

Hacia un lenguaje semiótico del arte: La semiología del arte de Omar Calabrese.

Towards a semiotic language of art: Semiology of art by Omar Calabrese.

ALFREDO TENOCH CID JURADO

(pág 21 - pág 29)

RESUMEN. Un recorrido por la trayectoria académica e intelectual en la obra del semiólogo italiano Omar Calabrese permite recuperar sus principales contribuciones metodológicas para al estudio del arte desde una perspectiva semiótica. El enfoque localizado en la comunicación posibilita circunscribir la disciplina en el ámbito explicativo, descriptivo e interpretativo más distante de una especulación teórica orientada como fin último. La confluencia de una historia de la semiótica con el resultado de los modelos de análisis alcanzado marca las fases de sus aportes a la disciplina semiótica.

Palabras clave: Arte, semiología, lenguaje, pintura, historia de la semiótica.

ABSTRACT. A follow-up in the academic and intellectual career in the work of the Italian semiologist Omar Calabrese allows us to recover his main methodological contributions to the study of art from a semiotic perspective. The localized perspective from the “communication” allows to circumscribe the discipline in the most distant explanatory, descriptive and interpretive field of a theoretical speculation oriented as an ultimate goal. The confluence of a history of semiotics with the results of the analysis models achieved marks the phases of his contributions to the semiotic discipline.

Key words: Art, semiology, language, painting, history of semiotics.

ALFREDO TENOCH CID JURADO. Semiólogo mexicano. Estudió su doctorado en la Università degli studi di Bologna bajo la dirección de Umberto Eco y Paolo Fabbri. Frecuentó los cursos del profesor Omar Calabrese en sus últimos años en Bolonia. Fue colaborador en su curso de semiótica en la Università degli studi di Siena. Autor de más de 95 ensayos de semiótica visual, del arte, de la escritura, de los objetos. En la actualidad, coordinador de la cátedra mexicana de Estudios Semióticos Umberto Eco. Correo electrónico <alfredo.cid.jurado@hotmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 20/08/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 14/10/2021

1. LA TAREA DE RADICAR LA BASE DE LA SEMIÓTICA

Durante varios años Omar Calabrese tuvo a su cargo la materia *Semiología* de las Artes en el Ateneo de Bolonia, coordinando un activo grupo de investigación con semiólogos como Lucia Corrain, Giuseppina Bonerba, Tarcisio Lancioni, Mario Valenti, Roberto Benatti, entre otros. Su traslado a la ciudad de Siena a mediados de la década de los noventa, a la universidad como profesor y al Comune como asesor de cultura, trajo nuevos bríos al desempeño en la inmensa tarea de edificar una semiótica con la mirada hacia el pasado, aunque se encuentre totalmente orientada al presente o, excusando la retórica, al futuro (Calabrese, 2001, p. 8). Las contribuciones en el campo de la pedagogía del arte y de la enseñanza de la disciplina fueron coincidentes y constantes a lo largo de sus años de trabajo en las distintas universidades y siempre respondieron a la necesidad de establecer estrategias de enseñanza de una disciplina que paso a paso se iba construyendo. El traslado a Siena le permitió ahondar aún más en la relación entre semiótica y comunicación al impartir asignaturas en el curso de Comunicación y consolidar una línea de continuidad en el ejercicio académico y pedagógico a partir del trabajo editorial (*Carte Semiotiche, Metafore, Alfa*) y de la organización de congresos, seminarios y encuentros académicos.

La preocupación por una semiótica didáctica representa un importante filón de continuidad en la vasta obra del semiólogo italiano. Los diversos textos dirigidos a la enseñanza de la semiótica como disciplina reflejan el objetivo trazado en esa perspectiva: van desde la *Guida alla semiotica* (1974) y *La ricerca semiotica* (Calabrese, Petrilli y Ponzio, 1974) hasta el más reciente *Breve storia della semiotica* (2001). Todos muestran el objetivo de trazar las líneas disciplinarias para diferenciar a la semiótica, resultado del estudio de los signos desde la tradición clásica de una perspectiva filosófica, hasta llegar a la disciplina contemporánea con la tarea bien circunscrita de ocuparse de la estructura de la comunicación y, por consiguiente, de la significación.

El inicio disciplinario de la semiótica contemporánea ve en la llegada de Omar Calabrese la frescura de quien mira un proyecto fundador con tareas específicas por realizar: identificar los contextos originales del nacimiento de los conceptos semióticos, la relación entre la lingüística y sus aportaciones a la semiótica y las interdependencias necesarias en la continua interacción. El trabajo pionero ha consistido, en esencia, en trazar la separación del estudio del signo que hace la filosofía y la distinción del recorrido de un campo semiótico con vocación hacia el estudio de la cultura y de la comunicación. Si resulta evidente una continuidad en los trabajos de Calabrese, esta debe responder a una concepción de semiótica manifestada a través de sus usos y funciones y, en la realización de esa tarea, debe conducir a la estructuración de una metasemiótica en grado de explicar a otra semiótica de base, como sucede en la aplicación al arte.

2. EL LENGUAJE Y LOS LENGUAJES DEL ARTE

Un motivo recurrente en las disciplinas que componen la crítica del arte y las ideas estéticas radica en la necesidad de considerar el arte como un lenguaje. Reconocer su estatus de lenguaje consiste en observar su comportamiento como un mecanismo de maniobra y su función estructurante y estructuradora de la producción artística. El punto de partida está en tener en cuenta su importante capacidad en el modo de operar hacia la comunicación: “L’arte

in quanto qualità di certe opere prodotte a fini estetici e in quanto produzione di oggetti con effetto estetico è un fenomeno di comunicazione e di significazione, e come tale può essere esaminato” [El arte en cuanto cualidad de ciertas obras producidas con fines estéticos y en cuanto producción de objetos con efecto estético es un fenómeno de comunicación y de significación y, como tal, puede ser analizado] (Calabrese, 1985, p. v).¹

Arte y comunicación actúan en binomio desde esta perspectiva, la cual traza la pertinencia de una aproximación semiótica de orden metodológico. De ese modo, si el arte es considerado como un lenguaje, la cualidad estética resulta indispensable como objeto artístico, pero es susceptible de ser observada también en el modo de comunicar de esos mismos objetos. Sobre todo, si el efecto artístico transmitido al destinatario también depende, en consecuencia, del modo como los mensajes artísticos se construyen. Las premisas anteriores consideran el arte dentro de un proceso comunicativo. Esto vuelve pertinente algunos instrumentos de carácter, en su mayor parte, lingüístico: la enunciación; la noción de sistema; la de coherencia en la funcionalidad de los sistemas de signos empleados; la presencia evidente de planos, contenido y forma material; la necesaria relación entre esos planos; el funcionamiento sistemático de un código garante de la capacidad de empleo y de reconocimiento por parte de los sujetos, donde su fundación en tanto código pueda ser explicable al sistema en su totalidad, pero sobre todo a los usuarios (Calabrese, 1977, 1985 [1989]).

Así, Omar Calabrese reconoce la necesidad de establecer muy bien la pertinencia de una *semiología de las artes*, como titulaba su curso en el ateneo boloñés, y su radio de acción entre la comunicación y el arte:

Un punto di vista comunicazionale non intenderà mai dire di un'opera d'arte se questa è “bella”; dirà tuttavia come e perché essa voglia produrre un effetto di senso consistente nella possibilità che qualcuno le dica bella. E ancora: non si proporrà di spiegare “cosa voleva dire l'artista”, quanto piuttosto “come l'opera dice quel che dice” [Un punto de vista comunicacional nunca significará decir si una obra de arte es “bella”; sin embargo, dirá cómo y por qué quiere producir un efecto de sentido consistente en la posibilidad de que alguien lo diga bello. Y de nuevo: no propondrá explicar “lo que quiso decir el artista”, sino más bien “cómo la obra dice lo que dice”] (Calabrese, 1985 [1989, p. vii]).

La tarea de identificar los componentes, las acciones y los límites de una aproximación pudo sentar las bases para un comportamiento epistémico de una disciplina emergente y afinó su natural procedimiento en otras semióticas aplicadas. El efecto de una sistematización en el estudio de los sistemas semióticos a partir del parangón con el lenguaje permitió la contribución orquestadora en el desarrollo de otras semióticas específicas (Eco, 1984). La extensión ha residido, por ejemplo, en circunscribir comportamientos para la aproximación, sin importar las variantes sistémicas propias de cada lenguaje y sí, por el contrario, identificar repeticiones, recurrencias con la capacidad de funcionar a través de los distintos sistemas y ser evidencia de la existencia de códigos.

Los campos de la publicidad y la televisión son casos en los que las aportaciones de Calabrese han sido enriquecedoras también por la visión metodológica de una semiótica en relación con el lenguaje (1991, p. 117). Un caso se observa en el comportamiento del

espectador frente a los ritmos marcados por la tipología textual televisiva como forma de redundancia (Saborit, 1994, p. 18) o bien como observador con distintos roles en la recepción televisiva (Lacalle, 2003 p. 22), los cuales muestran la capacidad explicativa de la abstracción de conceptos extraídos del lenguaje. La tarea inicial de considerar el arte como un lenguaje no solo trajo consigo la definición de una semiótica aplicada a ese campo, sino que llevó a destacar las posibilidades de adecuación de una disciplina con vocación didáctica, mostrada en el estudio de la comunicación en sus distintas manifestaciones. El continuo cambio tecnológico, por ejemplo, le permitió a Calabrese observar la fugacidad en los comportamientos receptivos y su actuación, en cierto modo similar, en otros sistemas semióticos abocados también a la tarea de la comunicación masiva, lo cual echó luz sobre sistemas semióticos menos dinámicos. La continua transformación, como ha sucedido en la televisión, permitió extrapolar abstracciones con fines explicativos en la incesante tarea didáctica de su conocimiento sobre el modo de operar. Ahora bien, otra principal contribución que hay que valorar radica en el trabajo continuo de ofrecer diversos conceptos propios de un metalenguaje del lenguaje del arte extendidos a otros campos de la producción de significado, pero con la capacidad de dilucidar fenómenos análogos en otras formas de comunicación no distantes al arte mismo.

3. EL CONCEPTO SEMIÓTICO DE LA ERA NEOBARROCA

Una de las principales contribuciones a la filosofía del sentimiento del presente en proyección al futuro (1991), motor fundamental del periodo boloñés de la semiótica del arte de Calabrese, se ubica en la descripción del cambio inminente en la producción artística contemporánea hacia la inestabilidad, la polidimensionalidad y la mutabilidad perenne de la contemporaneidad (1987). En tanto recurso explicativo debe observar la forma interna específica sobre la cual operan las formas comunicativas, ahí donde los cambios no se realizan en función de asideros y crean los puentes necesarios para la comprensión de las transformaciones en curso.

El concepto *neobarroco* desarrollado por el profesor italiano reside en la ciclicidad de los tiempos y en la repetición de los comportamientos sociales en los lenguajes, uno de ellos en la cúspide por su importancia: el lenguaje del arte. Recuperar este concepto obedece a la necesidad de establecer un parangón o símil con comportamientos anteriores en épocas remotas que, por sus efectos sociales, puedan resistir la comparación. La metáfora del barroco se convierte, entonces, en un doble recurso, pues las categorías estéticas de lo insólito y lo bizarro permiten explicar comportamientos en la producción artística. No es el único sentido que encuentra el semiólogo italiano. De acuerdo al prólogo de Umberto Eco en el texto *La era neobarroca*, considerado clásico en la semiótica del arte, su contribución

ya no tiene relación con las obras y con los intérpretes que las interpretan, sino con unos procesos, unos flujos, unas derivas interpretativas que conciernen no a obras, individualmente, sino al conjunto de mensajes que circulan en el territorio de la comunicación (Eco en Calabrese, 1989, p. 10).

Por tal motivo, la principal tarea para realizar por el semiólogo del arte, sentencia Calabrese, consiste en plantear una búsqueda en las formas de manifestación de la producción cultural contemporánea. La comunicación de masas y las vanguardias artísticas van de

la mano en el objeto de estudio del semiólogo del arte y su idea de barroco atraviesa variadas manifestaciones presentes en la comunicación cotidiana. El nexos es señalado de manera explícita al definir la noción propuesta, partiendo del hecho de que “molti importanti fenomeni di cultura del nostro tempo siano contrassegnati da una "forma" interna specifica che può richiamare alla mente il barocco” [muchos fenómenos culturales importantes de nuestro tiempo están marcados por una “forma” interna específica que puede traer a la mente el barroco] (Calabrese, 1987, p. 17).

Al poner atención en la analogía establecida entre barroco y neobarroco Calabrese destaca la importancia de la conceptualización de tal noción a partir de las formas materiales de las expresiones artísticas planteadas por Heinrich Wölfflin y Henri Focillon (1987). Acto seguido, retoma a Severo Sarduy para señalar que se entiende por *barroco* no solo y no tanto un periodo específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan (Calabrese 1987, p. 17).

El estudio de las formas ha circunscrito el modelo barroco a las observaciones de los teóricos que lo han desarrollado, acto que no pasa desapercibido para Calabrese y le proporciona elementos para volver a proponerlo a partir de dos derivaciones; la primera consiste en observar las formas de la comunicación contemporánea que pueden ser explicadas por dicho concepto y los posibles nexos lógicos con la producción artística de fines del siglo XVI a fines del siglo XVII. La segunda derivación plantea servirse del concepto como una metahistoria, pero no permite dilucidar la totalidad de las problemáticas insertas en el barroco; ¿se trata de un fenómeno manifestado en sus formas o es más bien un concepto abstracto referido al estilo? La respuesta parece centrarse en entender el barroco como un sistema de comportamiento cultural y, por lo tanto, construido a partir de una gama amplia de componentes formales, pero circunscritos a una descripción histórica determinada (Calabrese, 1987, p. 23).

Para abordar el concepto de manera metodológica en el análisis es necesario reparar en seis condiciones: *a*) examinar los fenómenos de la cultura como textos, con independencia de las condiciones extratextuales que los rodean; *b*) identificar las morfologías subyacentes articuladas en diversos niveles de abstracción; *c*) separar la identificación de las morfologías de los juicios de valor, ya que las primeras se invisten a partir de las culturas que las generan; *d*) identificar el sistema axiológico de las categorías de valor; *e*) observar las duraciones de las dinámicas tanto de las morfologías como de los valores y *f*) alcanzar la definición de un *gusto* y de un *estilo* como una tendencia a valorizar ciertas morfologías y sus dinámicas (Calabrese, 1987, p. 25).

La noción de *neobarroco* representa, junto con la reflexión sobre el fin del milenio (1991), el conjunto de aproximaciones metodológicas resultantes de un estudio comparativo entre producción significante en el arte y su nexos para comprender las formas artísticas que se iban produciendo a fines del siglo XX. Observar la analogía del comportamiento en un periodo y en otro obliga a establecer la presencia de dos vertientes: la contenida en los sistemas tradicionales del arte y aquella presente en las formas emergentes de expresión artística. Se trata de un concepto de orden explicativo y taxonómico, que permite agrupar expresiones producidas con efectos similares de significado o bajo formas que obedecen a una sistémica en su producción, con las cuales es posible catalogar la obra artística aun en manifestaciones improbables. Las características del barroco señalan indicaciones formales; aquellas relevadas como neobarroco orientan el sentido de la comprensión del efecto de la unidad aislada, pero proyectada hacia un efecto global de significado, llámese era, milenio o siglo.

4. EL MÉTODO DE ANÁLISIS: DEL CASO EN USO A LA CUALIDAD

Una importante contribución a la semiótica no reside en los métodos, sino en la óptica para observar el análisis, posicionando a la semiótica en una vocación metasemiótica. En esa distinción, las principales aportaciones reconocidas a Calabrese al desarrollo de una semiótica general son los *qualia* (Eco, 1997), el motivo (Migliore, 2012), la representación (Marsciani, 2012) y la enunciación (Migliore, 2018). Las contribuciones anteriores han sido consideradas, por su importancia, ampliaciones no solo a una semiótica del arte, sino también a la puesta en marcha del hacer de un ojo semiótico. Según Umberto Eco, es en el trabajo continuo, a partir del hecho de individuar significantes plásticos de aquellos evidentemente visuales de mayor pertinencia para el análisis, donde se distingue la aproximación hacia el estudio del arte de manera metódica y constante (1997, p. 399). De hecho, la perspectiva de Calabrese puede observarse en la búsqueda de lo no evidente, pero presente en cada sistema semiótico. Es posible identificar un recorrido metodológico resultante de la exploración de los componentes de un método de análisis del arte con base en las observaciones de hechos posibles bajo una óptica semiótica. La búsqueda de componentes de mayor pertinencia para distinguir la lógica comunicativa de cada caso va a constituir una aproximación recurrente. Cada acercamiento contribuye a perfilar un modelo de observación del arte a partir de las manifestaciones plásticas y, en consecuencia, a entender el arte como un objeto de estudio susceptible de ser observado con el ojo semiótico (Calabrese, 1985, 1999a, 1999b).

La vasta obra de orden aplicativo reúne trabajos sobre temáticas variadas y la riqueza de los estudios realizados muestra una pléyade de recursos para el análisis. El refuerzo continuo del proyecto semiótico se enriquece en cada aplicación al estudio del arte y a la continua reflexión sobre el tipo de análisis, las dimensiones y la pertinencia, hasta conformar *grosso modo* un método semiótico de amplia utilidad. En él se logra, por ejemplo, diferenciar entre los fundamentos de una disciplina en el campo de las ciencias humanas, es decir una metodología, y una red de modelos de análisis funcionales como caja de herramientas en forma asumida de base epistemológica (1989). El peligro de no separar puede conducir al equívoco de no reconocer la demarcación entre metodología y epistemología (1989, p. 101). En la diferenciación entre método y epistemología es factible ubicar comportamientos en los modelos tradicionales del estudio del arte. La búsqueda de la función de cada uno lleva a individuar la existencia de tres: describir, interpretar y explicar.

Función	Modelo	Acción	Uso
Describir	Atribucionismo	Descripción de la obra desde los detalles	Recatalogación
Interpretar	Iconología	Identificar los significados cifrados entre preiconográfico e iconológico	Evidenciar significados escondidos
Explicar	Historia social Psicoanálisis del arte	Revelar contenidos a través de universales (económico, psíquico)	Identificar universalismos a partir de la ideología

Tabla 1. Funciones del método en la historia del arte. Elaboración propia a partir de Calabrese (1989, p. 105)

El arte entendido como *sub specie communicationis* se sirve de un modelo comunicativo para explicar el ordenamiento de los modelos de aproximación metodológica (1989, 1999a, 2005). El eje comunicativo, según Calabrese, responde a una cadena de comunicación elemental con bloques diferenciados: el primero reúne a la fuente y al emisor; el segundo agrupa el mensaje, el canal y el código; mientras que el tercero se ubica en el destinatario (1989, p. 106). El modelo organizador del tipo de aproximaciones posibles permite la tarea de identificar la acción en cada uno de los planos a través de una semiotización, basada en el riguroso reconocimiento de dos: el contenido y la expresión. Cada bloque puede situarse en una fase de la cadena comunicativa y centrar su atención en las formas materiales o en su manera de construir significado al momento de conectar con sus ideologías conformadoras.

Cadena comunicativa	Emisor	Mensaje	Receptor
Bloque	Fuenteemisor	Canalmensaje código	Destinatario
Plano del contenido	Programa de aproximación a la obra	Identificación de las cualidades	Pragmática del uso comunicativo
Plano de la expresión	Búsqueda de las formas	Clasificación de las formas	Identificación de rasgos para proyectarlos sobre significados escondidos

Tabla 2. Clasificación del método según su proceder en la cadena comunicativa.
Elaboración propia a partir de Calabrese (1993, 2006)

La comunicabilidad —es decir, la identificación de la función comunicativa lograda entendida como una constante en el estudio del arte— es continua a lo largo de las aplicaciones de la semiótica hechas por Calabrese. Si la respuesta debe ser la constatación de un “contrato fiduciario” entre quien comunica y quien recibe un mensaje cualquiera (1993, p. 103), es entonces la estrategia enunciativa y el resultado pragmático en la interpretación. La necesidad del abordaje por medio del método lo lleva a subrayar la identificación de los *objetos teóricos* como herramienta fundamental para la aproximación al análisis del arte: “Qualunque oggetto figurativo è per sua propria natura teorica. Perché implica sempre l’esistenza di una costruzione astratta che conduce alla sua manifestazione” [Todo objeto figurativo es por su propia naturaleza teórico. Porque siempre implica la existencia de una construcción abstracta que conduce a su manifestación] (2006, p. 36). A partir de tal lógica, se trata de encontrar en cada texto analizado el recurso intrínseco en su propia estructura, en su sistematización, en la individualidad diferenciadora para elegir ese rasgo distintivo como clave para la abstracción de la forma de comunicar. La tarea consiste así en “ricominciare a capire in che modo siano gli oggetti stessi a porre le buone domande alla teoria, che poi una buona pratica metodologica tenderà di trasformare in buone risposte” [comenzar a entender cómo los mismos objetos son los que formulan las buenas preguntas a la teoría y que después una buena práctica metodológica intentará transformar en buenas respuestas] (1989, p. 112).

5. UN MODELO, UNA MIRADA

La atención crítica a la pertinencia semiótica acompañó una gran parte de las reflexiones del semiólogo italiano a lo largo de su extensa producción académica. La idea de dotar de funciones a la semiótica del arte a través de las tareas de describir, interpretar y explicar pudo circunscribir el radio de acción de una semiótica aplicada. La mirada semiótica consiste no solo en diferenciar una aproximación disciplinaria a un objeto de estudio, sino en el modo evidente de emplear los instrumentos y los procedimientos derivados del uso. Las objeciones identificadas a la semiótica (1985, 1999a, 2005), organizadas como dificultades internas y externas desde un criterio de autorregulación, permitieron trazar un mapa de su comportamiento metodológico. La existencia semiótica es retomada como criterio organizador y clasificador a partir de sus tres formas: el *modo simbólico*, que prevé conformidad e isomorfismo entre planos; el *modo semiótico*, que prevé no conformidad y no isomorfismo, y el *modo semisimbólico*, que prevé categorías correspondientes en ambos planos. En los sistemas semisimbólicos Calabrese, inspirado en Greimas, retoma la clasificación de los tipos de semiótica —plástica, planar o tridimensional—, la existencia de los planos figurativo y plástico, y remarca además tres categorías: cromáticas, topológicas y eidéticas. Toda aproximación debe identificar los dos principios rectores: el *de pertinencia* y el *de relevancia* (1999a). La idea de una semiótica del arte en su aproximación a un objeto de estudio, en este caso el cuadro entendido como unidad de análisis, ha permitido establecer una definición operativa: “Artificio semiótico orientato a stabilire connessioni proprie, più o meno lontane da eventuali sistemi più generali che lo comprendono, e pero caratterizzanti il fenomeno individuale come un tutto” [Artificio semiótico orientado a establecer conexiones propias, más o menos lejanas de eventuales sistemas más generales que lo incluyen, pero que caracterizan el fenómeno individual entendido como un todo] (Calabrese 2005, p. 268).

Las categorías, la unicidad de la obra y la identificación de un sistema en cada unidad comunicativa en un texto representan, en su conjunto, el legado principal para una semiología del arte como enseñó Calabrese, con paciencia, en las aulas de las universidades que pudieron contar con su figura como profesor.

NOTA

¹ Las traducciones de Calabrese son del autor del artículo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALABRESE, O. (1974). *Guida alla semiotica*. Florencia: Sansoni.
 — (1977). *Arti figurative e linguaggio*. Florencia: Guaraldi.
 — (1985). *La macchina della pittura*. Bari: Laterza.
 — (1987). *L'età neobarocca*. Bari: Laterza.
 — (1989a). *La era neobarroca* (3.ª ed. español). Madrid: Cátedra.
 — (1989b). Metodi e non-metodi nella storia dell'arte. *Carte Semiotiche*, 6, 100112.
 — (1991a). *Mille di questi anni*. Bari: Laterza.
 — (1991b). Introduzione. In L. Corraín e M. Valenti, *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*. Bologna: Esculapio.

- (1993). Bodegòn. *Carte Semiotiche, 1*, Nuova Serie, 103115.
- (1999a). *Lezioni di semisimbolico. Come la semiotica analizza l'opera d'arte*. Siena: Protagon Editori Toscani.
- (1999b). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- (2001). *Breve storia della semiotica. Dai Presocratici a Hegel*. Milán: Feltrinelli.
- (2005). Il semisimbolico. En G. Bettetini, O. Calabrese, A. Lorusso, P. Violi y U. Volli (Eds.), *Bibliotheca Semiotica* (pp. 261274). Milán: Raffaello Cortina.
- La forma dell'acqua. Ovvero: come si "liquida" la rappresentazione nell'arte contemporanea. *Carte Semiotiche, 910*, Nuova Serie, 3146.
- Calabrese, O., Petrilli, S., y Ponzio, A. (1974). *La ricerca semiotica*. Bologna: Esculapio.
- Eco, U. (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turín: Einaudi.
- (1989). Prólogo. En O. Calabrese, *La era neobarroca* (3.ª ed. español, p. 10). Madrid: Cátedra.
- (1997). *Kant e l'ornitorinco*. Milán: Bompiani.
- FOCILLON, H.** (1983). *Vie des forms [La vida de las formas]* (Trad. Xarait Ediciones). París: PUF. (Original publicado en 1934.)
- LACALLE, CH.** (2003). *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- MARSCIANI, F.** (2012). *Minima semiotica. Percorsi nella significazione*. Milán: Mimesis.
- MIGLIORE, T.** (2012). Una disciplina de la calidad. Perfil de Omar Calabrese. *Tópicos del Seminario*, 28, 8190.
- (2018). *I sensi del visibile. Immagine, testo, opera*. Milán: Mimesis.
- SABORIT, J.** (1994). *La imagen publicitaria en televisión*. Madrid: Cátedra.