



HAL
open science

De animales y plantas: otro régimen de enunciación

Anne Beyaert-Geslin

► **To cite this version:**

Anne Beyaert-Geslin. De animales y plantas: otro régimen de enunciación. Tópicos del Seminario: Revista de Semiótica, 2024, La enunciación: reflexiones actuales, 1 (53), pp.47-65. 10.35494/topsem.2025.1.53.892 . hal-04827448

HAL Id: hal-04827448

<https://hal.science/hal-04827448v1>

Submitted on 9 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Artículos

De animales y plantas: otro régimen de enunciación

Of Animals and Plants: Another Regime of Enunciation Des animaux et des plantes : un autre régime d'énonciation

Anne Beyaert-Geslin

Universidad de Burdeos-Montaigne

anne.geslin-beyaert@u-bordeaux-montaigne.fr

Traducción de César González Ochoa

Resumen

Actualmente, nuevos conjuntos de obras contemporáneas libres de imágenes (instalaciones o performances) desdibujan las fronteras materiales y conceptuales del arte y plantean de nuevo la pregunta goodmaniana: “¿Cuándo hay arte?”. En estas orillas estatutarias, ciertas obras impulsadas por una sensibilidad ecológica también integran lo que Descola (2005 y 2010) llama existentes no humanos, en este caso, plantas y animales. El desafío de estas obras no es sólo cuestionar los límites del arte, donde roza con la ciencia, sino asumir la trascendencia de las nociones de naturaleza y cultura para proponer nuevas alianzas enunciativas.

Este artículo moviliza el concepto de enunciación para dar cuenta de esas obras intrigantes que renuevan la experiencia estética para revelar la trascendencia de la vida. Se esfuerza por construir la noción de *régimen* (Fontanille, 2023) y declina tres regímenes de enunciación artística: la representación, la ostensión y la instauración, al develar una transformación gradual que opera por desplazamiento. Al final del recorrido, se detiene sobre dos ejemplos que afinan la caracterización de la instauración, el de Hubert Duprat, *Larves aquatiques de trichoptères avec coquille* (1980-2012), elaborado con animales, y el de Gérard Hauray, *Leçons de chausses* (2022), formado por plantas.

Palabras clave: enunciación, arte, régimen, existentes no humanos

Abstract

Today, new bodies of image-free contemporary works (installations or performances) blur the material and conceptual boundaries of art and pose anew the Goodmanian question, “When is there art?” On these statutory shores, certain works driven by an ecological sensibility also integrate what Descola (2005 and 2010) calls non-human existents, in this case plants and animals. The challenge of these works is not only to question the limits

of art, where it rubs up against science, but to assume the transcendence of the notions of nature and culture in order to propose new enunciative alliances.

This article mobilizes the concept of enunciation to account for those intriguing works that renew the aesthetic experience to reveal the transcendence of life. It strives to construct the notion of regime (Fontanille, 2023) and declines three regimes of artistic enunciation, representation, ostension, and instauration, by unveiling a gradual transformation that operates by displacement. At the end of the journey, the article stops on two examples that refine the characterization of instauration: Hubert Duprat's *Larves aquatiques de trichoptères avec coquille* (1980-2012), elaborated with animals, and Gérard Hauray's *Leçons de chausses* (2022), made up of plants.

Keywords: enunciation, art, regime, existing non-human

Résumé

De nouveaux corpus d'œuvres contemporaines affranchies de l'image (installations ou performances) brouillent actuellement les frontières matérielles et conceptuelles de l'art et posent la question goodmanienne « Quand y-a-t-il art ? » à nouveaux frais. Sur ces lisières statutaires, certaines œuvres portées par une sensibilité écologique intègrent de surcroît ce que Descola (2005 et 2010) appelle des existants non humains, en l'occurrence des végétaux et des animaux. L'enjeu de ces œuvres n'est pas seulement de questionner les limites de l'art, là où il confine à la science, mais d'assumer le dépassement des notions de nature et de culture pour proposer des alliances énonciatives nouvelles.

Cet article mobilise le concept d'énonciation pour rendre compte de ces œuvres intrigantes qui renouvellent l'expérience esthétique afin de révéler la transcendence de la vie. Il s'efforce de construire la notion de régime (Fontanille, 2023) et décline trois régimes d'énonciation artistique, la représentation, l'ostension et l'instauration, en dévoilant une transformation graduelle opérant par déplacement. A l'issue du parcours, il s'arrête sur deux exemples qui affinent la caractérisation de l'instauration, celle d'Hubert Duprat, *Larves aquatiques de trichoptères avec coquille* (1980-2012), élaborée avec des animaux, et celle de Gérard Hauray, *Leçons de chausses* (2022), constituée de végétaux.

Mots-clés : énonciation, art, régime, existants non humains

En las últimas líneas de su prefacio a la obra colectiva *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image* (Dondero, Beyaert-Geslin y Moutat, 2017, p. 15), Klinkenberg evoca un “momento histórico” para la enunciación visual, que después se libera del modelo forjado en lingüística para construir el suyo. Si nos atenemos a las aportaciones de la recopilación, que se centran en diversos medios y técnicas de producción (pintura, fotografía, audiovisuales, imágenes digitales), ese “momento” se refiere sólo a las imágenes (expresadas en dos dimensiones), interpeladas por dos grandes preguntas. En primer lugar, la consideración de lo plástico, que permite tomar en cuenta lo subjetivo “como efecto del dato objeto” (p. 12). En segundo, la función accional de lo visual, calificada por Klinkenberg (2017, p. 13) como una dimensión catasemiótica, mediante la cual el enunciado actúa sobre el mundo y los protagonistas de la enunciación.

¿Nos encontramos en un segundo “momento histórico” para la enunciación visual? Nuevos conjuntos de obras contemporáneas que recurren a medios liberados de la imagen (instalaciones o performances) difuminan en efecto las fronteras materiales y conceptuales del arte e incitan a renovar la discusión al plantear de nuevo la pregunta goodmaniana “¿Cuándo hay arte?” (Beyaert-Geslin, Dondero, Migliore, 2023). Pero un dato más específico nos interpela. En estos márgenes estatutarios, algunos trabajos actuales impulsados por una sensibilidad ecológica incluyen lo que Descola (2005 y 2010) llama existentes no humanos, y Haraway (2016/2020), bichos,¹ en este caso, plantas y animales. Ya no se trata entonces solamente de cuestionar los límites del arte, en los confines con la ciencia, sino de asumir la superación de las nociones de naturaleza y de cultura (Descola, 2005 y 2010) o su fusión (Haraway, 2016/2020)² para proponer nuevas alianzas enunciativas. Sobre esas fronteras, la ciencia reviste así el aspecto más específico de la entomología, de la botánica, incluso de la horticultura o de la jardinería (Beyaert-Geslin, 2024).

¿Cómo dar cuenta de una enunciación basada en la energía vital de conciencias no humanas, la de un insecto o de un árbol, por ejemplo? Si la noción de subjetividad, que es central para la enunciación visual (Klinkenberg, 2017, p. 13), conserva todo su interés, debe ser reexaminada para dar cuenta no de una subjetividad única y humana, sino de una alianza de dos o más subjetividades que asocian lo humano y lo no humano. La mezcla de las especies involucradas en la enunciación también nos obliga a restaurar la asimetría de la conciencia, las competencias y la intencionalidad de estos sujetos. Por tanto, las modificaciones cuantitativas, así como las cualitativas, afectan la subjetividad. Lo mismo ocurre con la capacidad de actuar sobre el otro, que se transforma en una fuerza viva para acoger no un “efecto de lo vivo”, sino lo vivo mismo. Al ocupar un existente el lugar de un artefacto, es la dimensión visual la que se encuentra incluso destituida por una enunciación sensible donde la vida determina el significado de la obra.

Esta visión general es suficiente para revelar la magnitud de los cambios que afectan a la enunciación. Para dar cuenta de ello, sería posible un análisis de los medios y géneros de estas obras vegetales y animales, que confirmaría no sólo que la manifestación de lo vivo niega el soporte tradicional del cuadro para privilegiar la heterogeneidad de la instalación e inscribir en ella una performance, sino también que los géneros mayores (el retrato o el paisaje) conservan su privilegio, incluso si sus planos de la expresión son totalmente redefinidos. De hecho, estas dos modificaciones se dejan deducir de una transformación más

¹ Según Haraway (2016/2020, pp. 7-8), estos llamados “bichos” son indistintamente microbios, plantas, “animales humanos y no humanos” e incluso máquinas. Al igual que el de existente, el término puede incluir a los humanos, y Haraway se refiere a “bichos diferentes a humanos” (p. 35).

² Haraway evoca las “economías naturales-culturales” (2016/2020, p. 30), una “historia natural-cultural” (p. 49), de “naturalezasculturas de respons(h)abilidad” (p. 270), la colusión de sustantivos y adjetivos que nos animan a considerar la relación entre la naturaleza y la cultura como una *fusión* en la que los elementos constitutivos son indisolubles (Bordron, 1991).

radical en la construcción del sentido, que afecta a la organización misma de la enunciación. Por tanto, la noción de *un régimen de enunciación* podría ser puesta a prueba para dar cuenta de la creación de este nuevo significado estético.

En este artículo consideraré tres *regímenes* de enunciación visual, el de *la representación* y el de *la ostensión*, cuyos componentes ya son bien conocidos e institucionalizados, y después el de *la instauración*. El desplazamiento del régimen de representación hacia la ostensión se concibe, en una primera aproximación, como una *salida* de la imagen (pintura, fotografía, etc.), y el de la ostensión hacia la instauración, como una puesta en escena de lo vivo. Pero lo que está en juego en esta transformación es, más radicalmente, la transición de una dimensión narrativa esencialmente visual a una dimensión narrativa sensible. Así, habrá que caracterizar las modalidades de esta transición de manera coherente, tomando como puntos de referencia la noción de subjetividad y la capacidad de actuar sobre el otro. Para terminar, dos trabajos ejemplares harán más precisa la descripción del régimen de la instauración, el de Hubert Duprat, *Larvae aquatiques de trichoptères avec coquille* (1980-2012), elaborado con animales, y el de Gérard Hauray, *Leçons de chaussettes* (2022), constituido por plantas.

1. Regímenes de enunciación

¿Qué aporta la noción de régimen a la discusión? Este concepto, recurrente en semiótica para evocar, por ejemplo, regímenes tensivos, temporales, de creencias o de sentido,³ apenas ha sido construido, lo que le habría permitido ocupar su lugar en el *organon* de la semiótica. Fontanille (2023) evoca este “*concierto silencioso*” y propone una definición de régimen en un artículo dedicado más ampliamente a la noción de cambio. En primer lugar, observa que el término se desliza bajo la pluma de los semiotistas “cuando se propone realizar una diversidad en un dominio o en una dimensión teórico-metodológica donde esta variación no aparecía antes, o, si aparecía, era bajo condiciones demasiado restrictivas y limitantes”. La noción de régimen restituye entonces un desplazamiento o un aumento en las dimensiones pertinentes, explica. Tras señalar su recurrencia en la obra de Landowski, Fontanille señala, a propósito de *Interactions risquées* (2005), que los “regímenes de interacción” se inventan cuando nos desplazamos del análisis de las transformaciones narrativas hacia otra dimensión, en este caso el de las interacciones. Pueden entonces descomponerse en “regímenes de relación con el otro” y, por medio de otro desplazamiento, transformarse en “regímenes de sentido”.

¿Puede este desplazamiento constituir una deformación coherente? No, indudablemente. Lo que caracteriza al régimen es, en efecto, que restituye una heterogeneidad: “los regímenes son correlaciones y coevoluciones entre categorías de naturaleza y/o niveles diferentes y, por tanto, heterogéneas”, continúa. Hablar de régimen, sin embargo, es “reconocer o prometer”

³ Véase la lista de palabras clave asociadas a régimen en *Actes sémiotiques*.

la coherencia o la congruencia entre estas categorías múltiples y heterogéneas. Así, los regímenes buscan una coherencia, pero sin pretender la exhaustividad, pues son genéricos y no universales. En resumen, un régimen es para Fontanille (2023) “una composición (o agenciamiento) de propiedades y de categorías que pertenecen a varios niveles (o módulos) de análisis, del cual se puede caracterizar el género que puede ser, y del que se pueden declinar las especies”.

Si esta descripción hace pensar que los regímenes permanecen, por así decirlo, por debajo de una esquematización, podría faltar una propiedad, incluso si la referencia a los mundos antrópicos, que son, como señala este autor, “por definición heterogéneos, inestables y en permanente metamorfosis” (Fontanille, 2023), revela su presencia implícita. Esto se debe a que el régimen se proyecta en una empiria que se esfuerza por captar, que remite a una antropología y, al conservar toda su flexibilidad, sólo esboza una relación con el mundo. Ve más de lo que capta, en alguna manera. Es, sin duda, esta dimensión existencial la que, al rechazar la rigidez de una esquematización, inscribe la noción de régimen en el centro del marco de *las interacciones de riesgo* construidas por Landowski, por ejemplo. El régimen de enunciación es un *metamodelo* (Landowski, 2005, p. 10), pero que, cuando se pone a prueba en los mundos antrópicos, se esfuerza solamente en gestionar lo heterogéneo para responder a la pregunta por el sentido de la vida.

2. La representación y la ostensión

En la medida en que el término “régimen” apela necesariamente a un plural, conviene establecer un modelo, un *régimen estándar* a partir del cual se puedan observar los desplazamientos realizados por los demás regímenes. En el dominio visual, el de la *representación* se impone desde el principio. Por un lado, porque el término parece, al menos en francés, recubrir todo tipo de imágenes hasta el punto en que es difícil encontrarle un sustituto, y por otro lado, porque es el prototipo construido por la ontología naturalista. Ciertamente, el término puede utilizarse para imágenes que hacen referencia a otras concepciones del mundo y aparece, por ejemplo, en el subtítulo del libro de Descola (2010). Ingold (2000/2005) reserva el término (en inglés) para las obras naturalistas y adopta el de *depiction* para las escenas de caza que ejemplifican las concepciones totemista y animista (pp. 111-121). Desplazada al francés, la palabra representación (*dépicition*) sigue siendo, sin embargo, insólita, como si, al menos en esta lengua, hubiera desplazado a todas las demás y fuera válida para todas las imágenes.

Goodman (1968/1990), Marin (1988), Descola (2010) e Ingold (2000) proporcionan definiciones complementarias de la representación, aunque la de Marin (1988, pp. 24-81) es suficiente para comprender sus propiedades cardinales, ya que articula dos dimensiones. Es a la vez transitiva (representar algo) y reflexiva (presentarse) y sustituye algo presente por

algo ausente, como lo explica en una referencia a Furetière retomada en varios textos (Marin, 1994, p. 305). Estos elementos son bien conocidos y probablemente no sea necesario detenerse en ellos, excepto para encontrar un punto de apoyo que permita asir el desplazamiento operado por el régimen de la *ostensión*. En este caso, la enunciación no consiste en sustituir algo ausente por algo presente, sino en presentar esta cosa en sí misma. La dimensión reflexiva también se suprime en el régimen de ostensión —la característica re—, lo que, contrariamente a la propuesta de Fontanille (2023), podría evocar una reducción más que un aumento. Un ejemplo, que servirá de hilo conductor para nuestra demostración, basta para ilustrar este desplazamiento de la representación hacia la ostensión. Si un cuadro que representa un caballo de carreras remite claramente al primer régimen, las obras de Abbas Akhavan,⁴ animales muertos distribuidos en las salas de exposición del Musée d'art contemporain de Montréal, *forman parte de la ostensión*⁵ que pone ante los ojos la “cosa” misma.

Figura 1

Fatigues



Fuente: Abbas Akhavan, Musée d'art contemporain de Montréal, 2014. Fotografía de Richard-Max Tremblay. <https://macm.org/collections/oeuvre/fatigues/>

Este desplazamiento se deja además describir a partir del marco inicial de la enunciación dibujada por Benveniste. El lingüista lo define como una “puesta en funcionamiento del

⁴ Las obras fueron reunidas para la Bienal de 2014 titulada *L'avenir ((Looking forward))*. Se pueden ver en la página web del Musée d'art contemporain de Montréal: <https://macm.org/collections/artiste/abbas-akhavan/>.

⁵ La comparación permite comprender la contribución de la obra de Akhvan. Mientras que los animales disecados fotografiados por B. Reims son, como lo son tradicionalmente, representados como si estuvieran vivos, los que estaban dispersos en las salas del museo de Montreal fueron arrojados como cadáveres.

lenguaje a través de un acto individual de uso” (1974, p. 80), un “proceso de apropiación” donde lo que él designa como un locutor al referirse a la lengua natural, se apropia de un aparato formal. Esta definición general podría adaptarse a la enunciación visual y correspondería a una praxis típica en la que un enunciador (el pintor, también figura típica) se apropia de un sistema de posibles que actualiza o realiza (Greimas y Courtés, 1979/1993, p. 126) en un enunciado, una imagen y, más precisamente, una pintura, soporte también estereotipado. Ahora bien, si este modelo general concuerda con el principio de representación, debe ser revisado para el régimen de la ostensión, porque el desafío para el enunciador no es acceder a un sistema de propiedades que tenga un modo virtual de existencia, sino *asumir* un sistema que ya haya sido actualizado en un enunciado. Al hacerlo, ese régimen ya reconoce la coherencia del sistema. Si se exceptúa el proceso de conservación (taxidermia), los animales muertos de Abbas Akhavan no han sufrido ningún retoque y se presentan en su totalidad.

¿Podría la ostensión (del latín *ostendere*, que significa mostrar o exhibir) ser reemplazada por *presentación* o *mostración*? Más bien asociada a la pintura, la *presentación* podría aparecer como un retraimiento de la representación. La *mostración*, por otro lado, se refiere a las reglas normativas y comunicativas de la fotografía (Schaeffer, 1987, p. 137) que difiere de la *presentación* porque captura acontecimientos, estados inestables del objeto más que el objeto propiamente dicho. Mi preferencia es, entonces, el término ostensión, que, liberado de sus lazos, tanto pictóricos como fotográficos, acepta también una connotación religiosa⁶ construida por referencia a los rituales, lo que introduce la idea de un aura (Benjamin, 1935/2000) añadida al objeto y revelada al observador durante un proceso que tiene el valor de *descubrimiento*, como si el reencuentro correspondiera para él a una primera vez. La ostensión se define como un gesto deíctico que concentra la atención sobre un objeto con vistas a su descubrimiento. Es una enunciación inaugural y a la vez especializada en el destinatario, en la interpelación hecha al observador. Lo que caracteriza a este régimen de enunciación es, por tanto, su manera de insertar su objeto en el campo de presencia, de hacerlo surgir o, más precisamente, *suced*, según el modo de eficiencia descrito por Zilberberg (2011), lo que lo constituye como acontecimiento.

Ese primer desplazamiento de la representación hacia la ostensión corresponde a una “salida” de la imagen, a la sustitución de un artefacto por un existente.⁷ Sustituye a un “efecto de lo vivo” construido por una imagen con relación directa con la vida o la muerte, un “hecho de lo vivo o de lo muerto”, como lo expone la obra de Abbas Akhavan.

⁶ Véanse, por ejemplo, las ostensiones de Limousin, procesiones organizadas cada siete años que reúnen a veintitrés comunas de Haute-Vienne. Las últimas tuvieron lugar en la primavera de 2023.

⁷ En nuestra demostración, la ostensión concierne a existentes muertos, pero ese régimen puede aplicarse a los artefactos, siguiendo entonces el principio del *ready-made*, este objeto cotidiano atravesado por una intencionalidad artística.

3. El desplazamiento de la instauración

¿Qué desplazamiento provoca el régimen de la instauración? Se trata de acompañar lo existente no humano en su ciclo para manifestar la continuidad de esta vida y las transformaciones que ocasiona. Conciérne, por tanto, a un existente vivo. Más precisamente, el reto es hacer sensibles las manifestaciones orgánicas perceptibles que, sin esta puesta al día, permanecerían en el estado de “transformaciones silenciosas” (Jullien, 2009). Debido a que la noción de transformación es central y acorde con la idea de una alianza enunciativa entre un humano y un no humano, las propuestas de Souriau (2020, pp. 195 - 217) resultan aquí valiosas, incluso si es necesaria una adaptación para que la instauración sea adecuada, no a la obra tradicional a la que Souriau se consagra (en este caso, una estatua), sino a un existente vegetal o animal. Una vez hecha la sustitución, algunos puntos destacados por Souriau permiten caracterizar nuestro régimen de instauración, para empezar por su carácter vital, que responde a una especie de emergencia existencial. El filósofo evoca “la incompletud existencial de todas las cosas” (p. 196) y el hecho de que cada ser, incluido allí el “Hombre”, debe ser instaurado: “La existencia plena —escribe— no es sólo una esperanza, sino que responde a un poder. Exige un hacer, una acción instauradora” (p. 196).

Las transformaciones de los estados de hecho son descritas con precisión por Souriau, quien las sitúa entre tres instancias: *la obra*, *la obra hecha* y el artista que *debe* realizar este ser a través de lo que él llama “promociones de la existencia”. Este artista acompaña así las metamorfosis de la *obra* de un modo de existencia a otro, de lo virtual a lo actual (Souriau dirá “lo concreto”) hasta *la obra hecha*. El filósofo incluso subraya lo estrecho de la relación artística y su riesgo: “Mientras la obra esté en construcción, la obra está en peligro. En cada momento, en cada acto del artista, o más bien de cada acto del artista, puede vivir o morir” (2020, p. 205). Instaurar no es construir porque esta *obra* impone sus propias exigencias y quiere ser “acogida”. Souriau rechaza así el término *finalidad* y, aún más vigorosamente, el de *proyecto* que borra el descubrimiento y la experiencia compartida a medida que avanza la obra (p. 207). El reto es la exploración mutua de los existentes.

La instauración descrita por Souriau introduce así la idea de una responsabilidad del enunciador frente a la obra que *debe* realizar. Ahora bien, esta noción adquiere un sentido particular si está involucrado un existente vivo. Conviene, por tanto, referirnos a Haraway (2016/2020), quien la revisita a partir del inglés para formar una *respons(h)ability*, en otras palabras, una capacidad de respuesta.⁸ Define el término como un “*devenir con*” que

⁸ Haraway retoma la formulación de Despret (2004) a propósito de parejas ontológicamente heterogéneas que “se vuelven capaces”. Véase también la reelaboración que Latour (2015) hace del término reconstruido por Haraway.

desvanece cualquier diferencia entre naturaleza y cultura, al reducir el sujeto humano al estatus de existente entre los demás:

Devenir con, explica ella, [...] es cómo llegan a ser lo que son y quiénes son en el seno de mundos en formación, a través de todo lo que esto presupone en términos relacionales y material-semióticos. No hay naturaleza, ni cultura, ni sujeto, ni objeto que preexista a este entrelazado (p. 26).

Esta coenunciación no excluye ciertas ambigüedades. Ciertamente, el régimen de la instauración permite considerar una doble subjetividad, una posibilidad de explorarse mutuamente, de realizarse uno en el otro (es lo que une la idea de Souriau de instauración del “*Hombre*” mismo) en una coinstauración. Lo no humano se erige como sujeto, mientras que el estatus de sujeto y de objeto se confunde, y cada uno de los protagonistas puede ser a su vez el objeto del otro. Sin embargo, el intercambio sigue marcado por la asimetría de las conciencias, de las competencias entre lo humano y lo no humano y la dependencia de la inercia vital no humana frente a la intencionalidad del artista. Esta relación de dominación tendrá que ser aclarada más adelante.

4. De la agencia al sentido de la vida

Podemos ver así cómo se reformula la “función accional” que permite actuar sobre el otro. ¿Cómo caracterizar mejor este “hecho de lo vivo” que ahora reemplaza un “efecto de lo vivo” construido por la imagen? La noción de agencia de Gell (2009) se impone imperativamente a la atención. Según el antropólogo, las relaciones que tenemos con las personas y las cosas pueden ser equivalentes. Considerar un objeto como una obra de arte viene a atribuirle un espíritu, una voluntad o una intención. Esto se da menos como un sistema simbólico puro que como un “sistema de acción” formado por objetos “que mediatizan la intencionalidad social”, explica (p. 8).⁹

Gell atribuye esta capacidad de acción a las proas de canoa, a las obras tatuadas, incisas o talladas de las islas Marquesas, a los troncos escuadrados de madera de Tahití y a la muñeca en la que el niño reconoce a una persona, que es su ejemplo cardinal. Así concebida, la noción de agencia no determina el estatus de una obra (artística o no) ni a un material, sino que parece estar estrictamente reservada a los artefactos. Considerar un objeto como una persona no significa, entonces, reconocer en él el aliento de la vida. Gell lo indica claramente: “La noción de agentividad social no se define en términos de propiedades biológicas (lo que distingue una cosa inanimada de una persona encarnada), sino de acuerdo con criterios

⁹ A veces se prefiere el término intencionalidad en las traducciones francesas. Véase la reseña de Michèle Coquet en la revista *L'homme*, número 157, « Représentations et temporalités », enero-marzo de 2001, pp. 261-263.

relacionales. [...]. Lo que importa es su posición en una red de relaciones sociales” (2009, p. 152).¹⁰ Estos criterios justifican el lugar eminente de esta noción en una antropología del arte dedicada al estudio de las relaciones sociales.

La noción de agencia ha tenido un gran éxito en los últimos años y ha contribuido a la renovación de los enfoques fenomenológicos.¹¹ La semiótica la ha movilizado en relación con las obras contemporáneas y, en particular, con las pinturas estudiadas por Paolo Fabbri (Beyaert-Geslin y Fontanille, 2023).¹² Dialoga continuamente con la *factitividad* (*hacer saber, hacer creer y hacer hacer*), un concepto construido inicialmente para describir la interacción entre dos sujetos (Greimas, 1983), que fue desplazado para calificar la relación entre un sujeto y un objeto manufacturado (Deni, 2002; Beyaert-Geslin, 2017) fuera del campo del arte. Lo que distingue con mayor precisión la agencia de la factitividad es que permite que la obra actúe sobre el observador a través de una potencia de radiación. Confirma así la característica de la obra que, a diferencia del objeto no artístico destinado a la transitividad y la factitividad, se sustrae a todo uso (Beyaert-Geslin, 2012). De acuerdo con la definición kantiana (Doguet, 2007), la obra no sirve más que para hacer radiar esta agencia, para reinventar constantemente la significación y su potencia para actuar en tanto que obra.

5. El régimen enunciativo de lo vivo

¿Qué añade el régimen de la instauración a la noción de agencia? Conciérne aquí a una vida biológica que recalifica la dimensión estética al desdoblarse la cuestión de la belleza por la del bien. Las nociones de *respons(h)ability* y *care* restituyen la dependencia del existente no humano frente a lo humano al introducir una modalidad deóntica: un “deber tener cuidado” del ser expuesto al riesgo de muerte, que debe ser asumido por el artista. Varios autores han comentado sobre esta dimensión moral. Constituye para Ardenne (2019) una clave de lectura y de definición de lo que él llama *arte ecológico* o *ecoarte*. Renoue (2023) adopta este acercamiento a propósito de obras que interrogan la “dignidad humana”. Una reflexión ética también aparece en el trasfondo de la obra de Abbas Akhavan ya mencionada, ya que el Musée d’art contemporain de Montréal acompañó la exposición de estos animales “naturalizados” en 2014 con una mención que especificaba que el puercoespín, el zorro rojo americano, el ciervo de Virginia y el carbonero, todos estos animales nombrados por su

¹⁰ Sin embargo, Coccia (2021) otorga a los objetos de la casa un poder de agencia particular, sin duda debido a su carácter indicial frente a los cuerpos de los habitantes, lo que introduce una relación particular con la vida biológica.

¹¹ El concepto se ha utilizado en particular para describir la capacidad de las imágenes digitales para actuar sobre el observador. Véase, en especial, Christopher Erhard y Tobias Keiling (dirs.) (2020).

¹² Véase el posfacio de Jacques Fontanille al libro de Fabbri (2023).

especie, fueron muertos accidentalmente, las aves al chocar con las ventanas y los mamíferos por la circulación de automóviles.¹³

Estos pocos ejemplos permiten medir la discrepancia introducida por la enunciación. Ciertamente, los existentes humanos y no humanos son sujetos capaces de actuar uno sobre el otro, pero este estatus semiótico enmascara una asimetría biológica por la cual el enunciador humano se hace cargo de la vida del no humano y asume el riesgo de su muerte. Como sugiere Renoue (2023), el límite ético se alcanza cuando este existente debe ser considerado víctima. ¿Podríamos evocar, como implícito en este juicio ético, un juicio veridictorio? El régimen de la ostensión sustituye en efecto al “simulacro de una presencia” (Marin, 1994), que está en juego en la representación, por una presencia sensible cuya instauración revela la profundidad existencial. Acostados de lado, los cuerpos de los animales muertos de Akhavan, que se desvían de la apariencia habitual de animales “naturalizados”, siempre puestos de pie en escenas que imitan la vida, parecen denunciar la falsedad de estas *representaciones* por la brutal evidencia de la muerte. Este desplazamiento de lo estético hacia lo ético podría, por lo demás, situar esta obra en un entre dos, entre los regímenes de la ostensión y de la instauración. Es una ostensión por la brutalidad del acontecimiento y su capacidad para develar, por contraste, el aura de la vida. Pero la obra se refiere al régimen de la instauración en la medida en que también revela el ciclo de la vida y su prolongación en la muerte.

Si esta obra es suficiente para comprender cómo las dimensiones ética y veridictoria interfieren en la estética, ¿podemos hablar todavía de experiencia estética? Más precisamente, es necesario evocar un *acontecimiento* estético redimensionado por reglas perceptivas que provienen de lo sensible y no de lo inteligible. Un “efecto de choque” trasciende en cierto modo el juicio estético. La experiencia estética es recalificada por un *advenimiento sensorial* que, al constituirla como acontecimiento, conduce a la aprehensión trascendente de la vida sin el necesario paso por el filtro de la razón.

Se puede hacer una primera síntesis para definir los elementos característicos de estos tres regímenes y el desplazamiento operado de uno hacia el otro. En primer lugar, se verifica que la noción de régimen acompaña efectivamente el desplazamiento del análisis de las transformaciones narrativas hacia otra dimensión (Fontanille, 2023). En este caso, el reto es pasar de una dimensión narrativa esencialmente visual hacia una dimensión sensible portadora de una nueva significación estética. A riesgo de simplificar, la transición de un régimen a otro podría describirse como una transformación de una enunciación espacializada por la imagen (la representación) en una contracción espacio/temporal (la ostensión) y luego un despliegue temporal (la instauración). Tal descripción nos pone en el camino de una transformación aspectual que enfrenta al observador con una reconfiguración de la procesualidad del enunciado.

¹³ La mención figura en la página web del museo: <https://macm.org/collections/oeuvre/fatigues/>

La noción de subjetividad y la dimensión accional, que eran centrales para la enunciación visual, han conservado todos sus derechos, pero deben ser reformulados por completo. Conviene evocar aquí *las alianzas enunciativas* basadas, por un lado, en la *mezcla* humano/no humano y, por otro, en una asimetría de intencionalidades y de competencias. El estudio de dos obras ejemplares permitirá precisar estos puntos y caracterizar los bloques de sentido movilizados de manera creativa para constituir una nueva significación estética.¹⁴

6. Larvas y plantas

Figura 2

Larves aquatiques de trichoptères avec coquille



Fuente: Hubert Duprat, 1980-2012, oro, perla, turquesa, Wikimedia Commons.

El artista francés Hubert Duprat (Paul, 2000 y 2023) pone a disposición de larvas de mosca caddis (o tricópteros) lentejuelas, pepitas, perlas, piedras preciosas, hilos de oro y todo tipo de materiales caros con el fin de que confeccionen una envoltura. Si, a través de este trabajo de joyería, los insectos dramatizan la función de la naturaleza de diseñar (Coccia, 2020), es por explotar lo que Souriau (1965) denomina “el sentido artístico de

¹⁴ Otras obras ejemplares del régimen de la instauración, como las de Giovanni Anselmo, *Senza titolo (struttura che mangia)*, 1968, granito, hilos de cobre y lechuga fresca 70 x 23 x 37 cm, colecciones del Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, y Giuseppe Penone, *Souffle végétal*, 1985-86, árbol, granito, bronce del Musée départemental de la Haute-Vienne, que se analizan en mi libro *Insaisissable vivant. Une sémio-anthropologie de l'art*, PULIM, 2024.

los animales”. En esta singular alianza enunciativa, el artista aporta sus conocimientos para definir las necesidades de las larvas y acompañar el proceso de instauración con suministros puntuales, mientras las larvas fabrican y decoran su envoltura según sus necesidades. De ahí una especie de puesta en abismo enunciativa: es lo existente no humano lo que, de acuerdo con el principio general de la enunciación, selecciona los elementos de su elección en un sistema de posibilidades para actualizar un objeto cuya *asunción* incumbe a lo humano.

Esta asimetría de las intencionalidades y las competencias, que enfrenta una actividad cognoscitiva a una energía vital, revela un contraste en la relación con la creatividad y los valores. Contrapone una “belleza humana”, reforzada por uno de los principales criterios de evaluación del estatus artístico en la Edad Media (Baxandall, 1985), que hoy todavía es importante, el del costo de los materiales, y una belleza utilitaria que obedece a las necesidades del insecto. Es esta vertiente desconocida de la belleza la que revela la obra. Aquí se involucran dos concepciones del valor artístico, que también remiten a las dos “especies” de belleza definidas por Kant (1790/1985): la belleza libre (*pulchritudo vaga*) considerada en sí misma, y la belleza adherente (*pulchritudo adhaerens*) o más simplemente la belleza utilitaria, que incorpora una cierta concepción de lo que debe ser el objeto y lo considera de acuerdo con el perfeccionamiento de una finalidad. También se oponen dos concepciones de la creación, una definida como una *acción* delimitada en el tiempo (Arendt, 1958/2002) y finalizada por la creación de un objeto artístico, y la otra más emparentada con el *trabajo* biológico. ¿Podría este proceso, al mismo tiempo que obedece a una energía vital, reivindicar una belleza libre y no sólo utilitaria? De este modo, los animales serían capaces de belleza, lo que estaría en línea con la afirmación de Coccia (2020) de que todas las especies vivas son diseñadores unos para los otros, que modifican su apariencia para seducir, para atraerse mutuamente, al tomar la belleza como regla. Todas las cuestiones planteadas por la obra de Duprat no eluden en todo caso el desplazamiento provocado por el régimen de la instauración, que opone a la aspectualidad cumplida de la ostensión, una aspectualidad inconclusa atenta a las transformaciones de la forma, que interroga a la vez el sentido de la vida y el de la belleza.

Incluso si los existentes vivientes involucrados son *a priori* diferentes, las *Leçons de chausses* de Gérard Hauray comparte ciertos elementos con la obra de Duprat. Presentada en la primavera de 2022 en el Centre Pompidou de París,¹⁵ esta obra es una instalación compuesta por piezas de mobiliario inspiradas en las cajas de Ward, estos invernaderos portátiles utilizados desde la segunda mitad del siglo XIX para el transporte marítimo de plantas. Dispuestas en círculo, estas vitrinas de vidrio y madera muestran cajas donde

¹⁵ La instalación, visible del 20 de marzo al 20 de junio de 2022, forma parte de la exposición *¿Con quién vienes?*, de Vinciane Despret, invitada del Centro Pompidou para ese año. Se extendió al Parc Floral de París, del 25 de junio al 7 de octubre de 2022.

crecen diversas plantas: musgos, helechos, plántulas, etc.¹⁶ La alianza enunciativa que aquí se propone involucra una variedad de subjetividades, una o varias subjetividades humanas con competencias complementarias (el artista, el botánico, el horticultor, etc.) y otras esencialmente vegetales, pero que también pueden relacionarse con la animalidad. De hecho, las plantas son el resultado de sesiones de cepillado de suelas de zapatos de noventa y seis miembros o visitantes del Centro Pompidou y viajeros que se reunieron en la Gare de l'Est entre abril y septiembre de 2021 que, al mismo tiempo que presentaban sus suelas al artista, le contaban su recorrido hasta el lugar de la colecta. Por lo tanto, los vegetales aún no estaban en el estado de plantas, sino apenas de bacterias que tenían que cultivarse de acuerdo con un *modus operandi* muy preciso y en un sustrato particular hasta la aparición de verdaderas cianobacterias y plántulas. Así, la obra no se limita a las plantas presentadas en los invernaderos del Centre Pompidou, sino que integra el antes y el después de esta presentación, una muy larga secuencia narrativa contada por el paratexto de la obra. Al final de la exposición, las cajas fueron devueltas al estudio del artista, donde siguen creciendo, algunas durante diecisiete años, sin que esté previsto el fin de su cultivo. Cada una lleva el nombre del portador de los zapatos cepillados, lo que lo convierte en un *retrato en vegetal*, un retrato un poco peculiar, sin duda, ya que está compuesto por plantas cuya apariencia evoluciona con el tiempo, pero que, sin embargo, atestigua la perdurabilidad de los grandes géneros de representación y su posible reformulación por el régimen de la instauración.

Esta descripción permite precisar la procesualidad característica de la instauración, que restituye por la aspectualidad inconclusa. Si la enunciación consiste en transformar virtualidades en un enunciado actualizado (Benveniste, 1974), en asegurar que las “promociones existenciales”, descritas por Souriau (2020), acompañen el crecimiento de las plantas, esta obra pone en perspectiva su futuro y su pasado. Explora rastros de vida que están más acá y más allá de los límites de lo visible, allí donde son una especie de esperanzas vegetales. Al superar la barrera de lo visible, donde un plano de expresión debe ser imaginado a menos que sea construido por un dispositivo de visualización que dé acceso a esta pequeña escala, se abre un doble horizonte que da a la procesualidad del régimen de la instauración la amplitud de la vida. Así, este régimen moviliza a la vez modalidades existenciales y modalidades biológicas de la existencia: la bacteria que está antes de la planta, las esporas o el árbol que podría constituir su después. Las *Leçons de chaussures* de Gérard Hauray son ejemplares no sólo porque revelan la continuidad de la vida,¹⁷ sino también porque revelan transformaciones que podrían permanecer “silenciosas” (Jullien, 2009).

¹⁶ Los croquis de la instalación se presentan, junto con otras reproducciones de las obras del artista, en su página web personal: <https://www.gerard-hauray.com/>

¹⁷ «La cosa más fundamental acerca de la vida es que no comienza aquí ni termina allí, sino que siempre está en marcha», señala Tim Ingold (2000/2005), p. 172.

Figura 3

Las cajas de Leçons de chausse presentadas por Gérard Hauray, en su taller, en julio de 2023



Fotografía del autor con permiso del artista.

Conclusión

Este artículo ha tenido cuidado de no convertir las proposiciones generales de Fontanille (2023) a la enunciación visual, del mismo modo que el marco de la enunciación elaborado en lingüística por Benveniste (1974) no fue simplemente transpuesto a la enunciación visual, sino adaptado e incluso reinventado. El reto consistía en mostrar la pertinencia de la noción de régimen para describir una modificación profunda de la enunciación cuando se libera de la dimensión narrativa esencialmente visual por una dimensión sensible que interroga el sentido mismo de la vida. La operación *de* desplazamiento ha mostrado su interés por que la transición de un régimen a otro removiliza de nuevo las nociones centrales de enunciación visual, subjetividad y capacidad de acción. Los regímenes de la ostensión y la instauración tienen en común que sustituyen una subjetividad humana y única (incluso si se difunde y se desmultiplica en las marcas de la enunciación enunciada) por una subjetividad mixta que asocia a uno o varios humanos con uno o varios no humanos, vegetales o animales, lo que introduce una asimetría de las intencionalidades y las competencias, por tanto, una distorsión biológica que imputa al sujeto humano la respons(h)abilidad por la vida del otro. El riesgo de uno es la pérdida de la obra y, para el otro, la pérdida de su vida. Así, la ostensión y la instauración forman un bloque solidario para la concepción de la subjetividad. Esta presencia

sensible de lo existente modifica la experiencia estética. Como nos han mostrado nuestros ejemplos, ambos regímenes transfiguran un contenido estético a través de una percepción sensible que pone a distancia lo inteligible, incluso la ostensión provoca un “efecto de shock”. Es la trascendencia de la vida la que así prevalece y ocupa el lugar del contenido de la obra.

Pero en este bloque solidario se impone una diferencia aspectual esencial: si la ostensión construye un acontecimiento marcado por lo realizado, la instauración restituye una transformación que acompaña el ciclo de vida de lo no humano y manifiesta sus transformaciones secretas. El desplazamiento de un régimen enunciativo al otro sigue así la dirección de la inmanencia, como si la obra se aproximara a la vida, como si se esforzara en seguir su curso al tiempo que difumina las fronteras entre naturaleza y cultura para situar lo humano entre lo existente. Se mide así la radicalidad de la revisión del marco de la enunciación visual. Sin embargo, a medida que nuestro recorrido se realiza, es importante subrayar la correlación de los tres regímenes, la coevolución de las categorías de los medios (de la pintura a la instalación y después al performance) y de los géneros (el retrato revisitado como retrato vegetal en transformación), la dependencia de los tres regímenes y el hecho de que la ostensión y la instauración se originan, por así decirlo, en la representación. Ya se ha mencionado una inversión del despliegue narrativo, que ya no se realiza en las dos dimensiones espaciales de una imagen, sino en el tiempo. Pero la filiación de los regímenes también aparece, de forma más esencial, en la relación entre la presencia y la ausencia. Cada uno de estos regímenes conserva en efecto su parte de invisibilidad y pone en reserva una parte de ausencia que llama la atención, como una promesa de realización. Los cadáveres de animales naturalizados de Akhavan evocan, sobre el modo del tropo, a los animales todavía vivos que aún están sobre sus patas, al igual que las plantas de Hauray se refieren al antes y el después de su brote. Así, el desplazamiento efectuado por la instauración podría reproducir el del pliegue que, en la representación, desdobra la presencia por la ausencia y, a la vez disimulada y sugerida por el presente de la vida, indica, en la instauración, lo que ya no es y lo que aún no es.

Referencias

- Ardenne, P. (2019). *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*. Lormont : Le bord de l'eau.
- Arendt, H. (1958/2002). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Pocket.
- Baxandall, M. (1985). *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. (1935/2000). L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. In *Œuvres III* (pp. 67-113). Trad. de M. Gandillac, rev. por P. Rusch. Paris : Gallimard.

- Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique Générale 2*. Paris : Gallimard.
- Beyaert-Geslin, A. (2012). *Sémiotique du design*. Paris : Presses universitaires de France.
- Beyaert-Geslin, A. (2017). Factivité. La postérité d'un concept. *Semiotica. Journal of the international Association for Semiotics Studies*, (214), 393-407.
- Beyaert-Geslin, A. (2024). *Insaisissable vivant. Une sémio-anthropologie de l'art*. Paris : Presses Universitaires de Limoges.
- Beyaert-Geslin, A. & Fontanille, J. (2023). La sémiotique de l'art, un agencement collectif d'énonciations. Posfacio a Paolo Fabbri. In *Le sphinx incompris* (pp. 237-262). Presses Universitaires de Limoges, collection Visible.
- Beyaert-Geslin, A., Dondero, M. G. y Migliore, T. (dirs.) (2023). « *Quand y-a-t-il art ?* » une enquête sur les nouvelles « manières de faire les mondes ». Presses universitaires de Limoges, collection Visible.
- Bordron, J. F. (1991). Les objets en parties (esquisse d'ontologie matérielle). *Langages*, (103), 51-65.
- Coccia, E. (2020). *Métamorphoses*. Paris : Payot-Rivages.
- Coccia, E. (2021). *Philosophie de la maison*. Paris : Rivages.
- Deni, M. (2002). *Oggetti in azione. Semiotica degli oggetti: dalla teoria all'analisi*. FrancoAngeli.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.
- Descola, P. (dir.) (2010). *La fabrique des images, Visions du monde et formes de la représentation*. Paris : Somogy-musée du quai Branly.
- Despret, V. (2004). The Body We Care for: Figures of Anthro-zoo-genesis. *Body and Society*, 10(2-3), 111-134. DOI: 10.1177/1357034X04042938.
- Doguet, J.-P. (2007). *L'art comme communication. Pour une re-définition de l'art*. Paris : Armand Colin.
- Dondero, M. G., Beyaert-Geslin, A. y Moutat, A. (dirs.) (2017). *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*. Limoges : Lambert-Lucas.
- Erhard, C. & Keiling, T. (dirs.) (2020). *The Routledge Handbook of Phenomenology of Agency*. Routledge.
- Fabbri, P. (2023). *Le sphinx incompris. Vingt-et-un essais sémiotiques sur l'art*. Trad. de J. Fontanille. Presses Universitaires de Limoges.
- Fontanille, J. (2023). Esquisse d'une sémiotique du changement. Aspects sémiotiques du changement. *Acta Semiotica*, III(6), 43-66. DOI : 10.23925/2763-700X.2023n6.64710

- Goodman, N. (1968/1990). *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*. Trad. de J. Morizot. Paris : Hachette.
- Gell, A. (2009). *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*. Les presses du réel, trad. de O. Renaut y S. Renaut (Título original: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford University Press, 1998).
- Greimas, A. J. (1983). *Du sens II*. Paris : Seuil.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1979/1993). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Haraway, D. (2016/2020). *Vivre avec le trouble*. Trad. de V. García. Paris : Les Editions du monde à faire.
- Ingold, T. (2000/2005). *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Jullien, F. (2009). *Les Transformations silencieuses*. Paris : Grasset.
- Kant, E. (1790/1985). *Oeuvres philosophiques. Des prolégomènes aux écrits de 1791 (2)*. Paris : La Pléiade.
- Klinkenberg, J.-M. (2017). Enonciation restreinte et énonciation généralisée. In Dondero, Maria Giulia, Beyaert-Geslin, Anne y Moutat, Audrey (dirs.), *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*. Limoges : Lambert-Lucas.
- Landowski, E. (2005). *Les interactions risquées*. Nouveaux actes sémiotiques (101-102-103). Presses Universitaires de Limoges.
- Latour, B. (2015). *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Paris : La découverte, col. Les empêcheurs de tourner en rond.
- Marin, L. (1988). Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures. *Les cahiers du musée national d'art moderne*, (24), 24-81.
- Marin, L. (1994). *De la représentation*. Paris : Gallimard-Le Seuil.
- Paul, F. (2000). Hubert Duprat : La bibliothèque de l'instituteur. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, (72).
- Paul, F. (2023). *Hubert Duprat. Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, número especial (163).
- Renoue, M. (2023). Animalement vôtre : les limites animales de l'art. *Visible*, (12), 145-162. DOI : 10.25965/visible.573.
- Schaeffer, J.-M. (1987). *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris : Seuil.
- Souriau, E. (1965). *Le sens artistique des animaux*. Col. L'aventure de la vie, Hachette.

Souriau, E. (2020). De l'œuvre à faire. In *Les différents modes d'existence* (pp. 195-217). Presentación de I. Stengers y B. Latour. Presses Universitaires de France.

Zilberberg, C. (2011). *Des formes de vie aux valeurs*. Paris : Presses Universitaires de France

Acerca de la autora

Anne Beyaert-Geslin es profesora de semiótica en la Universidad Bordeaux-Montaigne, Francia y presidenta de la Asociación Francesa de Semiótica. Sus principales líneas de investigación son: la semiótica de la imagen, la semiótica de los objetos y del *design*, la antropología y la representación de lo viviente. De sus principales publicaciones, podemos destacar: *L'image préoccupée* (2009), *Sémiotique du design* (2012); *Sémiotique des objets. La matière du temps* (2015), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie* (2017), *L'invention de l'Autre. Le Juif, le Noir, le paysan, l'Alien* (2021), *Insaisissable vivant. Une sémio-anthropologie de l'art* (2024).

Texto recibido: 24/01/2024; Revisado: 12/02/2024; Aceptado: 28/02/2024

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Seminario de Estudios de la Significación

Casa de la Palma, 4 Sur 303, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.

Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

<https://tematicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>