1. El arte como hecho semiológico*

Está cada vez más claro que el contenido de la consciencia individual viene dado hasta en sus profundidades por los contenidos que pertenecen a la consciencia colectiva. Por consiguiente, los problemas del signo y de la significación son cada vez más importantes, ya que cada contenido psíquico que sobrepasa los límites de la consciencia individual adquiere, ya por el mero hecho de su comunicabilidad, el carácter de signo. La ciencia sobre el signo (semiología según Saussure, sematología según Bühler)¹ tiene que ser elaborada en toda su amplitud. Del mismo modo que la lingüística actual (*cf.* las investigaciones de la escuela de Praga, es decir del Círculo Lingüístico de Praga) amplía el campo de la semántica al tratar desde este punto de vista todos los elementos del sistema lingüístico, incluso los elementos fonéticos, así los resultados de la semántica lingüística deben ser aplicados a todas las demás series de signos, y distinguidos según sus rasgos especiales. Existe incluso todo un grupo de ciencias interesadas particularmente en los problemas del signo (igual que en los problemas de la estructura y del valor que están, dicho sea de paso, estrechamente vinculados con los del signo; así por ejemplo una obra de arte es al mismo tiempo un signo, una estructura y un valor). Son las llamadas ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften, sciences morales*), que trabajan con un material que posee, gracias a su doble existencia en el mundo de los sentidos y en la consciencia colectiva, el carácter más o menos manifiesto de signo.

La obra artística no puede ser identificada —tal como lo pretendía la estética psicológica²— ni con el estado de ánimo de su autor ni con ninguno de los estados de ánimo que evoca en los sujetos que la perciben: está claro que cada estado subjetivo de la consciencia tiene algo de individual y momentáneo que lo hace indescriptible e incomunicable en

* «L'art comme fait sémiologique», *Actes du Villè Congrès International de Philosophie à Prague*, Praga 1936.

su conjunto, mientras que la obra artística está destinada a servir de intermedio entre su autor y la colectividad. Queda todavía «la cosa» que representa la obra artística en el mundo sensorial y que es accesible a la percepción de todos, sin distinción alguna. Pero la obra de arte no puede ser reducida tampoco a esta «obra-cosa», porque a veces ocurre que la obra-cosa cambia totalmente tanto su aspecto como su estructura interna al trasladarse en el tiempo y en el espacio; cambios de este tipo se hacen evidentes, por ejemplo, al comparar una serie de traducciones sucesivas de una misma obra poética. La obra-cosa funciona, pues, únicamente como símbolo exterior (significante, *signifiant* según la terminología de Saussure) al que le corresponde, en la consciencia colectiva, una significación determinada (que a veces se denomina «objeto estético») caracterizada por lo que tienen en común los estados subjetivos de la consciencia, evocados por la obra-cosa en los miembros de una colectividad determinada. Frente a este núcleo central que pertenece a la consciencia colectiva, existen evidentemente en cada acto de percepción de una obra artística elementos psíquicos subjetivos que equivalen aproximadamente a lo que Fechner resumía con el término de «factor asociativo» de la percepción estética.³ Estos elementos subjetivos pueden también ser objetivados, pero sólo mientras su calidad general o su cantidad estén determinadas por el núcleo central que se encuentra en la consciencia colectiva. Así por ejemplo el estado de ánimo subjetivo que acompaña en cualquier individuo la percepción de una pintura impresionista, es totalmente diferente de los estados provocados por la pintura cubista. En cuanto a las diferencias cuantitativas, es evidente que la cantidad de ideas y sentimientos es más grande cuando se trata de una obra poética surrealista que al tratarse de una obra artística clásica; un poema surrealista le deja al lector la iniciativa de imaginarse casi todo el contexto del tema, mientras que un poema clásico elimina casi totalmente, gracias a la precisión de su expresión, la libertad de sus asociaciones subjetivas. De esta manera los componentes subjetivos del estado psíquico del sujeto receptor adquieren, al menos indirectamente, mediante el núcleo que pertenece a la consciencia colectiva, un carácter objetivamente semiológico, parecido a aquel que tienen las significaciones «secundarias» de las palabras.

Para terminar estos apuntes generales tenemos que añadir que rechazando la identificación de la obra artística con el estado psíquico subjetivo, refutamos al mismo tiempo cualquier teoría estética hedonista.⁴ El placer proporcionado por la obra artística puede llegar como máximo a una objetivación indirecta en tanto que «significación secundaria» en potencia. Sería incorrecto afirmar que forma parte indispensable de la percepción de cualquier obra artística, pues si en la evolución del arte existen períodos en los que prevalece la tendencia a provocar este placer, existen también otros que son indiferentes respecto a él o que buscan incluso un efecto contrario.

Según la definición vulgar, el signo es un hecho sensorial que se refiere a otra realidad, a la que debe evocar.⁵ Nos vemos obligados, pues, a preguntarnos cuál es esta otra realidad substituida por la obra artística. Es verdad que podríamos contentarnos con la afirmación de que la obra de arte es un signo *autónomo* caracterizado únicamente por el hecho de servir de

intermediario entre los miembros de la misma colectividad. Pero de esta manera la cuestión del contacto de la obra-cosa con la realidad quedaría relegada a otro plano sin quedar resuelta. Existen signos que no se refieren a una realidad diferente, no obstante el signo significa siempre algo que se deduce naturalmente del hecho de que tiene que ser comprendido tanto por el que lo emite como por el que lo recibe. Sin embargo, en el caso de los signos autónomos ese «algo» no está claramente determinado. ¿Cuál es entonces esa realidad indefinida a la que se refiere la obra de arte? Es el contexto general de fenómenos llamados sociales, como por ejemplo la filosofía, la política, la religión, la economía, etc. Esta es la razón por la que el arte, más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de caracterizar y de representar una «época» dada; por eso mismo durante mucho tiempo la historia del arte se confundía directamente con la historia de la cultura en el sentido más amplio de la palabra; y al mismo tiempo la historia general utiliza con frecuencia la delimitación de los períodos que establece la historia del arte. La conexión de algunas obras de arte con el contexto general de fenómenos sociales parece ser muy libre; es el caso, por ejemplo, de los llamados poetas malditos, cuyas obras permanecen al margen de la escala de valores válida en el momento dado. Pero precisamente por eso se quedan fuera de la «literatura», y la colectividad las acepta sólo cuando llegan a ser capaces de expresar el contexto social a consecuencia de la evolución del mismo. Para evitar cualquier malentendido tenemos que añadir una observación más. Al decir que una obra artística se refiere al contexto de fenómenos sociales, no afirmamos de ninguna manera que tenga que unirse necesariamente con este contexto de manera que sea posible concebirla como un testimonio directo o como un reflejo pasivo.⁶ La obra artística, como cualquier otro signo, puede tener una relación indirecta con la cosa que designa, por ejemplo metafórico u otra, sin dejar de referirse a esa cosa. Del carácter semiológico del arte se desprende que la obra artística no debe ser utilizada nunca como documento histórico o sociológico sin explicación previa de su valor documental, es decir de la calidad de su relación respecto al contexto dado de fenómenos sociales. Resumiendo los rasgos fundamentales de lo que acabamos de exponer, podemos decir que el estudio objetivo del fenómeno artístico tiene que juzgar la obra de arte como un signo que está constituido por el símbolo sensorial, creado por el artista, por «la significación» (= objeto estético)⁷ que se encuentra en la consciencia colectiva, y por la relación respecto a la cosa designada, relación que se refiere al contexto general de fenómenos sociales. El segundo de estos componentes contiene la propia estructura de la obra.

Pero los problemas de la semiología del arte no se han agotado todavía. Al lado de su función de signo autónomo, la obra artística tiene otra función más, la función de signo *comunicativo*. Por ejemplo, una obra artística no funciona solamente en tanto que artística, sino también como «palabra» que expresa el estado de ánimo, la idea, el sentimiento, etc. Exis-

ten artes en las que esta función comunicativa es muy evidente (la poesía, la pintura, la escultura), y otras, en las que aparece oculta (el baile) o incluso invisible (música, arquitectura). Dejemos de lado el difícil problema de la presencia latente o incluso de la ausencia total del elemento comunicativo en la música o en la arquitectura — aunque aun en estos casos nos inclinamos a reconocer un elemento comunicativo difuso; véase la vinculación entre la melodía musical y la entonación lingüística, cuya fuerza comunicativa es evidente. Nos referimos sólo a aquellas artes en las que el funcionamiento de la obra en tanto que signo comunicativo está fuera de duda. Se trata de las artes en las que existe el «tema» (contenido) y en las que este tema parece funcionar a primera vista como la *significación comunicativa* de la obra. En realidad, cada componente de la obra de arte, incluyendo los «más formales», contiene su propio valor comunicativo, independiente del «tema». Así, por ejemplo, los colores y las líneas de un cuadro significan «algo», aunque no haya ningún tema — véase la pintura «absoluta» de Kandinsky o las obras de algunos pintores surrealistas. Justamente en este rasgo virtualmente semiológico de los componentes «formales» consiste la fuerza comunicativa del arte sin tema, llamada por nosotros difusa. Si queremos ser precisos tenemos que decir de nuevo que toda la estructura de la obra artística funciona como significación, e incluso como significación comunicativa. El tema de la obra tiene simplemente el papel de un eje cristizador de esta significación, que sin él quedaría vaga. La obra artística tiene, pues, dos significaciones semiológicas, la autónoma y la comunicativa, de las cuales la segunda está reservada ante todo a las artes que tienen un tema. Por eso mismo vemos también que en la evolución de estas artes se manifiesta la antinomia dialéctica entre la función del signo autónomo y la función del signo comunicativo. La historia de la prosa (novela, cuento) ofrece ejemplos especialmente típicos de ello.

Pero complicaciones aún más delicadas aparecen al plantear desde el punto de vista comunicativo la cuestión de la relación del arte respecto a la cosa designada. Es una relación diferente de aquella que une a cada arte, en tanto que signo autónomo, con el contexto general de fenómenos sociales, ya que como signo comunicativo el arte se refiere a un hecho determinado, por ejemplo a un acontecimiento localizado con precisión, a un personaje determinado, etc. En este sentido, el arte se parece a signos puramente comunicativos; la diferencia fundamental consiste sin embargo en el hecho de que la relación comunicativa entre la obra artística y la cosa designada no tiene significación existencial, y eso ni siquiera en el caso de que se plantee y afirme algo. Mientras valoramos la obra como una creación artística no es posible formular, como postulado, la cuestión de la autenticidad documental del tema de la obra de arte. Esto no quiere decir que las *modificaciones* de la relación respecto a la cosa designada, carezcan de sentido para la obra artística: funcionan en tanto que factores de su estructura. Para la estructura de una obra dada es muy importante saber si concibe su tema como «real» (a veces incluso como un documento) o como «ficticio», o si vacila entre estos dos polos. Se podrían encontrar incluso obras basadas en el paralelismo y el equilibrio mutuo de dos rela-

ciones respecto a realidades distintas, relaciones de las cuales una tiene valor existencial y otra puramente comunicativo. Éste es por ejemplo el caso del retrato en la pintura o la escultura que es simultáneamente una comunicación sobre la persona representada y una obra de arte sin valor existencial; en la literatura, la novela histórica y la novela biográfica se caracterizan por la misma duplicidad. La modificación de la relación respecto a la realidad tiene, pues, un rol importante en la estructura de todo arte que trabaja con el tema, pero la investigación teórica de estas artes debe tener en cuenta el verdadero carácter fundamental del tema, que consiste en el hecho de que se trata de la unidad de sentido, y no de una copia pasiva de la realidad, ni siquiera cuando se trata de obras «realistas» o «naturalistas». Al final quisiéramos señalar que el estudio de la estructura de una obra artística quedará necesariamente incompleto mientras no esté suficientemente aclarado el carácter semiológico del arte. Sin orientación semiológica, el teórico del arte tendrá siempre la tendencia a juzgar la obra de arte como una construcción puramente formal, o incluso como una imagen directa de las disposiciones psíquicas, o a lo mejor fisiológicas del autor, o de una realidad diferente expresada por la obra, o eventualmente de la situación ideológica, económica, social y cultural del medio dado. Esto conducirá al teórico del arte a tratar de la evolución del arte como de una serie de transformaciones formales o a negar completamente esta evolución (así ocurre en algunas corrientes de la estética psicológica) o finalmente a concebirla como un comentario pasivo de una evolución que es exterior respecto al arte. Sólo el punto de vista semiológico permite a los teóricos reconocer la existencia autónoma y el dinamismo fundamental de la estructura artística, y comprender la evolución del arte como un movimiento inmanente que está en una relación dialéctica permanente con la evolución de las demás esferas de la cultura.

El somero esbozo del estudio semiológico del arte que acabamos de exponer, tiene la intención de: 1) Presentar una ilustración parcial de un determinado aspecto de la dicotomía entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu, a la cual se dedica toda una sección de este congreso. 2) Destacar la importancia de las cuestiones semiológicas para la estética y para la historia del arte. Nos permitiremos, para terminar nuestra exposición, resumir sus ideas principales en los siguientes apartados:

A) El problema del signo es, junto con el problema de la estructura y del valor, uno de los problemas fundamentales de las ciencias del espíritu que trabajan con materias que tienen más o menos un carácter manifiesto de signos. Por eso los resultados de la investigación de la semántica lingüística deben ser aplicados al material de estas ciencias —particularmente a aquellos materiales que manifiestan un carácter semiológico más evidente—; diferenciándolas luego según el carácter específico de cada material.

B) La obra artística posee el carácter de un signo. No puede ser identificada ni con el estado de la consciencia individual de su autor, ni con el de cualquiera de los sujetos receptores de esta obra, ni con lo que hemos llamado «la obra-cosa». Existe como un «objeto estético» que se encuentra en la consciencia de la colectividad entera. La obra-cosa sensorial es, respecto a este objeto inmaterial, sólo un símbolo exterior; los estados individuales de la consciencia evocados por la obra-cosa representan el objeto estético únicamente por lo que todos ellos tienen en común.

C) Toda obra de arte es un signo autónomo, constituido por: 1) la «obra-cosa» que funciona como símbolo sensorial; 2) el «objeto estético» que se encuentra en la consciencia colectiva y funciona en tanto que «significación»; 3) la relación respecto a la cosa designada, relación que no se refiere a una existencia especial y diferente —puesto que se trata de un signo autónomo— sino al contexto general de fenómenos sociales (la ciencia, la filosofía, la religión, la política, la economía, etc.) del medio dado.

D) Las artes «temáticas» (con contenido) tienen otra función semiológica más, la *comunicativa*.⁸ En este caso el símbolo sensorial sigue siendo naturalmente el mismo que en los casos precedentes; también el sentido viene dado por el objeto estético entero, pero entre los componentes de este objeto se encuentra un portador exclusivo que funciona en tanto que eje cristizador de la fuerza comunicativa difusa de los demás componentes: es el tema de la obra. La relación respecto a la cosa designada se refiere, al igual que en cualquier otro signo comunicativo, a una existencia diferente (un acontecimiento, un personaje, una cosa, etc.). Esta cualidad hace que la obra de arte se asemeje a signos puramente comunicativos. No obstante, la relación entre la obra artística y la cosa designada no tiene valor existencial, lo que constituye una diferencia fundamental frente a signos puramente comunicativos. Mientras una obra de arte sea valorada como tal, es imposible exigir que su tema sea auténtico en el sentido documental. Eso no significa que las modificaciones de la relación respecto a la cosa designada (es decir los diferentes grados de la escala «realidad-ficción») no tengan ninguna importancia para la obra de arte. Funcionan como factores de su estructura.

E) Las dos funciones semiológicas, la comunicativa y la autonomía, que existen simultáneamente en las artes temáticas, forman una de las antinomias dialécticas fundamentales de la evolución de aquéllas. Su dualidad se manifiesta en la evolución por las oscilaciones permanentes de la relación respecto a la realidad.

Notas

1. *Semiología*, del griego *semeion* = signo, y *logos*.

Cuando Mukařovský escribía este artículo (1936) se conocían ya sobradamente dos libros esenciales en la época sobre la teoría semiológica del lenguaje, es decir, sobre aquella teoría del lenguaje que parte del postulado metodológico de con-

siderar las distintas unidades del lenguaje — y no sólo las «palabras», como el autor puntualiza acto seguido— como *signos*.

Las investigaciones modernas acerca de este método de análisis del lenguaje han demostrado que, de hecho, la semiología es en Occidente por lo menos tan antigua como los filósofos estoicos, cuya enseñanza en el campo de la lógica y la gramática deja ya bien claro lo que valdrá como principio fundamental para todas las distintas y ulteriores teorías semiológicas: decimos que una palabra se comporta como *signo* en la medida que se refiere a algo o a alguna cosa exterior a la sencilla materialidad (fónica o gráfica) de tal palabra.

Efectivamente, es conocido el fragmento de Sexto Empírico, en *Adversus Mathematicos*, VIII, 11, 12: «Los estoicos afirman que estos tres elementos (de la palabra) se dan en conexión: aquello que es significado, aquello que lo significa, y el objeto. De los tres elementos, aquello que significa corresponde al habla, como por ejemplo, «Dión» aquello que es significado es lo que se revela mediante esta palabra y nosotros aprehendemos como subsistente gracias a nuestro pensamiento, pero que los bárbaros no entenderían por más que hubiesen oído pronunciar la palabra; el objeto, por último, es lo que existe físicamente fuera de nosotros, como por ejemplo el propio Dión. Dos de estos elementos son corpóreos, a saber, el habla y el objeto, en tanto que uno de ellos es incorpóreo: lo significado —es decir, el *lektón*—, que es verdadero o falso».

Esta definición de las unidades del habla se halla, sin duda, en la base de definiciones muy posteriores. La idea estoica del «significado» como «lo que se revela mediante la palabra y nosotros aprehendemos como subsistente gracias a nuestro pensamiento», pasó a ser, *mutatis mutandi*, el centro de la concepción ya propiamente semiótica del lenguaje de Charles Sanders Peirce, estudioso americano de la lógica y lingüista. Peirce (1839-1914) afirma: «A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody, for something in some respect or capacity», es decir, un signo es algo que existe para alguien en una relación o con unos atributos determinados (*Elements of Logic, Collected Papers*, II, Cambridge 1960). A partir de esta definición y, sobre todo, a partir de la interesante y todavía utilizada división de los *signos* que hiciera Peirce en *iconos*, *índices* y *símbolos*, la semiología se abrió al campo de cualquier conjunto de elementos sensibles —no sólo el lenguaje—, mientras éstos tuvieran la característica de anunciar o remitir a algo exterior al propio elemento o signo. En este sentido, Peirce retomó de los griegos el término de *semiótica* (*semiótiké*), como ciencia que estudia los signos en general, sean éstos de naturaleza lingüística o no.

Ferdinand de Saussure (1857-1913), por su lado, abrió igualmente el campo de la ciencia de los signos a otros signos distintos de los del lenguaje, cuando afirmaba: «Se puede concebir una ciencia que estudie los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia será parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología*. (...) La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubre serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos» (*Curso de lingüística general* [6.ª edición], Buenos Aires 1967, p. 60).

Ningún fragmento del *Curso* de Saussure es más claro para observar que Mukařovský sigue de muy cerca la propuesta de aquel de que la lingüística sea considerada como sólo una parte de la ciencia general de los signos, o *semiología*. Y no al revés, como propugnaba Roland Barthes en sus *Eléments de sémiologie*, París 1953, p. 81, «Il faut en somme admettre dès maintenant la possibilité de renverser un jour la proposition de Saussure: la linguistique n'est pas une partie, même privilégiée, de la science générale des signes, c'est la sémiologie qui est une partie de la linguistique: très précisément cette partie qui prendrait en charge les *grandes unités signifiantes* du discours...». Efectivamente, como se verá a lo largo de estos ensayos, Mukařovský acepta la importancia de los avances

de la lingüística para el estudio de otros sistemas de signos, pero opina que muchos otros sistemas de signos, no lingüísticos, pueden ser considerados como objeto de una *semiología general*, sin que deban pasar por el tamiz metodológico de la ciencia del lenguaje, y poseyendo un tipo de significación que no atraviesa inevitablemente el orden significativo del habla.

Sólo muy recientemente se ha empezado a fijar una distinción entre la *semiótica*, como ciencia de los signos en general, y la *semiología*, como ciencia del sistema de signos del *lenguaje hablado* (F. Rossi-Landi, *Semiótica e Ideología*, Milán 1972, p. 79, n).

En este sentido, y mientras no se diga lo contrario, el autor emplea el término de *semiología* en un sentido amplio, aceptando que puedan existir puntos en común, pero también ciertos criterios y métodos autónomos entre sí, entre la semiología del lenguaje y la «semiología» de otros sistemas de signos (tales como las artes figurativas, el cine, el teatro, la moda, el folklore, etc.).

En cuanto al término de *sematología*, K. Bühler lo empleaba en un sentido análogo al de *semiología* según Saussure, aunque esta denominación de Bühler no tuvo la fortuna posterior que en América tendría la palabra *semiótica*, y en Europa la palabra *semiología* (vid. K. Bühler, *Teoría del lenguaje*, Madrid 1950).

2. Corriente básicamente alemana en la estética del siglo XIX, que cristalizó alrededor de la figura de G. F. Fechner (1801-1887), que pretende una verificación experimental y científica del hecho estético y de la sensación de placer. Muy relacionada con los avances de la teoría psicosomática alemana del XIX, la estética psicológica propuesta por Fechner encontró adeptos incondicionales en los teóricos de la *Einfühlung* neorromántica, especialmente en el hegeliano F. Th. Vischer, y también en R. Vischer, J. Volkelt y Th. Lipps. Estos autores solían mezclar los conceptos de lo subjetivo-psicológico y de lo orgánico-fisiológico, para dar cuenta, en la medida de lo posible, de la experiencia y las sensaciones que le acontecen al individuo cuando es objeto de una impresión estética.

3. Los llamados por Fechner «factores asociativos» de la percepción estética equivalen a aquellos factores propios, según él, del modo de percepción estética, que ponen en relación las características externas del «objeto estético» —su forma, su color, su volumen, su composición—, con el conjunto de impresiones y experiencias estéticas archivadas por el individuo en su acervo psicológico y emocional. La *significación* de lo estético vendría dada, según Fechner, por la actuación de tales «factores asociativos».

4. *Strictu sensu*, la afirmación de Mukařovský es paradójica. Critica a los seguidores de Fechner por su obsesión por la reducción científica del placer estético, pero en cambio propone, como se verá más adelante, un método de análisis del arte que, por lo menos parcialmente, se sitúa en el mismo estrato epistemológico que los intentos de la estética científica, es decir, se sitúa del lado del *formalismo*, tendencia de la crítica estética que él, como Fechner, hereda de las estéticas de Herbart y, en definitiva, de Kant. Es decir, Mukařovský dice oponerse al método de la estética psicológica por sus pretensiones de querer formular un fenómeno sensible y subjetivo, pero acepta, por otro lado, los postulados formalistas previos de análisis del objeto estético. La «superación», que propone el autor, de la estética psicológica alemana, podría haberla realizado como conservación y síntesis, si le hubiera despertado mayor interés una teoría de la sensación tan «formal» como «asociativa» como la de Freud. Pero ya se verá en este libro cómo el esteta checo prefirió el camino de una síntesis kantiano-hegeliana, con lo cual se respetaban tanto las dimensiones de lo estético-formal, como la valoración social y política del contexto histórico del arte; pero quedaban alejados del marco operativo del autor todos aquellos aspectos del arte que se refieren a la posición del sujeto psicológico en la actividad significativa, y a las posibilidades de significación del sujeto a partir de su libido.

5. Véase lo que hemos dicho de la semiótica de Peirce en la nota 1.1.

6. El autor sale aquí al paso de la objeción más corriente dirigida a los sociólogos marxistas del arte. Según los enemigos del marxismo, la sociología materialista no habría visto en el arte más que un reflejo pasivo de las condiciones económico-sociales de vida en un momento dado en la evolución de una sociedad de clases. Apoyándose en la teoría semiológica, el autor formulará de un modo coherente lo que los marxistas de escuela sólo habían podido comentar con expresiones muy poco satisfactorias. Sin embargo, es cierto que aquellos que se obstinaban en pensar que el marxismo no veía, por lo que al arte se refiere, más que causas aquí y efectos o reflejos pasivos allí, fueron ya criticados desde el inicio por los propios fundadores de la teoría materialista de la historia. Así, F. Engels escribía el 27 de octubre de 1890 a Konrad Schmidt: «De lo que adolecen todos estos señores es de falta de dialéctica. No ven más que causas aquí y efectos allí. Que esto es una abstracción, que en el mundo real estas antítesis polares metafísicas sólo se dan en los momentos de crisis, y que la gran trayectoria de las cosas discurre toda ella bajo formas de acciones y reacciones —aunque de fuerzas muy desiguales, la más fuerte, más primaria y decisiva de las cuales es el movimiento económico—, que aquí no hay nada absoluto y todo es relativo, es cosa que ellos no ven; para ellos no ha existido Hegel» (citado según la edición de V. Bozal: K. Marx y F. Engels, *Escritos sobre arte y literatura*, Madrid 1968, p. 70).

7. Al hablar aquí de «objeto estético», Mukařovský no se refiere al aspecto material de la obra de arte, sino a aquella *significación* que posee el fenómeno artístico, por lo cual dicho fenómeno pasa a *ser un objeto para un sujeto*, es decir, pasa a ser vehículo de un determinado tipo de comunicación: la *comunicación estética* (que en este artículo es denominada *significación estética* por Mukařovský).

En otros trabajos, el autor propone el término de «artefacto», que se ha mantenido, para designar lo que propiamente es el utensilio, el aparato, el objeto materialmente hablando que sostiene y vehicula la significación estética.

8. En cuanto a esta función, el autor parece hacer una diferenciación neta entre *comunicación* (contacto semiótico a través del lenguaje) y *significación* (contacto semiótico a través de signos cuyas unidades discretas no son elementos del lenguaje) Cf. notas 1.1, 2.15, 3.1, 8.2, 13.3, y 14.5.