



Abril - Mayo  
2004

## La Indexación de la Obra Pictórica sobre CD-ROM, una Descripción en Conjunto\*



Número Actual

Números Anteriores

Editorial

Sitios de Interés

Libros

Ediciones Especiales



Carr. Lago de  
Guadalupe Km. 3.5,  
Atizapán de Zaragoza  
Estado de México.

Tels. (52)(55) 58645613  
Fax. (52)(55) 58645613

Por *Odile Le Guern*  
Número 38

**Palabras clave** : Descripción, indexación, pintura, motivo, navegación, tratamiento documental.

### Abstract

Indexar una obra pictórica vuelve a poner las palabras sobre una imagen para hacer el inventario de las informaciones que ella vehicula tanto al nivel del contenido como al de la expresión. Es también exponer el difícil tránsito de lo visual icónico al lenguaje verbal, que exige del diseñador una gestión particular de las relaciones intersemióticas que mantengan entonces el cuadro y la indexación que quiere dar cuenta de eso y que se manifiestan, al nivel lexical, en la designación de los motivos, al nivel sintáctico y textual, para la linealidad de una estructura tabular y en vacilación constante entre decir y contar, en el nivel semiótico, entre la devolución del contenido y la expresión. Si la indexación es una práctica reciente ligada al tratamiento automático de la información y de los nuevos apoyos, la práctica de la descripción de la obra de arte es muy antigua y encontraría ahí las mismas dificultades. La innovación de las nuevas tecnologías interactivas reside en la linealidad como ruptura de la descripción tradicional en provecho de una navegación al agrado de la curiosidad del usuario en una información donde los principios de jerarquía en arborescencia reemplazan la noción de orden a la que ella somete la descripción literaria de la obra de arte.

Si el propósito de este artículo se refiere a un apoyo relativamente reciente, el CD-ROM, el debate que levanta se inscribe en una tradición muy antigua, que se remonta a las *Imágenes* de Filostrato. Se refiere a la puesta en discurso de la obra ilustrada sobre la descripción verbal, la cual puede ser el objeto sobre el estado que se concede a esta descripción y cuya función se desea colocar. Esta descripción tiene una historia y todos los comentarios analíticos o históricos, todos los índices que el CD-ROM pone a la disposición del usuario se inscriben dentro de esta historia, cuya herencia, cuyo desmarco también, ha tenido en cuenta la naturaleza del soporte y de los principios muy particulares de navegación que se le proponen al usuario. Si la descripción tradicional es muy lineal es porque ya ha sido construida, o, más bien las descripciones posibles a partir de los materiales abastecidos por el CD-ROM se presentan como tantos trayectos virtuales de legibilidad y actualizables por un usuario, que utilizaría los recursos informativos del CD-ROM, como la persona mañosa saca de diferentes cajas para escoger las piezas del objeto que quiere construir.

### Retorno a la relación texto/imagen

Se ha escrito bastante sobre la imposibilidad que ha habido en querer dar cuenta de una imagen por el lenguaje verbal, o por lo menos sobre el carácter muy aleatorio de tal empresa. Michel Foucault expresaba esa dificultad de la manera siguiente : « ya hemos dicho que lo que hemos visto, lo que vemos, jamás vive en lo que se dice, y tenemos como bien mostrar imágenes, metáforas, comparaciones, lo que estamos diciendo, pero el lugar donde resplandecen no es el que se despliega los ojos, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis ». <sup>1</sup> Pero antes de ir más lejos en el análisis de los procedimientos de descripción propuestos para los CD-ROM de pintura, que conciernen a una colección, una institución museológica o una temática particular, es necesario recordar los caracteres que oponen la imagen a toda tentativa de descripción por el lenguaje verbal y los problemas que emanan de eso para toda gestión de descripción.

1. El cuadro se presenta como una disposición de motivos sobre una superficie, y el enunciado pictorial y la declaración ilustrada, tomada en el dispositivo del marco, tiene la particularidad de ofrecer íntegra y simultáneamente respecto al espectador, todos los elementos que la componen. Es lo que cubre generalmente el concepto de tabularidad, que se aplica a la imagen para oponerla a la linealidad de la lengua verbal. La imagen, debido a esta tabularidad, solicita por parte del espectador un doble planteamiento, el del curso de la superficie de la imagen que implica un concepto de selección<sup>2</sup> y orden de los motivos que la componen, y la clase de juego de *zoom* adelante o atrás, que procede aún más de un alojamiento particular de la mirada, que se retrasa sobre los detalles o al contrario sintetiza el contenido de la declaración icónica en el conjunto de lo que muestra o de lo que dice. La primera alinea un mensaje, que estaba incluido al principio de una estructura tabular, otro, tomada en las idas y venidas entre las partes y el todo, descompone y recompone los motivos que constituyen el mensaje y el propio mensaje en su integralidad, como enunciado icónico específico. Estas dos gestiones están incluidas en la forma de enunciación de la recepción. Articulan sistemáticamente los dos planes, del contenido y la expresión. En efecto, si la selección opera sobre los elementos de contenido, lo hace sobre la base de las zonas de imposición visual dependiendo de la forma y la linealidad recompone el mensaje.<sup>3</sup> Cuando en el segundo planteamiento, al que se le puede llamar sinecdóquico, tiene éxito, pasa necesariamente por el enunciado de su integralidad, que es él mismo el que se apuesta en forma de datos visuales

2. La obra pictórica es así, en el sentido etimológico, una « información » visual cuyo contenido se acepta por los materiales y el código que le son propios. Roland Barthes lo ha llamado con gran claridad en el *Système de la mode* cuando presenta la fotografía de la moda y del texto que la acompaña como incluido en dos códigos diferentes: « en uno, los materiales son las formas, las líneas, las superficies, los colores y la relación es espacial ; en el otro están las palabras y la relación es si no lógica, al menos sintáctica. La primera estructura es plástica, la segunda, es verbal »<sup>4</sup>. Por lo tanto, como todo objeto semiótico, la obra pictórica figurativa es asimismo considerada en los dos pasos de la lectura que mencionamos, según los dos planos que constituyen el contenido y la expresión. Y lo mismo ocurre en el texto que debe dar cuenta de eso, y que vacila a veces entre descripción y relato. La consideración de los aspectos formales de la pintura, no es ajeno a los autores que delimitan esta tradición de la descripción pictórica, sino a las categorías de la expresión que parecen estrechamente vinculadas a las categorías de la retórica clásica. Así pues, una categoría plástica, como el color, sólo es evocada en la medida en que sirve de manera eficaz en la historia : la categoría plástica, se convierte en una categoría psicológica (la palidez de un personaje) y, finalmente, en categoría narrativa. « Es sin duda Félibien quien ha operado la principal transformación del discurso descriptivo, saliente del *Ekphrasis* y deslizando el análisis de la historia a la de la superficie pintada »<sup>5</sup>, pasando, finalmente, del relato a la descripción.

3. Por último, otra particularidad de la imagen pictórica figurativa, es que representa las frecuencias de objetos, mientras que las palabras utilizadas para

dar cuenta de estos elementos de contenido funcionan antes sobre todo como modelo y remiten a clases de objetos cuya extensión varía según que se trate de figura de término genérico o específico.

**Navegación : a manera de ejemplo, los niveles de descripción del CD-ROM del Louvre, colecciones y palacio (Ed. Montparnasse Multimedia, 1997).**

Entre las palabras y las cosas, entre la puesta en discurso de las palabras por la descripción de las imágenes y la puesta en discurso por la imagen de los objetos del mundo, que toman entonces estatuto de motivos, cuáles son las propuestas de navegación de un CD-ROM como el del Louvre, para la exploración de las colecciones y el descubrimiento de cada obra ? Para cada cuadro, el CD-ROM del Louvre propone múltiples niveles de descripción. En suma, utiliza las categorías que son tradicionales en la historia del arte y que sitúan una obra dentro del tiempo y del espacio : la escuela francesa del siglo XVII. En esta etapa de la navegación, el CD-ROM del Louvre, presenta el mosaico de los cuadros que han sido seleccionados. Este primer acercamiento transcurre por un conjunto de objetos icónicos. La mediación hacia la obra única y el lenguaje verbal resultado de una elección en la navegación operada por el usuario, lector del CD-ROM. La descripción de la obra propiamente dicha se despliega en cuatro niveles : la presentación (reseña), la animación, que analiza la composición, los detalles interactivos y la comparación.

1. Las reseñas de la presentación se muestran como una doble secuencia narrativa, la primera concierne al lugar de la obra descrita dentro la vida y la carrera del artista, las circunstancias de su ejecución, o hasta su sitio en un género catalogado por la historia del arte; el segundo contempla la historia representada por el cuadro y que es objeto de una puesta en figuras particular de la composición. Las reseñas pueden abordar también los hechos de expresión, pero conectándolos generalmente al contenido y mostrando cómo sirven al proyecto de la significación por el pintor. Así, para *Le Fils puni* de Greuze<sup>6</sup>, el comentario propone: « Los movimientos opuestos de la luz y de los personajes ponen en relieve las reacciones emocionales de cada miembro de la familia ». Ellos evocan, finalmente, el simbolismo y la dimensión retórica de la représentation : *Les Nocces de Cana* de Véronèse<sup>7</sup> son presentados como prefiguraciones de la Cena, la alusión al juicio final en el cuadro de Quentin Metsys<sup>8</sup>, *Le prêteur et sa femme*, o *La Buveuse* de Peter de Hooch<sup>9</sup> en los cuales se destaca claramente la intención moralizante. Finalmente, la reseña puede evocar, muy raramente esto es verdad, los hechos que deberían ponerse en la cuenta de la sustancia de la expresión, como la utilización de la pintura al óleo por Van Eyck. Se trata de una historia, la de las técnicas pictóricas.

2. Los rúbricos « animación », que analizan la composición, se atienen generalmente al plano de la expresión y son, por lo tanto, mucho más descriptivos. Pueden destacar las particularidades de una construcción en perspectiva, el color y la luz, las líneas directrices. Allí aún, puede suceder que el comentario establezca, de manera más o menos artificial y más o menos convincente, un pasaje entre expresión y contenido y mostrar así que la expresión se sirve de un proyecto de significación particular, dando así a algunos hechos de forma un poder retórico quizá discutible. Siempre para los *Le Fils puni*: « Greuze recurre a algunas formas plásticas para acentuar el peso del destino que abate a esta familia [...] Una oblicua descendente atraviesa el

lienzo desde el ángulo de la puerta hasta la cara del padre y dirige la mirada del espectador de la derecha hacia la izquierda. Esta inversión del sentido de lectura aumenta la desesperación y el drama inherentes a la escena. »

3. La lupa permite al usuario el acceso a los detalles interactivos, es decir aquellos que son particularmente apuntados por el diseñador del CD-ROM y los que han sido objeto de algún comentario específico en su recorrido. Somos golpeados por la heterogeneidad de la información a la que accedemos mediante esta función. Si tomamos el ejemplo de *Noces de Cana* de Véronèse, dos de los detalles relevantes conciernen al relato del evangelio propiamente dicho, con la identificación de los personajes principales, el Cristo y la Virgen, y el episodio mismo por el anclaje figurativo que le da el pintor : « Aquí, los servidores comprueban el milagro ; uno de ellos, en primer plano, vierte el agua convertida en vino dentro de un cántaro dorado ». Dos concernientes a objetos cotidianos, el uso del tenedor en el siglo XVI y la manera de presentar la orfebrería en los palacios venecianos. Dos se presentan como llaves para identificar, en la representación de un episodio evangélico, los personajes de la vida política o cultural del siglo XVI. Finalmente, un último aspecto que atrae la atención del espectador sobre los dos motivos, son el cordero y una horda de peregrinos, que aseguran el anclaje figurativo de una lectura simbólica, quien lo asocia al episodio de las bodas de Caná al de la institución de la Eucaristía y que había ya sido evocada por la reseña. A través del inventario de los detalles interactivos propuestos por descubrir en *Las Noces de Cana* de Véronèse, se da cuenta de la información avanzada, la cual abre sobre dos relatos dentro de una estructura abismada, la del milagro relatado por el Evangelio de San Juan y la cual inscribe el milagro de Venecia del siglo XVI. Notamos finalmente que el reparar en los detalles no consiste solamente en atraer la vista del espectador sobre un motivo, sino que se le propone todo un comentario, una suerte de prolegómeno predicativo el cual sería el punto de partida : así el tenedor no es solamente designado, su utilización y su lugar dentro de los usos son igualmente comentados. Los detalles observados por *Les Fils puni* de Greuze son ciertamente menos numerosos, objetos de la vida cotidiana (calentador, plato, cuchara, frasco, muleta), la presencia de un perro, la expresión de los sentimientos por la mimo-gestualidad, pero se asume una doble función : participar del anclaje realista de la escena en el universo familiar del siglo XVIII, ellos participan también en la evocación de un estar fuera de campo de manera temporal, de una anterioridad necesaria para la dramariación de la escena y de la narratividad. El detalle no tiene interés aquí más que el de permitir la introducción de una imagen fija, por la naturaleza de la negación del tiempo, una temporalidad necesaria al despliegue del relato. Al parecer, los diseñadores encontraron aquí el planteamiento de Diderot en la descripción que dio el proyecto de *Fils puni* de Greuze.<sup>10</sup>

4. La función de « comparar » permite hacer visible a través de un mosaico otras obras descritas por el CD-ROM y susceptibles de estar dispuestas bajo el mismo tema, revelando, según los criterios de los diseñadores, en el mismo género pictórico (retrato, escena de género, etc.) e inscribiéndose en la misma corriente (barroco, caravagismo, etc.)<sup>11</sup>. Aún ahí, la

obra que ha motivado el recurso de esta función « comparar » se convierte en un objeto de discurso alrededor del cual se despliega una serie de predicados, el mosaico, teniendo entonces un estatuto particular, a la vez predicativo puesto que sugiere que el cuadro inicialmente en cuestión se asemeje a los que componen el mosaico sobre la base de una comunidad temática, pero cuyo cada elemento, es decir, cada cuadro, puede ser a su vez el inicio de otras secuencias predicativas. Para decir las cosas de otra manera, el diseñador propone al usuario un doble planteamiento, de lo figurativo de la obra única a partir de la cual activó la función « comparar » hacia la temática, de la cual es una clase de testigo y de primera variación figurativa, y de la temática hacia las otras actualizaciones figurativas de las que es objeto. Por la función « comparar », el usuario en absoluto tiene acceso paradigmas, temas, géneros y corrientes, pero sobre todo a un conjunto de enunciados icónicos (las imágenes del mosaico) acompañado de un comentario en audio, que introduce en realidad las variaciones figurativas. Así pues, para Fils puni de Greuze, inscrito bajo el tema « la familia », se puede entender: « La pintura del grupo familiar corresponde a una escena de género de connotación fuertemente realista. De la familia campesina que inspiró las escenas pintorescas, si no es de miserables [alusión aquí a Le Nain], el tema se convierte en el pretexto para enunciar una moral social [Greuze]. Finalmente, el retrato de la familia burguesa es la afirmación de un éxito social [alusión a las obras de Boucher e Ingres, catalogados igualmente bajo ese tema] ».

Al término de este inventario de los principales niveles de descripción propuestos en un CD-ROM como el del Louvre, es claro que la gestión de la información y las posibilidades de navegación ofrecidas para el usuario, le permiten finalmente un sólo recurso, de lo general (el lugar de la obra en la historia del arte o la carrera del artista y la identificación de la escena representada) a lo particular (el estudio de los detalles) para volver de nuevo a la función « comparar », a lo general (la tematización puesta en términos más o menos abstractos : el amor, la familia, el trabajo, etc.) ; todo esto, obviamente, según la orientación deseada, pero sin que nunca se pueda partir de un detalle, un motivo en particular donde se desearía ver la puesta en el discurso icónico de diferentes cuadros. Incluye el planteamiento del índice temático : el usuario puede ir del tema a su puesta en discurso desde un enunciado pictórico particular o puede partir de una obra para ir al tema propuesto por los diseñadores y así acceder a los catálogos de otras obras bajo el mismo tema.

Sin embargo, el usuario no tiene la posibilidad de acceder a la obra desde un motivo representado debido al anclaje figurativo de las distintas temáticas que agrupa el índice. Ningún vínculo se establece entre la rúbrica de los detalles y la indexación temática propiamente dicha.

### **Estructuración de la información : el índice temático del Louvre**

El índice temático contiene 25 entradas.

1. La lista propuesta está constituida de sustantivos generalmente introducidos por un predeterminante definido, a excepción de tres : MUSICA Y POESIA, MITOS Y LEYENDAS y REYES Y SOBERANOS, cuyo funcionamiento semántico es próximo al del doblete sinonímico. Una sola entrada, LA VIDA COTIDIANA, presenta una estructura / sustantivo + adjetivo /. La presencia del artículo o la coordinación basta con hacer estas entradas temáticas de los sintagmas

nominales una parte entera y, de la indexación, un hecho de discurso.

2. Si excluimos los términos que reenvían a los textos fuentes de las obras descritas (LA BIBLIA, MITOS Y LEYENDAS) a los períodos de la historia o a las civilizaciones que los inspiran (LA ANTIGÜEDAD, EL ORIENTE), a los que presentan personajes particulares (EL CRISTO, LA VIRGEN) o categorías (LOS SANTOS, REYES Y SOBERANOS), los términos que designan los temas propuestos son, ya sea abstractos (EL SABER, LA LIBERTAD, EL TRABAJO, LA NATURALEZA, LA INFANCIA, EL AMOR), ya sean genéricos (EL CUERPO, LA MUJER, EL HOMBRE, EL ANIMAL, LA FAMILIA). Lo que se propone revela por lo tanto ya un hecho de interpretación sin que sean explícitamente presentados los índices figurativos que fundamentan esta interpretación.

3. El recurso a los términos abstractos o genéricos presentan, por una entrada temática, el inconveniente de acoger demasiados o muy pocos cuadros.

Si se toma la entrada LA MUJER, uno se sorprende por el número (49) y sobre todo por la variedad de las obras catalogadas bajo esta entrada. Entre los cuadros, se encuentran los retratos de personajes femeninos en la individualidad apropiada : *Madame de Récamier* o *La Comtesse del Carpio*, de los tipos de mujeres caracterizadas por su origen, su actividad o su trabajo al momento del retrato : *La Bohémienne*, *La Buveuse*, *La Dentellière*, de las figuras bíblicas o mitológicas : *La Madeleine à la veilleuse* o *Diane sortant du bain*, de las figuras alegóricas : *La Liberté guidant le peuple* o *La Richesse*. Finalmente, bajo esta entrada LA MUJER, la mayoría de los cuadros reenvían al hecho del cuerpo femenino, como *La Baigneuse Valpinçon*, *Le Bain turc* o aún *La Grande Odalisque* y estarían así catalogados en la entrada de EL CUERPO.

El conjunto catalogado en la entrada EL HOMBRE, es paradójicamente, mucho menos importante y sobre todo más homogéneo, al menos desde el punto de vista del género pictórico. Hay sobre todo retratos de personajes célebres (Richelieu, Erasme) o anónimos (*L'Homme au gant*). Esta entrada temática entonces, hace eco directamente al índice de los géneros, y aquí más particularmente al retrato. Asistimos al mismo fenómeno con la entrada a LA NATURALEZA, las obras evocadas que dependen del paisaje.

Finalmente, es claro que un sintagma como LA VIDA COTIDIANA sea bastante impreciso para ser operatorio : todo motivo puede ser indicio figurativo de la vida cotidiana, desde los lugares o instrumentos de trabajo o de creación hasta las actividades de ocio, fiestas o reuniones de la familia y paradójicamente, pocas obras son catalogadas en esta entrada pues la producción documental finalmente es muy débil.

### **Para colmar una primera espera: la toma en consideración de los motivos**

Al analizar la indexación propuesta por un CD-ROM como el del Louvre se puede considerar que existen dos procedimientos para dar cuenta de la información pictórica. La primera consiste en partir de una lista de descriptores, fundándose sobre el principio *a priori* que se puede tener de la colección. Así, yo introduzco LA FAMILIA sabiendo que un cierto número de obras podrán ser indexadas por su descriptor. Se presentará entonces una cierta rentabilidad documental. LA gestión concierne a un conjunto de cuadros o de objetos, pero no reposa en ningún caso en un análisis de cada obra en particular. La llamaremos « indexación sintética ». Esta primera

gestión, que es la del CD-ROM del Louvre, no puede proponer más que una indexación temática puesto que ella no descansa sobre el anclaje figurativo propuesto para las obras mismas. El otro procedimiento, que llamaremos « indexación analítica », consiste en hacer un inventario para cada obra de la información que ella vehicula, al nivel del contenido, para la localización de los motivos. Estas dos gestiones parecen complementarias y no deberían ser excluyentes.

1. Parece ser, en efecto, que una doble indexación, figurativa y temática, prestaría muchos servicios a un buen número de usuarios, cuyo sólo fin no es solamente descubrir las colecciones sino utilizar tal o tal obra para ilustrar un proyecto de significación particular, una redacción de un artículo, elaboración de una actividad pedagógica, etc. La indexación del contenido por tales motivos permitiría al profesor de historia recuperar documentos icónicos para hablar del mobiliario o de la vestimenta en el siglo XV, por ejemplo. Este tipo de detalles no está ausente en ciertas descripciones propuestas por el CD-Rom del Louvre : para *Les Noces de Cana* de Véronèse, atrae nuestra atención el uso del tenedor, así como la manera de presentar las piezas de orfebrería, pero la mención de estos motivos no figura en un índice particular y el usuario los descubre para una obra particular elegida al azar en su navegación.

2. No obstante, si se decide indexar el contenido de una obra pictórica estableciendo el inventario de los motivos que la constituyen, nos topamos inmediatamente con muchas dificultades y parece necesario reparar en los lugares susceptibles de ser objeto de una evaluación de esta indexación y de su carácter operatorio.

No nos demoraremos en imposible y sin duda poco deseable exhaustividad que nos puede tentar a la investigación. Más importante es el dilema frente al cual uno se encuentra cuando se debe elegir entre un término genérico y un término más específico : el hiperónimo tiene la ventaja de categorizar la información, el hipónimo, la de dar cuenta de una ocurrencia de objeto y no de una clase de objetos al permitir al usuario descubrir la representación de un objeto del cual no conoce más que la etiqueta lingüística.<sup>13</sup>

La elección, sobre todo la que nos compromete en el mismo sitio de las lenguas especializadas, puede producirse sobre el criterio de la definición del público aludido. El problema es el mismo con ciertos términos abstractos : la moda puede ser puesta en figuras por el amueblado, el vestuario, pero también por la postura. Así, se puede decidir si se guarda el descriptor « EL VESTUARIO » para todo aquello que revele las costumbres y los accesorios y guardar « LA MODA » para toda aquella manifestación, de postura por ejemplo. Esto es, parece, la parte adoptada por los diseñadores de la serie *Peintres flamands et hollandais*, en las Ediciones Oda, 1995, para *Les Époux Arnolfini* de Van Eyck. Pero es cierto que el vestido es uno de los primeros signos de manifestación de la moda. Es verdad también que, en el caso particular de Van Eyck, una postura es interpretada como hecho de moda, como hablando de la moda, pero que ella habría podido ser considerada desde el punto de vista del cuerpo. Algunas de estas reflexiones subrayan el interés de una doble indexación y, como hemos visto más arriba, en el establecimiento de lazos (ligas) entre la relación de los motivos y un índice temático, cuyas entradas estarían constituidas por lexemas más abstractos. Así, depender del motivo del pequeño perro no presenta mayor interés si el usuario no lo puede poner en relación con la temática de la fidelidad y, más ampliamente aún, con la temática amorosa ; si él no lo puede poner en contacto con otras puestas en figura

del mismo tema : Frans Hals significaba más bien la fidelidad en sus retratos de pareja, por el motivo vegetal de la hiedra.<sup>14</sup> Esta doble indexación, con las ligas necesarias para pasar de uno a otro, permitiría la localización de los hechos de sinonimia o de polisemia pictórica.<sup>15</sup>

Igualmente importante es el problema de la borrosidad que rodea el concepto : motivo. Tomemos el ejemplo de la indexación de *L'Accordée de village de Geuze*. El CD-ROM del Louvre propone dos descriptores : LA PAREJA y EL AMOR. El primer descriptor toma en cuenta las figuras de la tabla del exterior. Sin embargo, indexar *L'Accordée de village* para LA PAREJA ya está incluido en el planteamiento sobre la base de una gestualidad representada : el entrelazamiento de los brazos de los dos jóvenes. Es decir, el motivo es simplemente un dato visual ofrecido por el cuadro, es un anclaje figurativo con una interpretación posible, el motivo es una interpretación en sí mismo, ¿es acaso un hecho de discurso ? El motivo no es más que una dimensión visual y pictórica, ¿no está también en las palabras que utiliza para dar cuenta ? No pudiendo pasarme de las palabras, yo diría pues que no todos se sitúan al mismo nivel de tematización, que si algunos están incluidos en el nivel puramente temático, algunos, más operatorios para la indexación, destacan en lo que llama Joseph Courtés<sup>16</sup>, el figurativo abstracto y que aparece como una solución de compromiso para no caer en el otro exceso, el de una indexación puramente temática y en la que neguemos la utilidad de incluir todos los objetos representados que constituyen el figurativo concreto del cuadro.

El cuadro, se presenta como un ajuste de los signos, la misma cuestión sucede al nivel del enunciado icónico en su totalidad. Indexar *L'Accordée de village* para LA PAREJA equivale a focalizar la mirada del espectador sobre los dos personajes que ocupan el centro de la composición, descontextualizando en cierto modo la escena en la cual ellos participan.

Este cuadro representa un acontecimiento familiar y social, la indexación para LA FAMILIA o EL MATRIMONIO se encontraría igualmente justificada, sin excluir por supuesto la primera indexación propuesta. Estos dos nuevos descriptores no se basan en un motivo, como los dos jóvenes entrelazados en LA PAREJA, sino más bien en una conjunción o una puesta en sintagma de motivos, que toman en cuenta también al hombre más viejo, que viene a dar la dote de la beca (bolsa), y el escribano que registra el suceso. El conjunto representa claramente UN matrimonio y puede ser una representación DEL matrimonio. Podemos preguntarnos entonces si la indexación de cada motivo es necesaria, pues es claro que el hombre viejo por ejemplo no lleve aisladamente ningún proyecto de significación. Es sólo uno de los actores de la escena que se actúa bajo nuestros ojos. Parece así que su función sea más bien predicativa.<sup>17</sup> Parece también que no pueda cumplir explícitamente esta función condicionada a la presencia del escribano. Es su copresencia la que es verdaderamente significativa. La tentación es muy grande no obstante al indexar la bolsa (beca) que acaba de recibir el hombre joven debido a la importancia del motivo en la historia de la pintura y de los valores emblemáticos que a veces reviste : es el atributo que permite identificar a Judas en la representación de la Cena, es el motivo que representa los sentidos del tacto en ciertos bodegones (naturaleza muerta), etc. La indexación del anclaje figurativo da prioridad a los motivos que, por la frecuencia en la historia de la pintura, adquieren un valor emblemático : la cortina, el espejo, el pequeño perro, ciertos instrumentos de música, algunos vegetales, el collar de perlas, etc.

Así una vez más, indexación temática e indexación analítica no deberían excluirse, porque muchos usuarios buscan una información o una puesta en figura particular en cuanto a temas relativamente abstractos.

El estalecimiento de los lazos (ligas) entre los dos deberían

permitirles además evaluar la riqueza semántica de algunos motivos y el alcance simbólica del proyecto de significación del pintor.

### **Para colmar una segunda espera : la toma en consideración del plano de la expresión<sup>18</sup>**

Una gestión documental tradicional puede pasar por alto los aspectos que dependen del plano de la expresión. Pero esta distancia de la forma a la imagen, si es factible para la foto de la prensa o por otro documento cuya explotación se referirá sólo al contenido, es impensable desde la contemplación de la obra de arte. Hemos visto más arriba, que son las rúbricas « animación », en el CD-ROM del Louvre, que analizan la composición, destacando las particularidades de una construcción perspectiva, el color y la luz, las líneas directrices, etc. Ninguna asunción de estos aspectos formales de la imagen está garantizada por cualquier forma de indexación. Una relación de estas formas plásticas no sería con todo inútil<sup>19</sup> y no haría duplicación del índice de las corrientes : en efecto, si la perspectiva parece estrechamente vinculada al Renacimiento italiano, las producciones pictóricas de esta época no son evidentemente reducibles a un trabajo sobre el rendimiento del espacio, y estas obras relacionan otras corrientes manifestando notables construcciones de perspectivas. Aún ahí, tal proyecto choca con los obstáculos vinculados a la naturaleza de los hechos plásticos considerados, a la naturaleza de la imagen, « lenguaje sin lengua » para algunos que dan a las correspondencias entre el plano de la expresión y el del plano del contenido un carácter de hecho aleatorio.

1. Los hechos plásticos están incluidos a la vez en la forma y de la sustancia de la expresión, en materia pictórica.<sup>20</sup> Algunos verdaderamente participan en la investigación semántica de las figuras y permiten identificar un objeto del mundo como motivo. Participan pues eventualmente de una ilusión referencial investigada en una determinada pintura figurativa. Es el caso de la perspectiva, del degradado del color para hacer rendir los volúmenes, etc. Pero otros hechos funcionan aún más como marcas estilísticas : espesor y empaste del toque trabajado con el cuchillo o la fluidez y la transparencia de la acuarela aplicada sobre el pincel, etc. Aún ahí, la oposición es discutible y los hechos evocados pueden muy bien entrar en esta « circularidad »<sup>21</sup> entre la plástica y la iconicidad<sup>22</sup>, es decir visualizar una de las cualidades del objeto representado y hacer así el juego de la iconicidad de la representación. Citaremos, a título de ejemplo, la muy bella *Cathédrale* de Nicolas de Stäel<sup>23</sup> donde los toques parecen decir las piedras del edificio.

2. Estos hechos de expresión no constituyen un sistema de equivalencias puesto a priori de la forma al sentido. Cada manifestación formal encuentra su sentido sólo para una obra dada y en relación con el proyecto de significación que ella vehicula. Si una indexación de estos hechos parece también deseable, las pasarelas entre la expresión y el contenido no pueden ser establecidas por una doble indexación, como lo hemos sugerido para unir la temática y lo figurativo, pero sí para las ligas aseguradas entre el índice de las formas plásticas y el comentario propuesto por cada cuadro que los pone en ejecución.

### **La indexación como hecho de discurso**

Finalmente, como se ha indicado anteriormente, los descriptores propuestos por el índice temático del CD-ROM del Louvre están generalmente acompañados de un predeterminante. No se expresan como las palabras en la lengua sino como sintagmas nominales, como hechos de discurso. Concebir el descriptor de

esta manera presenta algunas ventajas, en primer lugar se encuentra adherido a la referencia pictórica, puesto que el cuadro no puede representar más que las ocurrencias de los objetos y no sus tipos, la sustitución del predeterminante definido por uno indefinido parece entonces imponerse si se toma en cuenta la representación de los motivos representados en el anclaje figurativo sin pasar al nivel temático. Pero, sobre todo esto nos permite contemplar descriptores que, a través de las estructuras sintácticas más complejas, darían informaciones sobre el contexto que alberga los motivos contemplados. El inventario de los motivos no siempre es suficiente porque el motivo descontextualizado es ampliamente polisémico, es la sintagmática la que hace el sentido. Así, el pequeño perro de *La Buveuse* de Pieter de Hooch es algo más que un « trozo realista [...] en el espíritu neerlandés, adherido a la representación de la paz del universo cotidiano », si se pone en relación con la cortesana, sus dos compañeros y la cita pictórica del Cristo y de la mujer adúltera, que compone igualmente el cuadro. La bolsa delgada no es figuración del sentido del tacto solamente porque está asociada a las cartas del juego en la *Nature morte à l'échiquier* de Lubin Baugin,<sup>24</sup> sino también el espejo, el laúd, el ramo de claveles, el pan y el vaso de vino, en cuyo conjunto figuran los cinco sentidos. Así, el índice no podría ser visto también como un conjunto de enunciados descriptivos y proponer por ejemplo : « composición con laúd, claveles, bolsa, espejo y vaso de vino » para el cuadro de Baugin, « Danaë y su sirvienta, el pequeño perro y el laúd colocados sobre el borde de la ventana » para el Tintoreto del Museo de las Bellas Artes de Lyon,<sup>25</sup> y « escena de cabaret con personajes que tocan el laúd, el violín y la guitarra » para *Le Concert au bas-relief* de Valentin de Boulogne <sup>26</sup>

#### **Para concluir provisionalmente**

Así como para establecer un paralelismo entre los niveles de descripción de la organización general del CD-ROM evocada anteriormente, nos parece pertinente contemplar los niveles de indexación en ella misma, lo que permite imaginar una convivencia entre las dos formas de indexación, sintética y temática por una parte, y analítica y figurativa por la otra. Si en la indexación temática abstracta, nos parece a veces preferible optar por una indexación de los motivos susceptibles de asegurar el anclaje figurativo de una lectura temática, parece también importante guiar al usuario en su gestión de « transposición de una idea a su forma visual » o de una forma visual a la idea que ella vehicula : el laúd por la música, para el sentido del oído, para toda connotación amorosa, etc., recontextualizando el motivo. Y si el sistema utilizado es suficientemente performativo para que conviva la mayoría de los niveles de indexación, por qué no imaginar los lazos que permitirían al usuario entrar a una colección por un índice temático, pero además por un índice de motivos, este índice de motivos puede ser interrogado tanto por los términos específicos como por los términos genéricos. Uno y otro podrían proporcionar acceso a los descriptores contextualizando el motivo así como en un mosaico de obras concernidas. Podemos plantear la cuestión del interés de la etapa intermediaria que constituyen estos descriptores-enunciadores contextualizando los motivos. Habría al menos una función didáctica, pedagógica y guiaría al usuario no especialista en el laberinto de las lecturas simbólicas de una escritura pictórica fuertemente codificada. Explicitan lo que se podría mostrar sobre la pantalla, rodeando simultáneamente los detalles que fundan una interpretación temática cuya designación lingüística podría también aparecer sobre la pantalla.

Roland Recht<sup>27</sup> presenta la descripción en la historia del arte como un verdadero instrumento de investigación, como « una verdadera introducción a una mejor visibilidad de la obra de arte [...]». Movilizando conjuntamente las facultades visuales y la capacidad de encontrar un equivalente lingüístico en las formas plásticas, transformamos la obra de arte en objeto de conocimiento ». Nosotros aseguramos además el pasaje de lo visible a lo leíble.

## Notas:

\*Traducción original del francés « Décrire un tableau : des mots sur une image ou l'indexation de l'œuvre picturale sur CD-rom comme description en Kit ». Trad. de Susana Arroyo-Furphy.

1 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, 1966, p. 25.

2 La composición, es decir la disposición de líneas y colores, los juegos de luz y de contrastes o cualquier otro hecho de forma, interviene en el proceso de selección, proporcionando, en la imagen, zonas de más o menos gran imposición visual. Pero es necesario tener en cuenta también el acompañamiento textual en el que una imagen puede hacerse el objeto y que depende de la función de anclaje, de R. Barthes (« Rhétorique de l'image », *Communications* 4).

3 Véase Christian Michel, « De l'Ekphrasis à la description analytique : histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV », *Le Texte de l'œuvre d'art : la description*, Estudios reunidos por Roland Recht Presses Universitaires de Strasbourg y Musée d'Interlinden, Colmar, 1998, p. 45 : « l'auteur d'une description est amené à construire son discours suivant une logique de succession temporelle, qui n'est pas forcément liée à la disposition des figures ». (« el autor de una descripción es llevado a contruir su discurso siguiendo una lógica de sucesión temporal, que no está forzosamente ligada a la disposición de las figuras »).

4 Roland Barthes, *Système de la mode*, Seuil, Paris, 1967, p 13

5 Christian Michel, « De l'Ekphrasis à la description analytique : Histoire et surface du tableau chez les théoriciens de la France de Louis XIV », *Le Texte de l'œuvre d'art : la description*, Estudios reunidos por Roland Recht, Presses Universitaires de Strasbourg, Musée d'Interlinden, Colmar, 1998, p. 47.

6 1778, óleo sobre tela, 1,30 X1,63.

7 1562-63, óleo sobre tela, 6,66 X 9,90.

8 1514, madera, 0,70 X 0,67.

9 1658, óleo sobre tela, 0,69 X 0,60.

10 Diderot comienza por describir la escena antes de la entrada de los hijos : « Aquí el espectáculo que espera al hijo ingrato. » El CD-ROM del Louvre pone el cuadro en relación con lo que de él depende, *Le Fils ingrat*, que cuenta la salida del hijo: « Algunos años más tarde, vuelto inválido, el hijo vuelve al hogar. Descubre que su hijo acaba de morir y que jamás podrá obtener superdón. » Para los detalles, Diderot ha escrito: « Éste [Greuze] medita sus detalles tan seriamente como en el fondo de su sujeto. Tiene este libro colocado sobre una mesa, [delante de su hija mayor], yo adivino que ella ha estado encargada, la pobre desgraciada, de la dolorosa función de recitar la oración de los agonizantes. Este frasco que está delante del libro aparentemente contiene los restos de un amigo. Y este recipiente que está en el suelo, lo habíamos aportado para recalentar los pies helados del moribundo. Y luego he aquí el mismo perro incierto que reconocerá al cojo como hijo de la casa, o lo tomará por un mendigo. », *Salon de 1765*.

11 Un primer índice, de las obras clasificadas por sus títulos, las biografías y las salas, es accesible desde el sumario. Celui que nous évoquons ici est accessible à partir d'une œuvre ou à partir du premier index par la fonction « comparer ».

12 Es por tanto la parte adoptada por los autores de la serie *Peintres flamands et hollandais* aux éditions Oda, 1995. Es el detalle observado que activa la aparición de la indexación y que permite al usuario ver las otras obras catalogadas bajo el mismo descriptor.

13 Podemos también contemplar los términos de lengua especializada dentro de los dominios técnicos tales como el de la arquitectura, el vestuario, el mobiliario, etc. Le cuadro de Vélasquez, *Les Ménines*, ilustra muy bien la importancia del « vertugadin » en la moda femenina española de su tiempo. Una imagen puede eficazmente iluminar el sentido de un término, aunque este término se haya comprobado como indispensable para la investigación de la imagen. Pero contemplamos allí otra perspectiva : la de la indexación como instrumento de información y más aún como instrumento de comunicación.

14 Véase, por ejemplo, el *Portrait de mariage de Isaac Abraham Massa et Beatrix van der Laen* (1622, Rijksmuseum).

15 Véase Odile Le Guern, « Stéréotypes picturaux et polysémie », *La Polysémie ou l'empire des sens, Lexique, discours, représentations*, sous la direction de Sylvianne Rémi-Giraud et Louis Panier, P.U.L., 2003.

16 Véase Joseph Courtés, *Du Lisible au visible*, Bruxelles, De Boeck Université, 1995.

Sobre una novela de Maupassant, J. Courtés anota que el « adorno » relaciona al figurativo abstracto mientras que el « collar de perlas » se relaciona con el figurativo icónico. Lo figurativo es, bien entendido, siempre icónico y participa de esta « impresión referencial » (F. Rastier) que emana del texto, pero esto que muestra J. Courtés, no es más que la oposición sólo categorial pero que el pasaje de lo temático a lo figurativo opera de manera gradual.

17 o remática. No es el tema o el primer sujeto del cuadro. Su presencia no justificaría sin duda más que una indexación para un descriptor como LA VEJEZ por ejemplo.

18 Esta parte no será desarrollada en el marco de este artículo. Se presenta justamente como una apertura programática, puesto que los hechos que aborda, demasiado numerosos y demasiado heterogéneos en cuanto a su estatuto semiótico, nos llevaría a rebasar los límites de este trabajo. Se preverán en un trabajo posterior sobre la forma y la materia pictórica.

19 Los autores de la serie *Peintres flamands et hollandais* en Ediciones Oda, 1995 han contenido los hechos de forma en su indexación.

20 Más aún, se puede citar a Diderot quien, a propósito de *La Raie* de Chardin escribió : « Son capas gruesas de color, aplicadas unas sobre otras, y cuyo efecto transpira de abajo hacia arriba. [...] Acérquese usted, todo se revuelve, se aplanan y desaparece. Aléjese usted, todo se crea y se reproduce. » (*Salon de 1763*), cita que Roland Recht comenta de la siguiente manera : « Aquí Diderot en la materia misma de la pintura, en su "silla". No describe más formas miméticas, no juzga más acciones, se atiene al puro grosor de la superficie pictórica. [...] Es en este esfuerzo de puesta en un punto focal, en esta búsqueda de la distancia y del punto de vista, en el trazo de una línea de demarcación entre una zona de visibilidad de la pintura y una zona de legibilidad del cuadro donde reside un inmenso esfuerzo de Diderot que permanecerá sin consecuencia. », *Ibidem*, p. 15.

21 La expresión es de Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan Université, 1993.

22 Debemos esta oposición al Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel*, Seuil, 1992.

23 1954, Óleo sobre tela, 1,90 X 1,30, Musée des Beaux-Arts de Lyon.

24 Hacia 1630-35, Madera, 0,55 X 0,73.

25 Hacia 1570, Óleo sobre tela, 1,42 X 1,82.

26 Hacia 1622-25, Óleo sobre tela, 1,73 X 2,14.

27 En *Le Texte de l'œuvre d'art : la description*, Estudios reunidos por Roland Recht, Presses Universitaires de Strasbourg, Musée d'Interlinden, Colmar, 1998, p. 11.

---

*Odile Le Guern*

*Directora de conferencias en la Universidad Lumière-Lyon 2, enseña Semiótica general y Semiótica de la pintura*