádico peirceano. Con tal fin, partimos de las nociones de *texto*, *cooperación interpretativa*, *lector modelo*, *modos de producción sígnica* y *topic* propuestos por U. Eco (1984, 1990, 1999, 2000), entre otras, para discutir su aplicación a textos artísticos.

La noción de *texto* propuesta por Eco —“máquina semántico-pragmática susceptible de ser actualizada en un proceso interpretativo” (1984: 8)— implica la de un *lector modelo* “capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él [el texto] y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente” (Eco, 1999:80). Es decir, el *lector modelo* en cuanto hipótesis regulativa no solamente es previsto por todo *texto*, sino que además este último colabora a instituirlo (particularmente en los artísticos). Por otra parte, todo texto tiene vacíos, espacios para llenar, por lo que requiere de una colaboración interpretativa cuyos niveles pueden variar (nos referimos a las nociones de *lector modelo* de primer y segundo grado, y en ocasiones de tercer grado, *cfr.* Mancuso, 2014) para explicitar también aquello que implícitamente *dice*, por ejemplo, sus presupuestos teóricos o ideológicos no atravesados por la crítica.

En todo texto es posible, además, detectar sus modos de producción sígnica, *i.e.* el tipo de trabajo con los materiales (praxis) en pos de la manipulación sígnica (expresión). Esta tipología propuesta por Eco (1999, 2000) tiene en cuenta el trabajo físico requerido para producir la expresión (*reconocimiento, ostensión, reproducción, invención*), sobre el *continuum* material (homomatérico/ heteromatérico) en relación con el contenido —o con cierta porción del campo semántico—, de modo más —*ratio facilis*— o menos —*ratio difficilis*— convencional, y articulado de forma ya codificada o no (*cfr.* cuadro 1). La exhaustividad de la tipología propuesta, posibilita la detección del *topic* esto es, el esquema abductivo, idea o representación mental del tema/problema del *texto* (Eco, 1999: 125-131) cuya utilidad es la de disciplinar la semiosis y orientar la dirección de las posibles actualizaciones; se trata de una inferencia abductiva, estrictamente es una hipótesis acerca del texto que además fija así sus límites (Niño Amieva y Mancuso, 2016).

En esta primera exposición presentamos algunos avances a partir del abordaje de la instalación sonora interactiva *Piotr* de Mercedes Savasta y Hernán Kerlleñevich, realizada en el en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires en marzo de 2016.<sup>2</sup> En primer lugar, describimos y contextualizamos brevemente la producción a analizar, en el marco de una serie de instalaciones análogas de los mismos

---

<sup>1</sup> Proyecto de Reconocimiento Institucional de Investigadores Graduados (PRIG 2016-2018), FFyL, UBA.

<sup>2</sup> *Cfr.* <https://youtu.be/VYYMyFSrwvk>

autores. A continuación, presentamos el análisis de la instalación mencionada recurriendo a la detección de los modos de producción sígnica presentes en el texto, la explicitación de su *lector modelo* y las enciclopedias parciales; finalmente ensayamos una posible formulación de su *topic* y discutimos la potencialidad teórico-metodológica de la propuesta a partir de su integración con el modelo triádico peirceano.

### › **Piotr: contextualización en la serie Hipertemporal**

Mercedes “Mene” Savasta es música, artista sonora e historiadora de arte, y Hernán Kerlleñevich es compositor, instrumentista y docente-investigador. Estos dos artistas exploran y experimentan las materialidades de “lo sonoro” y sus modos de producción en diversas instalaciones. Es decir que se trata de una preocupación trabajada de forma sistemática a partir de un elemento cohesionador que denominan “superficie hipertemporal” y que implica una forma particular de producción del sonido a partir de la presencia del cuerpo de los espectadores captada por sensores.

El primer desarrollo fue *Superficie Hipertemporal. Interfaz. Entorno interactivo para la composición musical* (2012), allí se dio inicio a la instalación de objetos sonoros en un espacio, donde *la información temporal de cada fuente sonora estaba anclada a una coordenada espacial específica* que se activaba al recorrer dicho espacio. Luego, en *Aquí. Una canción en la Superficie Hipertemporal* (Rosario, Museo Castagnino, 2013), fue importante la inclusión de un elemento visual: dibujos en el suelo que orientaban al espectador como una instrucción más para la interacción con el dispositivo. Le siguieron *Ahora. Una canción en la Superficie Hipertemporal* (Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2013) y *Mientras. Una canción en la Superficie Hipertemporal* (Buenos Aires, Milion, 2015), que presentó un único material sonoro reproducido en un solo parlante: una voz expresaba “recuerdo lo que será o será recuerdo lo que será” siguiendo el movimiento del espectador en el espacio. Finalmente, *Piotr* (objeto de este análisis), se presentó entre el 1 y el 5 de marzo de 2016 en el Salón Dorado del Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires.

*Piotr* está conectada a las otras obras de la serie, pero se diferencia de éstas en tanto se abre a nuevas problemáticas, relacionadas con las condiciones de la convocatoria y con el espacio en el cual se decidió instalarla. En tal sentido, la invitación del Teatro Colón a los artistas fue en ocasión de un homenaje a la Orquesta Estable del Teatro en el marco del Abono Chaikovski. La propuesta consistió en realizar durante cinco días consecutivos distintas actividades en relación con el compositor ruso. Esto, de alguna manera, determinó que por primera vez los dos artistas no trabajaran con material sonoro propio sino con fragmentos (o detalles) de la obra de Chaikovski (grabaciones interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y la Orquesta Estable del Teatro Colón) seleccionadas por ellos, armónica y

tímbicamente, a partir de material facilitado por el archivo del teatro (característica que abre una línea estética particular). En cuanto al lugar en el cual se instaló esta producción, se trata de un espacio de doble circulación —tiene dos entradas—, lo cual impone un movimiento peculiar; por otra parte, es un espacio de ingreso restringido, al que sólo se puede acceder cuando se realizan las visitas guiadas o en los intervalos de los conciertos (siempre y cuando el espectador esté ubicado en la platea o en los palcos bajos).

En cuanto a su funcionamiento y a los elementos que la componen, la instalación está formada por una estructura metálica de la cual cuelgan conos de parlantes desnudos en su mínima expresión. A su vez, estos conos de parlantes están conectados a un sistema de sensores de movimiento que, a través de un *software*, activan el sonido y controlan diversos parámetros sonoros. La obra postula un *lector-espectador* que esté dispuesto a transitar y a “manipular” con su cuerpo, a medida que se acerca a estos conos, el *tempo* y la intensidad de la sonoridad anclada en cada dispositivo (cada dispositivo tiene una sonoridad diferente). Como condición de lectura, la obra restringe el acceso de modo tal, que no pueden ingresar más de cuatro personas al mismo tiempo.

En la sección media del Salón Dorado del Teatro Colón, sobre una alfombra roja, el espectador se encuentra frente a la instalación que tiene, al igual que el salón, una doble circulación por sus dos extremos; el primer elemento (en un orden lógico) con el que se topa es un atril que sostiene los paratextos que consisten en el texto curatorial, la partitura de cinco fragmentos de obras de Chaikovski (todas obras orquestales aunque no todos los fragmentos lo evidencien claramente) y un mapa de la instalación (es decir, una representación a escala de sus elementos). La instalación en sí consta de un andamio metálico (que a la vez sirve de marco) del que cuelgan cinco conos de parlantes cuya circularidad se enfatiza con luces cenitales proyectadas. Se completa con la presencia del cuerpo del espectador (o los cuerpos, hasta cuatro según recomendación de los guardias de sala) que, con su transitar activan los sonidos asignados a cada uno de los parlantes, resultando un texto sonoro aleatorio, siempre distinto.

### › ***Modos de producción sígnica, enciclopedias parciales y lector modelo***

En esta instalación es posible reconocer diversos modos de producción sígnica: *ostensión, estilización, vectorización, unidades combinatorias, unidades pseudocombinatorias, grafos y proyecciones*.

Las *ostensiones* se producen siempre que se selecciona un objeto o un fenómeno para mostrarlo como expresión de un objeto de su propia clase; la expresión mantiene con su referente una relación de tipo homomatérica, es decir, que expresión y contenido están compuestos de la misma materia. En *Piotr*, el

*atril* funciona como *objeto por el objeto* (ejemplo), para sostener los paratextos de la obra (partituras de los fragmentos seleccionados y material interactivo que orienta al espectador respecto a cómo tiene que moverse). *Atril* y *partituras* también funcionan como *estilizaciones* (las que se diferencian de las ostensiones en tanto no presentan una identidad material entre la expresión y su contenido, de tal manera que se trata de una relación heteromatórica) del músico o del intérprete musical. Algo similar ocurre con los *parlantes*, los mismos pueden funcionar como ostensión en tanto son la mostración de un parlante y su función; pero también podrían ser leídos como una estilización de la música, de la sonoridad. Asimismo, reproduce una estilización el presentar el paratexto de la partitura en tanto remite a un canon musical particular. Por otra parte, el *cuerpo* del espectador funciona como signo ostensivo (cuerpo por el cuerpo mismo), presencia móvil que activa la obra (sólo si éste entra en escena, la obra se vuelve audible).

La *luz* funciona como *estilización* de los objetos que ilumina, estiliza al objeto y lo escenifica, lo constituye como objeto museificado. También forma parte de la obra la *estructura metálica*, el andamio, que funciona como marco. La estructura no fue ocultada, la decisión de ostentarla constituye una estrategia narrativa autoral.

El juego entre lo que la obra oculta o muestra (y cómo lo muestra) nos permite avanzar provisoriamente en la configuración del *topic*: la obra expone el dispositivo sonoro —los parlantes desnudos—, pero a su vez oculta el dispositivo tecnológico —los sensores—. Así, podemos sostener que la obra está naturalizando toda una tecnología, y permite plantear como una posible problemática, la incorporación de tecnología o el problema de la sonoridad.

Otro de los modos de producción que operan en la obra es la *vectorización*, presente en los *movimientos sugeridos* en la instalación. Son reproducciones de marcas perceptibles de espacialidad y temporalidad. En este caso la vectorización aparece en la ubicación de los conos de los parlantes, en su circularidad misma y en la circularidad de la luz proyectada. La obra invita al lector a realizar un recorrido circular y zigzagueante (además para completar una vuelta de *loop*, para poder oír el material sonoro entero asignado a cada uno de los parlantes, hay que dar una vuelta al parlante).

Asimismo, también es posible detectar en *Piotr* reproducción de *unidades combinatorias* y de *unidades pseudocombinatorias*. En el caso de las primeras se trata de tipos expresivos preexistentes ligados a un significado convencionalizado (como es la lengua); presentan una mínima dificultad de réplica o sustitución, razón por la cual la relación tipo/especimen es por *ratio facilis*. Esta instalación recurre a las unidades combinatorias específicamente en los paratextos, en los textos verbales que la acompañan y orientan al espectador en la interacción. Por otro lado, con una importancia mayor —tanto en esta obra como en la serie— se da el caso de las *unidades pseudocombinatorias*. Se trata de una producción sígnica cuya expresividad está formada con anterioridad al texto, por lo tanto, también está regida por *ratio facilis*. La diferencia con las unidades combinatorias es que los elementos que la componen, si bien hacen

sistema, éstos no se correlacionan con un contenido predeterminado: no están referidos a un código anterior a *Piotr*; es decir que las relaciones entre los elementos pueden ser analizables, pero ello no implica su asociación directa con el plano del contenido: las relaciones entre los fragmentos de grabaciones de Chaikovski presentes en la instalación, que difícilmente se puedan reconocer porque están seleccionados y fragmentados al nivel de fonemas (no de palabras, frases o melodías fácilmente identificables).<sup>3</sup> Son unidades menores al punto tal que si leemos la partitura, estos fragmentos están tomados de lugares atípicos (el final de una frase y el comienzo de la siguiente, frases recortadas sin resolución armónica, etc.). La instancia autoral se identifica en la selección cuidada de cada uno de los elementos que componen el aspecto sonoro de la obra, con recortes sucesivos. Es decir, en un principio hay un recorte sobre el repertorio del compositor, luego sobre el repertorio de las interpretaciones de Chaikovski en el Teatro Colón, a su vez sobre el archivo de esas interpretaciones, y sobre aquellos fragmentos que van a ser utilizados para hacer sistema. En este caso se eligieron obras orquestales de Chaikovski (cinco fragmentos de cuatro obras),<sup>4</sup> pero aun siendo obras orquestales, los fragmentos no necesariamente involucran a la orquesta completa, en algunos se oye un instrumento solo.

El resultado sonoro de *Piotr* es una estructura musical abierta, que combina de forma aleatoria diversos elementos (muy especiales ya que cada elemento combinable es a su vez un complejo sonoro extractado de un texto previo); en este sentido es que también se puede hablar de texto(s) en el texto (*cfr.* Lotman 1996).

Estos elementos sonoros están agrupados de modo que forman dos “regiones” espaciales (y armónicas) referidas en dos acordes: do menor y mi menor (no es que se escuchen sólo las notas de esas tríadas, sino que funcionan más bien como distinciones, espacios diferenciados). Así, la instalación propone una especie de gramática en donde hay dos regiones escindidas (separadas) que el intérprete-espectador actualiza. Estas relaciones *pseudocombinatorias* se explican en parte en el paratexto verbal y en la representación a escala del espacio (*cfr.* cuadro 2). Del mismo modo, se enfatizan otras agrupaciones

---

<sup>3</sup> Una de las obras es *Romeo y Julieta*, *Obertura fantasía de concierto* que contiene un tema de amor muy conocido y parodiado en cine y televisión. Hacemos esta referencia para señalar que no se seleccionó el tema de amor, aquí no se pretende que se reconozca rápidamente la obra, sino que ésta simplemente se muestra porque interesa por su materialidad sonora misma.

<sup>4</sup> Los fragmentos extractados son los siguientes: 1. *Romeo y Julieta* (1869), se trata de una de las obras más representativas del repertorio orquestal de Chaikovski. Es una obertura de concierto, que en la última de sus tres reescrituras, en 1880, el compositor subtítulo “Obertura-Fantasia”. Consiste en una obra programática (instrumental narrativa) sobre el texto de Shakespeare. La estructura tiene forma de sonata con una introducción y un epílogo. El material seleccionado y seccionado está tomado del final de la introducción (una sección de textura coral) (cc.70-73), que es una de las adiciones realizadas por el autor en la segunda versión de la obra de 1870. 2. *Sinfonía Nro. 2.* (1872), sinfonía en do menor, conocida como “Pequeña Rusia” en referencia al uso de melodías de origen folklórico ucraniano. El fragmento recortado justamente pertenece al solo de corno con el que comienza la obra y presenta uno de los temas folklóricos (“Abajo por la Madre Volga”). Una de las características de la poética de Chaikovski es la constante revisión de sus obras; esta sinfonía fue revisada en 1880, que es la versión que usualmente se interpreta. 3. *Capricho Italiano* (1880), esta fantasía para orquesta está inspirada en un viaje a Roma y también trabaja con materiales oídos allí. Comienza con un toque marcial de trompa, que es de donde está tomado el material recortado (c. 1). 4. *Sinfonía Nro. 5* (1888), sinfonía en mi menor de la cual fueron extractados dos fragmentos del primer movimiento (cc. 148-149; cc. 534-537).

posibles, tal como la distinción entre los fragmentos que tienen muchos instrumentos de la orquesta y aquellos fragmentos solistas.

El último modo de producción en la tipología propuesta por Eco es el de las *invenciones*; dentro de los tipos de *invenciones* encontramos en *Piotr* predominantemente los *grafos* y (en menor medida) *proyecciones*. Respecto a los *grafos*, otra estrategia mediante la cual esta instalación construye su significación aparece en la *onda sonora*, resultado de las interrelaciones entre todo el dispositivo tecnológico dispuesto en la estructura de la obra, materialización del cuerpo vivo que activa los sensores dando cuenta de la necesaria cooperación del espectador/intérprete y de la inevitable mediación textual que aparece planteada en la obra (mediación en distintos niveles: en la selección de los fragmentos, en la disposición de cada uno de los elementos que se encuentra en la estructura). El modo de aparición de las *ondas sonoras* nos indica que, en tanto suponen una transformación topológica referida al vínculo entre el cuerpo y el sensor imperceptible, se manifiestan a modo de *grafos* determinando un modelo de contenido a partir de una expresión heteromatórica. Son por lo tanto las ondas un modo de instituir las relaciones establecidas entre los diferentes elementos que constituyen *Piotr*. Son también en alguna medida, *unidades pseudocombinatorias* que tienen en cuenta a un *lector modelo* con determinada competencia para leerlas; en el mismo sentido juega el paratexto instructivo, mencionado con anterioridad, presente en el atril (código *partitura*, representación a escala del espacio, *plano*, y los elementos presentes en la estructura), dispuesto para el intérprete (*cf.* cuadro 2). Estos elementos pueden ser entendidos tanto como instrucciones explícitas de lectura, que apuntan a develar los recursos mediante los cuales la obra produce efectos de sentido, al mismo tiempo que intentan ofrecer una alternativa para el lector de reconstruir la trama narrativa contenida en ella. Al ser pensados como *grafos*, estos paratextos explicitan las relaciones determinantes en la significación del texto, materializan su propuesta como mecanismo y artificio de una proposición narrativa —fundamental para la conformación de su lector modelo—. Son también una estrategia que da cuenta de la disposición espacial en relación con el movimiento, el vínculo de este con los fragmentos de las obras de Chaikovski y por consiguiente con los parlantes que la reproducen (combinan los distintos elementos presentes en la instalación). De este modo, la codificación de las partituras y su vínculo con las disposiciones espaciales de los amplificadores de sonido son un modo de representar la estructura narrativa de la obra.

Al analizar las estrategias narrativas de la obra encarnadas bajo la forma de modos de producción sígnica e interrogadas a partir de su propia coherencia textual, nos hemos referido *al lector modelo* como un componente de la misma enunciación del texto *Piotr*. La obra nos autoriza, según su propia narrativa, a postular un lector que conoce los códigos de la música occidental (moderna y contemporánea), con competencia para leerla e interpretarla, experiencia en la cual la obra espera que se interroge sobre la sonoridad contemporánea.

Aquí se han expuestos los modos de producción sígnica que detectamos en la instalaci3n, que nos permitieron analizar c3mo est3 producida s gnicamente. Ahora bien, esta detecci3n *es un primer paso* en el ingreso a la obra; su relevancia es que posibilita un anclaje en el texto: permite relevar y escanear minuciosamente los aspectos de la obra y leerlos como estrategias textuales destinadas a un *lector modelo*, al que concurrentemente contribuye a instituir.<sup>5</sup> Expresado en los términos de la triada peirceana, es decir, la relaci3n entre *representamen*, objeto (*dinámico e inmediato*) e *interpretante* (Peirce, 1986) implica una especificaci3n del *objeto dinámico*, como condici3n de posibilidad de avanzar sobre el *objeto inmediato*, i.e. el *topic* (Niño Amieva y Mancuso, 2016).

### › **Topic y primeras conclusiones**

El *topic* (Eco, 1999) es una hip3tesis (abductiva, *cfr.* Peirce, 2013) regulativa del texto que responde a la pregunta acerca de qué habla o qué problematiza un texto (podemos presuponer que todos los textos, en tanto artísticos y est ticos, problematizan algo, intentan enunciar algo con mayor o menor potencia). Desde esta perspectiva, la enunciaci3n de un *topic*, si bien es una instancia interpretativa, no constituye la clausura de los sentidos de la obra: es sí un *interpretante final*, que sabemos transitorio y provisorio, pero que asume la responsabilidad de su enunciaci3n (Bachtin, 1982; Mancuso, 2007) en tal calidad.

Volviendo a la instalaci3n que estamos analizando, es posible postular un *topic* para la serie completa o para esta obra en particular (algunos elementos ponen a *Piotr* a la vez dentro y fuera de la serie, con elementos comunes y con particularidades que la distinguen). Lo que sí aparece en *Piotr* es una ampliaci3n del *tema/problema* de toda la serie al presentarse como una actualizaci3n interpretativa de la obra (y tal vez de la poética) de Chaikovski.

Concretamente, ante el *topic* en *Piotr* que podemos enunciar como: *de la sonoridad en el arte contemporáneo o, de un modo más amplio, de la sonoridad contemporánea*, en nuestra lectura tal sonoridad es planteada en una especie de descomposici3n o fragmentaci3n en la cultura y con una mediaci3n tecnol3gica fuertemente naturalizada; asimismo, enunciado en un género (instalaci3n) que vincula lo sonoro a la idea de lo digital, por una parte convoca a la transdisciplinariedad (en cuanto discute los límites entre el arte y la ciencia, y a su vez entre las artes) y por el otro lo postula como el potencial c3digo de c3digos: un c3digo a lo que todo puede traducirse (si bien en *Piotr* permanece oculto). Por otra parte, en el texto puede leerse lo contemporáneo entendido como posmoderno y el comentario que supone el posmodernismo sobre ciertas nociones clave de la modernidad: en este caso, las de obra cerrada, autor, receptor inactivo e interpretaci3n musical, son cuestionados, tal como lo hizo el arte a lo largo del siglo

---

<sup>5</sup> Es indudable el parentesco con el método panofskiano, pero es justamente la problematizaci3n de un *lector modelo* (junto con la configuraci3n como hip3tesis del *topic* y la calidad de *interpretante final* de su lectura) lo que complejiza esta propuesta.



pasado. Si bien el lector modelo instituido en *Piotr* debe contar con competencias en el ámbito de la música occidental y el arte contemporáneo, la obra al mismo tiempo propone que cualquiera puede *jugar* a ser un intérprete musical, es decir, propone un lector que conoce el código, que puede dialogar con el canon de la música occidental, pero al mismo tiempo afirma que tal competencia no es estrictamente indispensable (cualquiera que pueda entrar y moverse en las condiciones establecidas por el texto para que se active puede *interpretar* música). Por lo anterior, sería posible avanzar en un subtopic: *acerca de las posibilidades de interpretación*; *Piotr* también afirma que la *composición, dirección, interpretación, fragmentadas y mediadas por la tecnología conforman una suerte de límites para un intérprete dispuesto a experimentar con esa mínima y efímera (pero no menos significativa) posibilidad de expresión.*

Tal como antes consignamos, la detección de los modos de producción signica de un texto configura una primera instancia cuya sistematicidad y exhaustividad permiten la selección de las enciclopedias parciales (entendidas como postulados semióticos, *i.e.* conjunto registrado de las interpretaciones posibles, *cfr.* Eco, 1990: 134) a partir de la localización de las *señales* contenidas en el texto. Partimos de una expresión (signo o *representamen*) para abordar su *objeto dinámico* (modos de producción signica en tanto señales textuales), que nos permitió avanzar en su *objeto inmediato* (esquema abductivo o *topic*). Enunciado este, procedimos a interrogar al texto; en otros términos si su tema/problema pudo formularse como: *de la sonoridad en el arte contemporáneo o de un modo más amplio, la sonoridad contemporánea*, como también *acerca de las posibilidades de interpretación* (sub tema/problema derivado), la interpretación del texto nos permitió (a modo de interpretante final/lectura) precisar algunas de las discusiones en él incluidas: el valor de las enciclopedias (musicales) parciales en las posibilidades del intérprete/lector, la fragmentación y la naturalización de la mediación tecnológica en la sonoridad contemporánea.

Este primer avance se inscribe en nuestro interés en expandir las investigaciones que proponen discutir la potencialidad explicativa del análisis semiótico, para dar cuenta (entre otras cuestiones) de la dimensión pragmática de las significaciones estéticas, históricas y sociales, implicadas en la producción de configuraciones significantes (“obras”), desde una perspectiva de conjunto.

## Referencias

- Bachtin, M. M. (1982 [1979]). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- Eco, U. (1984 [1979]). Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. En *Revista de Estética*, núm. 2, pp. 5-14.
- \_\_\_\_\_ (1990 [1984]). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1999 [1979]). *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
- \_\_\_\_\_ (2000 [1975]). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.
- Lotman, I. M. (1996 [1981]). El texto en el texto, pp. 91-109. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Cátedra.
- Mancuso, H. R. (2007). *La palabra viva. Teoría textual y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2014). Perspectivas narratológicas del arte. En *AdVersuS*, vol. XI, núm. 27, pp. 9-31. En línea: <http://www.adversus.org/indice/nro-27/articulos/XI2702.pdf>
- Niño Amieva, A. L. y Mancuso, H. R. (2016). Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual. En *AdVersuS*, vol. XIII, núm. 31, pp. 48-86. En línea <http://www.adversus.org/indice/nro-31/articulos/XIII3102.pdf>
- Peirce, Ch.S. (1986). Cartas a Lady Welby. Correo de Milford, Pensilvania, 12 de octubre de 1904: En Sercovich, A. (ed.). *La ciencia de la semiótica* (pp. 85-96). Buenos Aires, Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_ (2013 [1907]). Conjeturar. En *AdVersuS*, vol. X, núm. 24, pp. 93-120. En línea: <http://www.adversus.org/indice/nro-24/dossier/X2406.pdf>

## Bibliografía de consulta

- Eco, U. (1992 [1990]). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1995 [1992]). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge, Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_ (1999 [1997]). *Kant y el ornitorinco*. Barcelona, Lumen.
- Mancuso, H.R. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires, SB.
- Peirce, Ch. S. (1931-58). *Collected Papers*. Cambridge, Harvard University Press.
- Savasta Alsina, M. (2013). Arte sonoro en Argentina: categoría y umbral, conferencia. En *IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. En línea: [http://www.fba.unlp.edu.ar/9jornada2013/mesa3/ponencia\\_alsina.pdf](http://www.fba.unlp.edu.ar/9jornada2013/mesa3/ponencia_alsina.pdf)
- \_\_\_\_\_ (2014). Sonidos que acontecen: la performance sonora como umbral. En *Actas del I Congreso Internacional de Artes. Revueltas del arte*, pp. 653-668. Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes. En línea: <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0215.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2016). Umbrales: espacios del sonido, pp. 7-31. En *Umbrales, espacios del sonido*, catálogo. Buenos Aires, autor.
- Savasta Alsina, M. y Kerlleñevich, H. (2012) Superficie Hipertemporal. Interfaz. Entorno interactivo para la composición musical. En línea: <http://cargocollective.com/mene/SUPERFICIE-HIPERTEMPORAL>

# Anexo

Tabla 1. Tipología de los modos de producción signica*												
Trabajo físico requerido para producir la expresión		Reconocimiento		Ostensión		Reproducción			Invencción			
Relación tipo-especimen	<i>Ratio difficilis</i>	Huellas		Ejemplos		Muestras		Muestras ficticias	Vectores	Estiliza-ciones	Estímulos programados	Congruencias Proyecciones Grafos
	<i>Ratio facilis</i>	Síntomas Indicios								Unidades combinato-rias	Pseudo unidades combinatorias	Transformaciones
Continuum por formar		Heteromatórico motivado		Homomatórico		Heteromatórico arbitrario						
Modo de articulación		Unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificadas con diferentes modalides de pertinenzación						Textos propuestos e hipocodificados				

\* Reproducido de Eco (1975 (2000):3ss

Cuadro 1: Modos de Producción Signica

## PIOTR

COMPOSICION PARA SUPERFICIE HIPERTEMPORAL  
HERNAN KERLLEÑEVICH - MENE SAVASTA, 2016

The image displays a musical score for 'PIOTR' by Hernan Kerlleñevich and Mene Savasta. It features five numbered musical excerpts and a central diagram with five numbered circles.

- 1** Chaikovski, Piotr (1872) Sinfonía No.2 (cc. 1-2)  
Solo (1)  
TROMPAS 1-2 en Fa
- 2** Chaikovski, Piotr (1869) Romeo y Julieta (cc. 70-73)  
FLAUTAS 1-2  
OBOES 1-2  
CORNO INGLE  
CLARINETES 1-2 en La  
FAGOTS 1-2  
TROMPAS 3-4 en Fa  
ARPA  
VIOLINES I  
VIOLINES II  
VIOLAS  
VIOLONCHELOS  
CONTRABAJOS
- 3** Chaikovski, Piotr (1888) Sinfonía No. 5 (cc. 534-537)  
FAGOTS 1-2  
TIMBALES  
VIOLONCHELOS  
CONTRABAJOS
- 4** Chaikovski, Piotr (1880) Capriccio Italiano (c. 1)  
TROMPETAS 1-2 en Mi
- 5** Chaikovski, Piotr (1888) Sinfonía No. 5 (cc. 148-149)  
FAGOTS 1-2  
TROMPAS 1-2 en Fa  
TROMPAS 3-4 en Fa  
VIOLINES I  
VIOLINES II  
VIOLAS  
VIOLONCHELOS  
CONTRABAJOS

The central diagram consists of five numbered circles (1-5) arranged vertically. A horizontal dashed line passes through circle 2, with 'DO m' above it and 'MI m' below it. A red dot is located below circle 4, with the text 'UD. ESTÁ AQUÍ YOU ARE HERE' next to it.

Cuadro 2: Paratexto de Piotr