



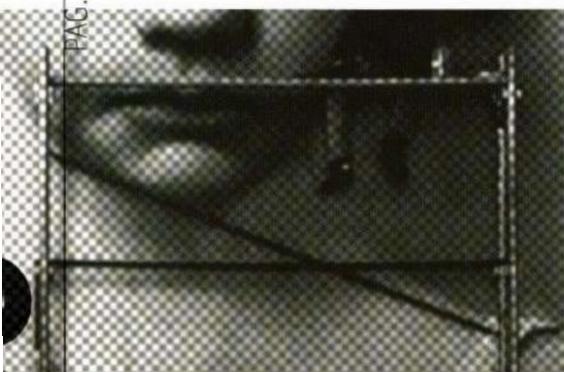
# LA IMAGEN COMO IMITACIÓN DE LO REAL.

*Artículo dedicado a mi insigne maestro,  
Doctor Rigoberto Pupo Pupo.*

UNA APROXIMACIÓN ESTÉTICA A LA  
SEMIÓTICA VISUAL.

DR. PERUCHO  
MEJÍA GARCÍA.

PAG. 6



El icono es un signo reproductivo y creativo a la vez, produce conocimiento por las características ya previsibles que reproduce del objeto al que corresponde, pero también lleva a descubrir otras características del objeto que sólo están en parte en él...

*Mauricio Beuchot.*

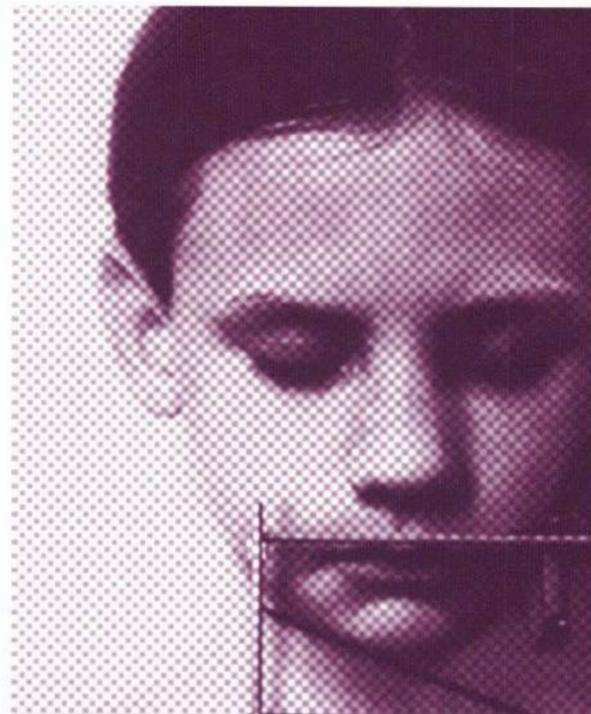
La imagen no es sólo un instrumento de expresión visual, puesto que en otros estados de cosas incluye diversas representaciones que, por lo general, aluden a otras tantas representaciones, en virtud de una entidad referencial y conceptual por cuyo estado se constituyen los ámbitos de la interpretabilidad. En este mismo sentido, dentro del amplio espectro al que suele estar relacionada se debe entender que la imagen visual tiene una conexión inmediata con la realidad ya que a través de ella, se establece un distintivo no menos saturado de significación en el que se activa particularmente lo que en ella ha sido representado.

**PALABRAS CLAVE:** Imagen, analogía, iconicidad, estética, representación, signo, real, sentido.

# RESUMEN

Image is not only an instrument of visual expression, since in other states of things it includes different representations that, in general terms, allude to other various representations. In virtue of a referential and conceptual entity whose state constitutes the spheres of interpretability. In this sense, within the wide spectrum to which it is commonly associated it should be understood that the visual image has an immediate connection to reality since through it a distinctive no less saturated of meaning is established; in which whatever has been represented onto it is particularly activated.

**KEY WORDS:** Image, analogy, iconicity, aesthetics, representation, sign, real, sense.



## INTRODUCCIÓN

La imagen no es sólo un instrumento de expresión visual, puesto que en otros estados de cosas incluye diversas representaciones que, por lo general, aluden a otras tantas representaciones, en virtud de una entidad referencial y conceptual por cuyo estado se constituyen los ámbitos de la interpretabilidad. En este mismo sentido, dentro del amplio espectro al que suele estar relacionada se debe entender que la imagen visual tiene una conexión inmediata con la realidad ya que a través de ella, se establece un distintivo no menos saturado de significación en el que se activa particularmente lo que en ella ha sido representado.

Por este mismo motivo y en cuanto al principio de su fundamentación conviene plantear la siguiente pregunta: ¿qué es lo que se representa en el sentido de su propio fin en la imagen? Podemos establecer por principio, que la imagen (*eidos*), toma en consideración diferentes dimensiones que constituyen su instrumento conceptual, descriptivo y aprehensivo, desde las cuales su objeto de estudio

se fundamenta en el acontecer como fenómeno de referencia real, y/o icónico-visual, correspondiéndose igualmente con el ámbito estético o plástico en distintos niveles de representación. Ahora bien, en la imagen parece reposar el ámbito visual de lo que está registrado y que bien guarda la representación de un objeto que se retiene en nuestro pensamiento<sup>1</sup>. En tal sentido, en ella se fija una especie de traspaso visual donde se configura y se congrega la realidad icónica la que, al mismo tiempo, hace referencia a las condiciones que pueden ser representadas dentro de un nivel de semejanza.

Pero, la imagen no sólo tiene una correspondencia con un esquema mental, sino que su relación coincide con la esfera de la razón formal, ya que por medio de ella despliega en la imaginación, lo que también perceptivamente se instituye como registro

<sup>1</sup> El pensamiento es un hilo melódico que recorre la sucesión de nuestras sensaciones. Cf. Peirce, pág. 206.



conmemorativo, variable, discontinuo o evanescente. Desde este punto de vista entonces, tiene la correspondencia de determinar, a partir de la representación icónica, el carácter ontológico-hermenéutico que la sustenta, manifestado por esencia en la imitación y en la forma, y lo que por medio de ella se constituye en fundamento de sentido.

Ahora bien, esta condición de sentido, pone a la imagen en el propio ámbito de la razón mediante la relación visual para con ello, identificar en el grado de manifestación dicho carácter determinado ontológicamente como representación.

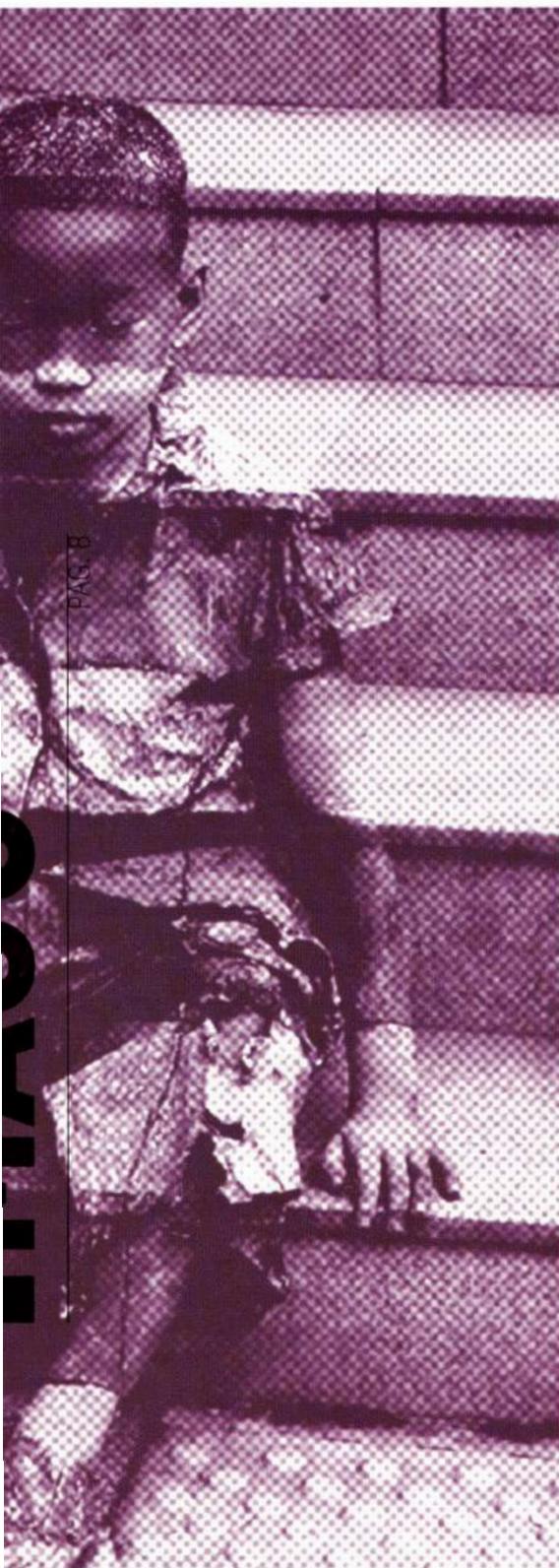
En esta misma dirección, podemos añadir que la imagen actúa sobre la imaginación y la imaginación presentifica la idea o la imagen del objeto. Por este motivo, la imagen impulsa a la imaginación con la que alcanza la trascendencia manifestada en lo representado. De este modo la presentificación remite o recae en un estado de presencia y aparición.

Con esta concepción podemos afirmar que inscritas de este modo las imágenes, configuran en la representación gráfica los modos en los que los objetos comparecen. A propósito de estas alusiones, Ferraris plantea que “como la memoria, la imaginación no sólo decreta el paso de lo sensible a lo inteligible, de la *physis* a todos sus pretendidos opuestos (*logos, techne, nomos*, etc.), sino que se especifica en una naturaleza y una cultura que ella misma ha hecho posible”. (Ferraris, 1999, p. 33).

De esta forma, concebida la imagen como objeto icónico de referencia y, asimismo, como objeto de significación, implica considerarla en cuanto representación de metáfora o de símbolo, porque al mismo tiempo, la semblanza de figuración le pertenece al ámbito del signo analógico visual.

Ahora bien, la representación no borra el espíritu de la interpretación, pues aquí, se da por principio la comprensión manifestada en la sustitución (cf. supra), donde la relación comprensiva además, nos remite al predominio de la entidad analógica. En efecto, siguiendo la idea de sustitución, Peirce determina que “cualquier cosa es apta para ser un sustituto de cualquier otra cosa a la que se asemeje” (cf. 1987: 262). Es decir, la sustitución será por tanto la inmanencia de la semejanza, ya que mediante la representación se configura y se presenta el sentido de lo que puede verse configurado alrededor de la imagen.

Desde este punto de vista se puede señalar que el papel que desempeñan las diferentes significaciones constitutivas como pintura, fotografía, ilustración, logotipo, marca, o caricatura, por ejemplo, operan como expresiones que representan una especie de correlato pues pueden entenderse, en el sentido que registran diferentes aspectos de comparación en razón de condiciones figurativas, de modo que la interpretación surge en calidad de significado en torno al concepto que se designa por medio la imagen en la que encontramos configu-



rada la dimensión formal. Asimismo, si llamamos imagen<sup>2</sup> al objeto que se puede representar como fenómeno visual orientado a manera de síntesis<sup>3</sup>, pero también, desarrollado artística y técnicamente, de la misma forma podría decirse siguiendo a Kant, que “tal síntesis constituye una acción del entendimiento sobre la sensibilidad y la primera aplicación del mismo (fundamento, a la vez, de todas las demás a objetos de una intuición posible para nosotros). En su calidad de síntesis figurada, hay que distinguirla de la síntesis intelectual, que, al no contar con la imaginación, se produce sólo por obra del entendimiento” (Kant, 1983, p. 166). Por tanto, teniendo en cuenta dichas circunstancias, podemos establecer cómo desde el punto de vista artístico, la síntesis se asienta en un esquema figurado, cuya resultante se funda en la particularidad de la forma y en la estructura que ella posee.

Sin embargo, también podemos concebir la imagen como una referencia visual que delimita el espacio de la realidad mediante la cual se puede mostrar y contemplar por medio de ella la dimensión finalmente reproducida.

Por consiguiente, si la imagen imparte y suspende, designa y da sentido al objeto y, bajo esta misma circunstancia relaciona y describe interrelaciones, es preciso indicar y determinar en función del proceso que la constituye, los mecanismos que hacen posible entender las condiciones del sentido, condiciones que según Ricoeur están mediadas a partir de las siguientes referencias: “1) la fijación del significado; 2) su disociación de la intención mental del autor; 3) la exhibición de referencias no ostensivas o *exhibitivas*, y 4) el abanico universal de sus destinatarios” (Ricoeur, 2002, p. 183).

2 La imagen como producto de la imaginación, constituye un medio indispensable en la construcción de toda verdad, en tanto creación espiritual es capaz de revelar esencias y conceptos inaprehensibles por los medios lógicos comunes, tradicionales, sin perder la logicidad que le es immanente como producto mental humano. Cf. R. Pupo Pupo, pág. 28.

3 Entiendo por síntesis, en su sentido más amplio, el acto de reunir diferentes representaciones y de entender su variedad en un único conocimiento. Cf. Kant, pág. 111.



Aquí se presenta la doble articulación del signo saussuriano, entrelazado en el significante por un algo que está respecto a otro algo por medio de un significado (cf. Saussure, p. 94), o en tal sentido, lo que constituye la semejanza en virtud de la cualidad de un signo en relación con el objeto (cf. Peirce, p. 82). Por eso en la comparación a la que nos llevan las imágenes, y de acuerdo a la iconicidad que se asienta en la semejanza podemos decir con Wittgenstein, “que hay imágenes respecto de las que tendríamos que decir que las interpretamos, es decir, *las trasladamos* a un tipo diferente de imagen para comprenderlas” (1998, p. 66). Estas condiciones incluyen la representación gráfica sobre la cual va dirigido el análisis que queremos señalar y que sirve como hipótesis para definir su adecuación con la dimensión de la realidad.

Por otra parte, la entidad visual está conformada por un complejo de relaciones significantes inscriptas ontológicamente, no sólo en la idea del parecido de la imagen con el objeto, sino en la expresión y el contenido. Recordemos aquí la interrelación formulada por Hjelmslev manifestada mediante “el plano de la expresión y el plano del contenido” (1984, p. 89) designación relacionada igualmente con la referencia ya citada de Saussure, en la que podemos entender la dimensión constitutiva del signo bajo el procedimiento de concepto e imagen acústica (*ibidem*).

Pues bien: con esta idea, se puede comprender al mismo tiempo y considerando la razón del significado, que en la imagen han de combinarse hechos y propiedades por medio del vehículo de la percep-



ción, para que en estas condiciones se refleje por encima de la semejanza unidades asociadas al sentido.

De este modo, podemos considerar que toda imagen por simple que sea, -pintura, mapa, infografía, ilustración, diagrama o fotografía, etc.-, es una estructura convertida en el ámbito de la representación en imagen del mundo, con la posibilidad de generar en su estructura de líneas, planos, volúmenes y texturas, un juego comparativo vinculado a aspectos de referencia analógica desde la cual se pueden establecer por consiguiente criterios interpretativos. Aquí es pertinente hacer referencia a la distinción de Sartre: "imágenes mentales,

caricatura y fotos son otras tantas especies de un mismo género, y desde ahora podemos tratar de determinar qué hay de común entre ellas. Siempre se trata, en estos diferentes casos, de hacerse presente un objeto" (1964, p. 32). Objeto que, en sentido relacional, actúa como signo de ese mismo objeto y que sirve para el fin representacional que lo sustenta no sólo por el hecho de tener cualidades semejantes sino por la presencia de contrastes implicados en su referencia. (ver Figura 1).

Desde luego, es aquí donde la expresión alcanza un grado de univocidad, a saber: lo que es identificable en la imagen es aquello que permite ver ese aspecto de la expresión que participa y se refleja en el devenir analógico del objeto por el cual su relación nos acerca a lo que se hace presente en el registro de la percepción. Por este motivo podemos indicar ahora, que las representaciones visuales precisan de un análisis en el que se pueda identificar por medio de un vínculo teórico, dos ámbitos que describen de forma general su funcionamiento: uno plástico-visual y otro conceptual. Es así que, en virtud de su implicación y relación necesaria, podemos decir como plantea Gadamer, que un retrato, por ejemplo, "tiene en su mismo contenido plástico su referencia al original. Con ello no sólo queda dicho que la imagen está pintada efectivamente según el original, sino también que se refiere a él" (1977 p. 194).

Bajo estas condiciones, la imagen presupone una concepción que se capta no solamente en su matriz estructural, sino en un esquema percibi-



Figura 1. UNICEF. Ogilvy & Mather, Shanghai.

do sobre una base ontológica, que no es más que un presupuesto teórico perteneciente a las leyes propias en que aparecen sus manifestaciones visuales, las cuales no se pueden disociar del nivel semiológico, estético y / o creativo que lo sustentan. No olvidemos que la imagen no sólo da forma sino que transforma, imponiendo en la transformación de un determinado evento temporal un evento visual que se objetiva plásticamente, pero que incorpora en virtud de su propia apariencia condiciones inmutables de un algo espiritual<sup>4</sup>. De este modo, las relaciones expresadas mediante representaciones visuales proyectivas, ponen en juego la naturaleza de lo que puede ser representado, bien sea icónica o simbólicamente pues, en este sentido, establecen posibilidades de inferencia en virtud de la operación de los signos.

Ahora bien, la mera representación no permite un reconocimiento del “tipo de”, sino que para este evento, se requiere la distinción de un conjunto de funciones morfológicas implicadas en definiciones verbales y visuales las cuales, por medio de relaciones figurativas de ordenación orientan para inferir sobre el sentido. Para ello se debe tener en cuenta que el significado no está restringido sólo a la forma expresiva de la palabra o al lenguaje verbal. Lo que es expresado lingüísticamente por la palabra, también demanda lo que se significa icónica y simbólicamente por medio de la imagen. Porque acaso, ¿podemos creer que no es posible la existencia de la iconicidad en lo verbal? “Pensemos en el buen literato, poeta o narrador. Si tiene capacidad icónica logrará en sus oyentes o lectores colocar la imagen que tiene en su mente. Alcanzará a imprimir en sus receptores los diagramas de su discurso. Podrá mover a pensar con sus metáforas. Todas ellas, imágenes, diagramas y metáforas conforman la iconicidad, el signo icónico, según Peirce” (Beuchot, 2007, p. 25-26). Al respecto, no es extraño que García Márquez haya podido concebir su mundo literario, creando imágenes que se desarrollen en un plano imaginario, conducente a darnos cuenta, de circunstancias mágicas referenciadas en la *dimensión visual* de sus textos.



En su afamado cuento “Presagio”, los signos escritos del lenguaje nos da la posibilidad de construir a partir del significado de las palabras, inagotables representaciones desarrolladas referencialmente mediante actos visuales que parecieran adquirir un matiz de parentesco con la realidad. En tal sentido la imaginación alcanza a instaurar las cualidades inherentes de la representación visual organizadas a su vez en la semejanza bajo la propia condición de la imagen.

Desde luego, por razones de representación, resulta necesario indicar aludiendo a Gadamer, que “hay cosas que necesitan de imagen y que son dignas de imagen, y su esencia sólo se cumple del todo cuando se representan en una imagen” (1993, p. 200). A este dominio de la imagen también subyace el mecanismo de la expresión icónica conducente desde el fenómeno mental a una ontología aprehensiva de la realidad.

Bajo esta concepción podemos reconocer el postulado lógico-semiótico de Peirce (cf. 1986, p. 86), caracterizado en la categoría ontológica de la realidad implicada en la primeridad, en tanto esta constituye de acuerdo a la naturaleza del objeto, las propiedades significativas icónicas inherentes, que se unen a través de la imagen sean estas plásticas, fotográficas o de otro tipo. Esto nos permite inferir que,

un signo como tal, tiene tres referencias: primero, es un signo *hacia* algún pensamiento que lo interpreta; segundo, es un signo *para* algún objeto al cual es equivalente en ese pensamiento; tercero, es un signo, *en* algún sentido o cualidad, que nos pone en conexión con su objeto (Peirce, 1987, p. 69).

A propósito de estas tres referencias aludimos por la misma razón a los adverbios de modo: *hacia*, *para*, *en*, que permiten captar la interpretación

<sup>4</sup> El pensamiento es un hilo melódico que recorre la sucesión de nuestras sensaciones. Cf. Peirce, pág. 206.



Fig. 2. Feria del Libro.

distintos de la naturaleza visual los cuales se van extendiendo en estructuras bidimensionales o tridimensionales por medio de formas y apariencias visuales. (ver Figuras 2 y 3).

Con esta referencia, que puede ser aplicada como escenario visual en un ámbito de comprensión icónica, se configura un mecanismo que, incorporado en la operatividad de la representación y las formas instauro el propósito del sentido en el que la representación se vuelve forma.

Sin embargo, una forma se reduce a un sistema de relaciones precisamente para revelar la generalidad y la transponibilidad de este sistema de relaciones, es decir, precisamente para mostrar en el mismo objeto aislado la presencia de una "estructura" que lo hace común a otros objetos (Eco, 1979, p. 41).

Es, entonces, el objeto geométrico el que es capaz de generar de acuerdo a la expresión de un proceso visual dado, una fundamentación intuitivo deductiva con respecto a las propiedades imaginantes y aprehensibles que le son correlativas. Así pues, la imagen en sí, concebida como un objeto que demuestra una referencia y, que como objeto de representación, instituye una etapa de tránsito convencionalizada implica que la consideremos en la representación de metáfora o de símbolo y no como mera representación icónica. Por otra parte, "no siendo comparables los medios de expresión, es la prueba de que hay un sistema de equivalencias, un Logos de las líneas, las luces, los colores, los relieves, las masas..." (Merleau-Ponty, 1986, p. 54).

De este modo, estas equivalencias se definen sobre un todo de interacción que está en correspondencia con la heterogeneidad de las formas geométricas, caracterizadas mediante una representación implícita que tiene como fundamento la representación gráfica de un algo con otro algo. En términos peircianos este "algo" sería su "fundamento". Fundamento que, si bien, rebasa lo mer-

con respecto al contexto de algo, del mismo modo que el objeto evocado icónicamente logra representar a través de dichos adverbios un vínculo que se transfiere en el ámbito mental o real.

Por supuesto, a esta significación del signo icónico le basta con representar algún aspecto particular o cualidad del objeto para, en este caso, establecer su relación con el objeto, permitiendo con ello una correspondencia con la realidad designada.

Es aquí donde se comprueba el fundamento de Bachelard, en cuanto que "la comunicabilidad de una imagen singular es un hecho de gran trascendencia ontológica". De hecho, al mismo tiempo que el significado pueda matizarse metafóricamente, la representación por la imagen recoge el registro de dos tipos de significantes: la representación y lo representado, bien sea por medio de la representación de un concepto o a través de lo representado de un objeto real. También en esto tiene relevancia, agrega Cassirer, "aquello de que los conceptos sin la intuición son siempre vacíos" (1973, p. 32). Pues bien, en el universo de la imagen, encontramos la esencia de la representación que situándose dentro del espacio, revela aspectos

amente significativa, no es menos trascendente, puesto que el icono “puede representar a su objeto principalmente por su similitud, sin importar su modo de ser” (Peirce. 2012, p. 347).

Pero, no es solamente el sistema visual materialmente constituido el que se explica bajo esta condición, sino que en otros eventos registrados en el orden plástico, se pone de relieve la distinción entre lo significativo y lo significado, a través del cual se produce en sus propias condiciones perceptivas, el mecanismo que permite afirmar en el instrumento de la imagen -el icono-, el objeto de la expresión y del contenido (cf. supra p. 5). Un icono es por tanto, diría Peirce, “un signo en virtud de su propia cualidad y es un signo de cualquier otra cosa que participe de esa cualidad” (2007, p. 82). Este, por tanto, es uno de los argumentos por los cuales la cualidad remite a la forma, determinando así lo que consecuentemente sirve para identificar el carácter que asemeja la analogía.

Para contextualizar más ampliamente esta observación Beuchot afirma: “el icono además, privilegia el plano del discurso, con lo cual posibilita la función generalizadora del lenguaje. La iconicidad se ha aplicado a varias ramas (música, literatura, etc.), pero sobre todo -como es lógico- a las artes

visuales” (2007, p. 20). Para ello, consideraremos entonces dos tipos de referencia en el ámbito de la imagen gráfica, desde donde la *analogía* y la *estética*, inscriben la implicación que sirve para apoyar el sentido de lo que se mueve en la representación. En tal caso el carácter de lo analógico sucede en la interrelación de un modelo registrado en la visión, cuya conexión está en una correspondencia estructural expresada en forma de imagen.

Para ello, explicaré la anterior tesis basado en tres aspectos: forma, realidad y estética, con el fin de aplicar un procedimiento mediante el cual se describa la interpretación: Desde estos tres frentes se recurre a la analogía que es, en efecto, el mecanismo mediante el cual, se intenta recrear lo aquí descrito.

El primer aspecto, tiene que ver con la consideración de *la forma*, desde la cual, el icono se hace necesariamente condición de la imagen en sus variaciones e implicaciones. La forma debe ser entendida entonces, como un “fin objetivo” (cf. Moiso, 1994, p. 308), por medio del cual, se traza un evento perceptivo capaz de generar relaciones visuales, a través de las cuales, la expresividad toma a su cargo diversos aspectos en la propia implicación de las cosas. Sin embargo, puede decirse que “la forma de las cosas no se define por la estabilidad ni por la precisión de sus fronteras. Es nuestra mirada la que fronteriza” (Salabert, 1997, p. 91). De hecho, “en un sentido la imagen *se lee*, pero en otro *se ve*, o quizá su ver es una forma peculiar de lectura o su lectura es un modo de ver” (Lizarazo, 2004, p. 56)

De algún modo, el fenómeno visual, también tiene su fundamento en la “ley de la semejanza”, valga la referencia de Bergson, ya que dos ideas diferentes pueden evocar un buen número de recuerdos que tienden a parecer y a reaparecer a manera de una circunstancia semejante, ya que ofrecen ciertos criterios de descripción en los cuales se circunscriben distintos elementos que determinan los objetos en mención. Es decir, “la relación debe corresponder a una u otras dos clases, una que abarca



Fig. 3. Televisión española.

una relación tal que todo objeto tiene una imagen, y la otra una relación tal que ningún objeto tiene más de una imagen" (Peirce, 1987, p. 314). Sin embargo, en la imagen visual "que es solamente un forma de descripción, pero que de ninguna manera es la única posible y correcta", como diría Wittgenstein (1997, p. 260), la referencia es traducible en una unidad de sentido. (ver Figuras 4 y 5).

Con ello se está afirmando que la forma determina un rango de representación en el que no sólo se ve la representación, sino que en el modo de sus pretensiones visuales también se puede hablar, justificar o comprender cuando se interpreta lo representado. Por lo tanto,

el debate entre explicar y comprender es antiguo y se refiere, al mismo tiempo, a la epistemología y a la ontología. Más precisamente, es

un debate que comienza como un simple análisis de nuestra manera de pensar y de hablar sobre las cosas, pero que, por el movimiento del argumento, se dirige a las cosas mismas que requieren nuestras concepciones acerca de ellas (Ricoeur, 2002, p. 149).

El argumento anterior deja en consideración que la interpretación visual, se da bajo la interrelación de factores sintácticos, semánticos y pragmáticos (cf. Morris), con los cuales se establece la noción de discurso que permite establecer la relación entre aparecer y mostrarse y que actualizan el nexo entre imagen y palabra, entre sensación y apariencia o si se pudiera decir entre estructura y fenómeno.

Vale decir que fenómeno significa, asimismo, mostrarse o hacerse evidente *-phainómenon-*, que por su variedad semántica quiere decir aparecer, derivado del verbo *phainesthai -phaino-*, que significa poner a la luz. Los términos aparecer y mostrarse quedan determinados bajo nuestra consideración en la fundación de la imagen sobre la cual se origina y recae el ser de la representación. Para decirlo en otras palabras, y para ponernos en dicho lugar, la representación tiene su haber en la apariencia y en el ser de la imagen, puesto que por medio de ella el objeto en la representación aparece, le asiste y da lugar a la imaginación.

Para circunscribir mejor la noción de imaginación en el proceso de creación de imágenes, debemos



Fig. 5. Fotografía.  
Samuel Aranda

Fig. 4. Caricatura.  
Falco.

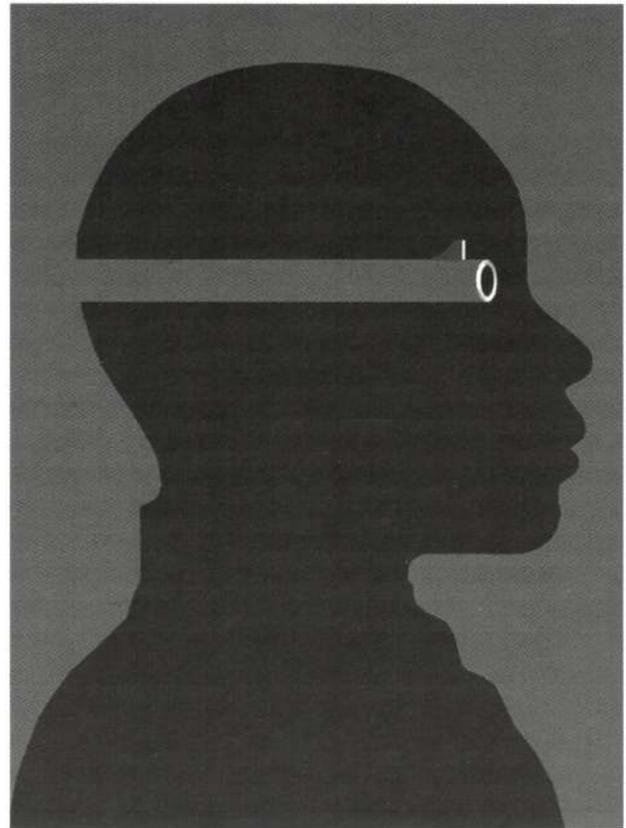
considerar también los conceptos de la imagen representados idealmente. Ahora bien, la propiedad del concepto es la funcionalidad y, como ente de referencias funda sus significaciones en el mundo de la palabra y la imagen. Por esto, “todo concepto es un juicio concentrado, comprimido o abreviado” (Nicol, 2001, p. 71). De acuerdo con ello, “las palabras sólo están en el lugar de los objetos que representan, y significan las cualidades que significan porque determinan en la mente de quien escucha signos correspondientes” (Peirce, 1987, p. 235). Esto quiere decir que la imagen no representaría un concepto, si no se considerara la relación proyectiva en que se manifiesta la conciencia del objeto.

Podría decirse como sugiere Nietzsche, que

la imagen proporciona dos sensaciones yuxtapuestas, las cuales, dado que aparecen siempre juntas, provocan la representación de una conexión (mediante la *metáfora*, porque no existe necesariamente conexión entre todo lo que aparece junto) [...] De allí que, las percepciones de nuestros sentidos se fundan en tropos, no en razonamientos inconscientes. El proceso original consiste en identificar lo semejante con lo semejante, en descubrir cierta similitud entre una cosa y otra (2000: 67-68).

Y, dado que el icono no es solamente visual sino también verbal, podemos indicar parafraseando a Beuchot, “que el icono visual contamina las palabras que se usan para describirlo y el icono verbal contamina la imágenes con las que se lo trata de representar” (cf. Beuchot, p.20).

Se comprende, así, de acuerdo con la concepción barthesiana, que al texto uno se acerca, al unir lo real y lo imaginario, dejando paso a lo que Saussure llamó relación asociativa que une la imagen acústica-representación natural de la palabra- en ausencia, elevándola de este modo al plano de un “después” que revela en el mismo proceso de percepción el ámbito con el cual se relaciona la figuración.



Una vez más, esto demuestra que la idea de fenómeno visual, resulta vinculada a la impresión perceptora de objetos en un estado conferido a determinados conceptos, en virtud de una forma singular que posee sus propias características mediante un enunciado visual que se organiza estéticamente. Por lo tanto, como expresa Wittgenstein, “la figura mental es la figura que se describe cuando uno describe la imagen” (1988, p. 281-367). Esta referencia puede ser vista como una característica representativa de la singularidad figurativa, encarnada en la idea que concierne al objeto expresado en la imagen. Veamos dos ejemplos.

Sin embargo, como la analogía se vuelve forma, y la forma trasciende la representación mediante la imagen, se hace necesario considerar la representación que sirve de fondo y que toma la forma de las cualidades por medio de relaciones visuales implicadas en la expresión. Por esta razón, consideramos la imagen como un instrumento que permite aprehender y captar los datos contenidos en ella, datos que en la singularidad de la figuración, son en sí mismos

representaciones visuales organizadas en el aparato geométrico por medio de una formulación mental ideal. (ver Figs.6 y 7).

Ante esta situación entonces, es posible establecer relaciones de semejanza dado que el objeto en mención nos permite recordar en la magnitud de sus propiedades una representación gráfica, evocada como imagen mental que está asociada a un estímulo. Rememorando a Sartre podemos expresar que ante la imagen mental estamos en presencia del objeto (cf. Sartre, p. 108). Este mecanismo determina que dentro de la superficie de la imagen se pueden realizar leyes de oposición, de acuerdo con distintas formas abstractas que adquieren un significado en el acontecimiento de todo sistema visual. De esta manera, la forma actúa sobre la materia, y el significante impone un registro que modifica las referencias que sobre él han sido incorporadas.

Pero, asimismo, hay que reconocer que la vida de la imagen es la representación y, en otro sentido, la representación se sirve de la imagen. Por tanto, ella está más cercana a la imaginación y al intelecto y, en este sentido, la referencia sobre la iconicidad es inmediata. Ello quiere decir que la representación, en tanto, enmarcada en una imagen perceptiva o cognitiva, moviliza datos sucesivos y dinámicos, que dan cuenta de una información

representada no sólo en principios estructurales, sino también en valores conceptuales.

Podemos observar en esta distinción que las figuras llevan un orden directo de estructura y de forma, una variedad y un volumen, caracterizados en la expresión de líneas, por medio de alternancias o de oposiciones.

Recíprocamente el significado traduce lo que ocurre mediante sus aspectos geométricos y lo que conceptualmente contribuye a su funcionalidad. De esta manera, se logra dar cuenta de la pertinencia de la iconicidad apelando a la referencia visual determinada mediante la interacción entre la forma, la representación y el significado. Si bien es cierto que el papel de la imagen contribuye al entendimiento del esquema representado, su articulación no se puede reducir a una convención atribuida a cierta relación espacial que sea excluyente del icono<sup>5</sup> y de la imaginación.

El segundo aspecto, nos lleva a las representaciones y a la interpretación de *la realidad*, ya que como diría Wittgenstein, "es extraño que quienes le adscriben realidad únicamente a las cosas y no

5 El icono tiene una parte natural pero también otra, quizás más grande (o más profunda) cultural. Por ello necesita tanto de la hermenéutica. Pero ha de ser una hermenéutica apropiada. Cf. M. Beuchot, pág. 25.

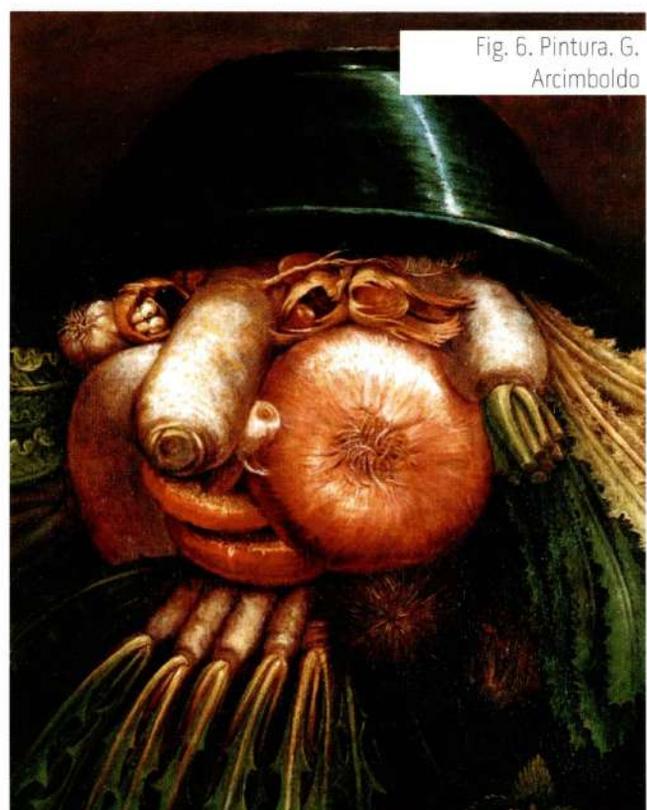


Fig. 6. Pintura. G. Arcimboldo

a nuestras representaciones se muevan como si todo fuera tan evidente en el mundo como idea y que nunca anhelen salir de él” (1997, p. 70).

Pero, ¿cómo se comprende desde la configuración visual la representación de la realidad? Ilustremos esta afirmación por medio de las siguientes imágenes en las que puede verse mediante un conjunto de reglas visuales y formales, que la pintura y la fotografía comparten aspectos estructurados en mecanismos de composición, evidenciados en la representación visual y que coinciden en particular con la realidad. (Ver Figuras 8 y 9).

Por tanto, merced a la relación imagen / objeto, podemos encontrar los límites de la interpretación sobre aquello que por medio de signos recibe una distinción epistemológica, bien sea que para ello esta distinción pueda ser acontecida entre lenguaje<sup>6</sup> y mundo o mediante circunstancias meramente visuales.

6 Todo lenguaje conformado por un universo de signos y símbolos, se estructura a partir de una sintaxis mediante la cual se organiza el discurso visual observando los aspectos denotativos que en ello participan, y de una semántica que confiere el sentido significante a la connotación de la imagen. Cf. Z. Milla Euribe, pág. 6.

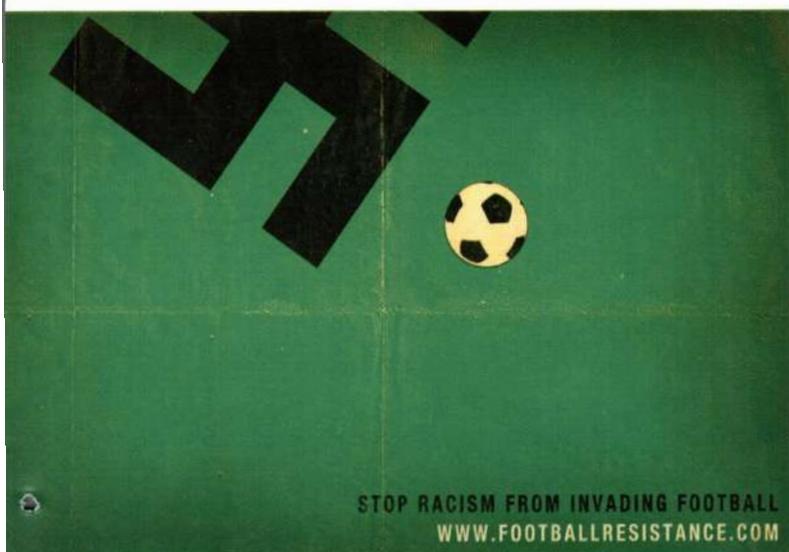


Fig. 7. Afiche.

De este modo se deberá decir, que si el proceso de interpretación estuviera determinado por un significado abierto a la mera expresión visual, no alcanzaría sin duda un estatuto latente en el espacio expresivo de su propia realidad. En palabras de Sartre,

Se quiera o no se quiera, esta manera de ver tiene como consecuencia que la imagen es un trozo desprendido, un pedazo de mundo real [...] Del mismo modo, en toda imagen hay un capa de existencias reales, es lo que hemos llamado *conciencia imaginante* (1964, p. 171. La cursiva es mía).

Dicho de otro modo, la expresión es materia significativa. Sin embargo, la expresión tiene distintos niveles de significaciones que se encuentran en el objeto mismo de la significación. Esto quiere decir, que la forma de la expresión es condición necesaria en la representación, sin la cual el objeto -imagen-, no tiene cabida en el ámbito de sus representaciones posibles. Ahora bien, la representación no está necesariamente en la imagen sino en su referencia. Por eso, frente a cualquier pretensión argumentativa es siempre y al mismo tiempo, una evocación regulada por un ámbito visual. A este respecto, podemos añadir que lo que se pierde en la memoria visual se recupera por la imagen. Del mismo modo la imagen persiste como condición de lo imaginario o lo real, porque a través del acto de la significación permite captar la similitud que existe entre la representación, las formas y las manifestaciones implicadas en el fundamento icónico. Y, aunque gran parte de esta reflexión se centra en la observación de que la forma constituye el espacio, es necesario indicar también bajo este registro, que la imagen constituye su propio espacio de significación.

Si seguimos la concepción de Ferraris,

entre percepción, imagen, logos y concepto no hay alternancia o contraposición, sino continuidad y, al mismo tiempo, diferencia absoluta, ya que precisamente la imagen es requerida, al mismo tiempo, para retener, medir e instituir. Casi toda teoría de la escritura asume que los signos que la componen resultan del agotamiento o la abstracción de imágenes inicialmente realistas...

De hecho, las formas se encuentran en principio en la naturaleza, en el espacio, cualquiera que sea el significado que se les pueda conferir (1999, p. 32).

El tercer aspecto, *la estética*, despliega la realidad objetiva de la imagen porque implica no solamente la cualidad de la expresión, sino el modo en que se liga de una manera distinta el desarrollo de las formas o si lo dijéramos a la manera de Rancière, “la vida de las formas o un proceso de formación de formas” (Rancière, p. 84), mediante lo conferido analógicamente a la realidad visual a través de las sensaciones expresadas.

Este criterio en particular nos lleva a hablar de la referencia indicada por Ricoeur, que sintetiza la visión descriptiva de la estética y que él llama, “la expresión triste de la pintura”, según la cual, el color es traducible sobre la propia idea de que siendo el espectador quien capte la tristeza de un cuadro, no implica necesariamente que esta sensación lo vuelva triste a él (cf. Ricoeur, 2001: 314). Al respecto, miremos la siguiente imagen. (ver Fig. 10).

Aquí se presentan dos hechos: uno, referente a la noción de expresión, situada en el ámbito de la manifestación, desde la cual, lo referido se remonta a la configuración del signo estético y otro, referente a la analogía o imitación, caracterizada en una representación de parentesco, que se revela no en la interpretación, sino en la asociación del aspecto material del objeto, por cuya dimensión se hace posible que la expresión pueda lograr en el propio acontecer del ámbito icónico el propósito de la apariencia estética mediante la forma. Dicho de otro modo: “no será su imitación la que produce el placer, sino que éste surgirá por la perfección de la ejecución o por el colorido, o por alguna otra causa” (cf. Aristóteles, 2004, p. 39), que también puede ser vista como la forma o la luminosidad, referidas no a la condición particular instaurada en la estructura del cuadro, sino en lo que provoca el acontecimiento de la representación, bien sea en la emotividad de los colores o en la propia visión de las luces y las sombras.

Ahora bien: siguiendo con la idea de analogía y de acuerdo con Kant,

A una representación por la cual es dado un objeto, a fin de que ella resulte, en absoluto en un conocimiento, pertenecen, por un lado, la *imaginación*, para la composición de lo múltiple de la intuición, y por el otro, el

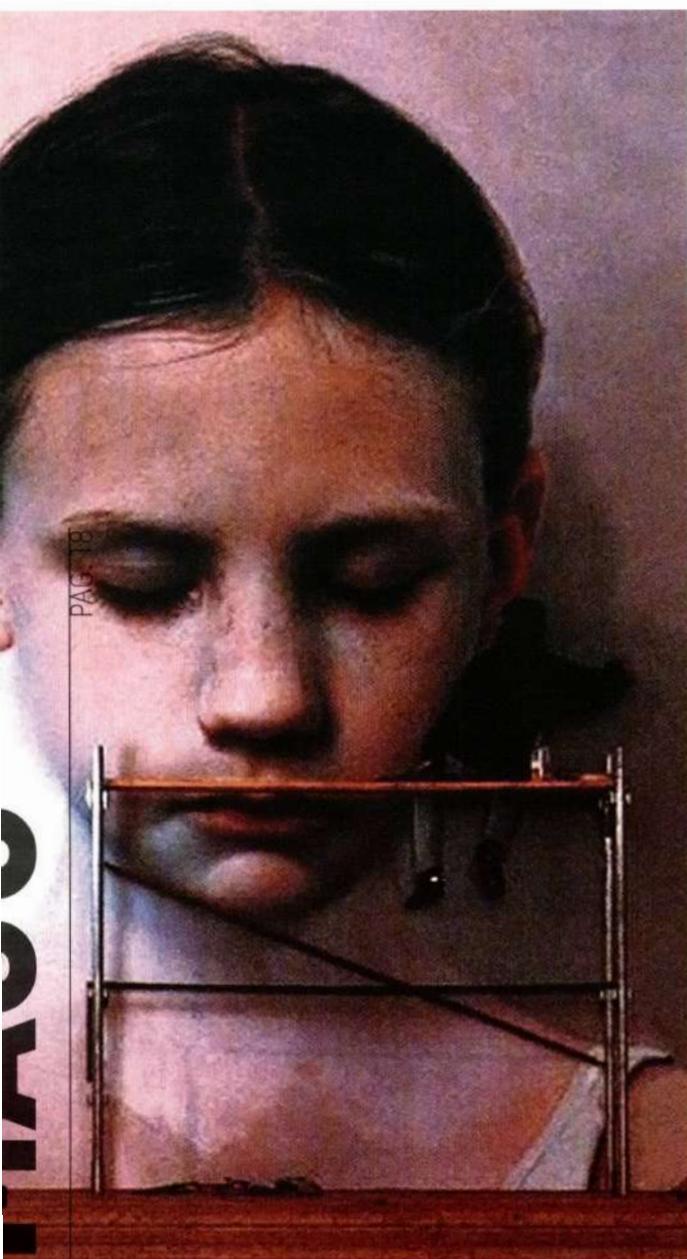


Fig. 8. Pintura. G. Helnwein.

*entendimiento*, para la unidad del concepto que unifica las representaciones (1983: 112).

No obstante, desde la perspectiva aquí planteada no se trata de afirmar la veracidad del arte, ni de considerar el juicio moral del gusto kantiano, sino más bien, definir la identificación estética del sentido a través de la forma, que en su materialidad icónica implica la presencia de la semejanza. Esto quiere decir más exactamente que la referencia estética se corresponde “con el dominio de la oposición entre apariencia y realidad” (Gadamer,

1993, p. 122), e incluso, irrealidad, puesto que la relación ontológica de representación sigue siendo “un rasgo esencial de toda experiencia relacionada con imágenes” (ibíd, p. 188).

Debe observarse sin embargo que al hablar de materialidad (cf. *supra*), también nos interesa subrayar que la *técnica* puede mostrarse estéticamente a partir de las singularidades de sus formas, destinadas a revelar en un amplio dominio el espectro de las representaciones, porque, ante todo, “la *técnica* no es sólo un universo de saberes prácticos



Fig. 9. Fotomontaje. Marcela Bolívar.

-involucra por consiguiente una condición ética y un condición estratégica inherentes al hacer- o una realización instrumental de conocimientos orientados a incrementar la eficacia de la acción<sup>2</sup> (Mier, 2007, p. 53. La cursiva es mía).

Finalmente, a partir de esta descripción sobre las impresiones analógicas podemos deducir unas breves consideraciones. Si entendemos que lo distintivo de la imagen es la univocidad, se requiere en cualquier sentido, considerar la dimensión visual, en tanto es cualidad que representa y torna lo significativo y lo significado en variables de significación, lo cual permite abordar sus posibilidades morfológicas y/o estéticas, bien sea analizando y confrontando sus condiciones icónicas o sus propiedades plásticas para, de esta manera, interpretar por la vía de la representación los aspectos que se combinan en el ámbito referencial tanto en lo analógico como en lo digital. Estas condiciones constituyen criterios de forma, color, textura y tamaño, etc., para que desde la configuración y la descripción se prolonguen igualmente más allá del

mismo objeto, desde donde se podría pensar como diría Sartre que "la imagen es un acto que trata de alcanzar en su corporeidad a un objeto ausente o inexistente a través de un contenido físico o psíquico que no se da propiamente, sino a título de "representante analógico" del objeto considerado" (1964, p. 33), pues aquí se toman, otras tantas facultades que derivan de operaciones perceptivas que, a su vez, constituyen aquello que se llama imaginación.

En síntesis, el sentido de lo visual pone en evidencia tanto la significación de la imagen como el sentido paradójico que alude en la misma iconicidad, desde donde ella misma tiene precisamente el carácter de similitud por medio del cual, se construye una relación de correspondencia que, en el sentido de la reciprocidad, puede provocar una forma no sólo de interpretación sino de comprensión.

## REFERENCIAS:

- Aristóteles. 2004. *Poética*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S. L.
- Bachelard, Gaston. 2000. *La Poética del Espacio*. Santafé de Bogotá, D. C.: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 1978. *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang.
- \_\_\_\_\_. 1995. *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Lo Obvio y lo Obtuso*. Imágenes, Gestos, Voces. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- \_\_\_\_\_. et al. 1970. *La Semiología*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, S.R.L.
- Beuchot, Mauricio et al. 2007. *Semántica de las Imágenes*. Figuración, Fantasía e Iconicidad. México: Siglo XXI Editores, S. A. de C. V.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Hermenéutica, Analogía y Símbolo*. México: Editorial Herder, S. de R. L. de C. V.
- Cassirer, Ernst. 1997. *Antropología Filosófica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 1973. *Las Ciencias de la Cultura*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles (1977): *Henri Bergson / Memoria y Vida*. Alianza Editorial, S. A., Madrid.
- Eco, Umberto. 1979. *Obra Abierta*. Barcelona: Editorial Ariel.

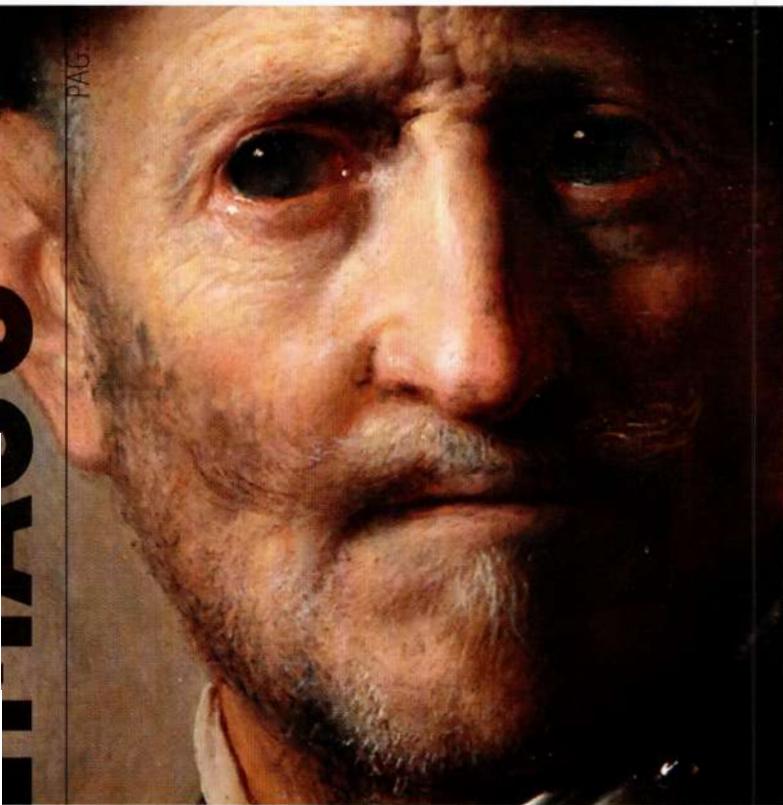


Fig. 10. Pintura. Rembrandt Harmensoon van Rijn.

- Gadamer, Hans-Georg. 1993. *Verdad y Método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Arte y Verdad de la Palabra*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Kant, Immanuel. 1983. *Crítica de la Razón Pura*. Madrid: Ediciones Alfagura.
- \_\_\_\_\_. 1983. *Textos Estéticos*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Lizarazo Arias, Diego. 2004. *Iconos, Figuraciones, Sueños. Hermenéutica de las Imágenes*. México: Siglo XXI Editores, S. A. de C. V.
- Mejía García, Perucho. 2009. *Aprehensión Filosófico-Hermenéutica del Signo*. Santiago de Cali: Editorial Universidad Santiago de Cali.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Tropos Visuales. Estrategia Creativa y Persuasiva en el Anuncio Publicitario*. Santiago de Cali: Editorial Universidad Santiago de Cali.
- Merleau-Ponti, Maurice. 1993. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S. A.
- \_\_\_\_\_. 1986. *El Ojo y el Espíritu*. Barcelona: Ediciones Piados Ibérica, S. A.
- \_\_\_\_\_. 2002. *El Mundo de la Percepción. Siete Conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Milla Euribe, Zadir. 1990. *Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino*. Lima: CONCYTEC.
- Nietzsche, Federico. 2000. *El Libro del Filósofo*. Madrid: Taurus Ediciones.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Estética y Teoría de las Artes*. Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya S. A.).
- Nicol, Eduardo. 2001. *Crítica de la Razón Simbólica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Peirce, Charles Sanders. 1986. *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión S.A.I.C.
- \_\_\_\_\_. 1988. *El Hombre, un Signo. El Pragmatismo de Peirce*. Barcelona: Editorial Crítica, S. A.
- \_\_\_\_\_. 2007. *La Lógica Considerada como Semiótica. El índice del Pensamiento Peirciano*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva S. L.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Obra Lógico-Semiótica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Escritos Filosóficos*. México: El Colegio de Michoacán, A.C.
- Pupo Pupo, Rigoberto. 2007. *El Ensayo como Búsqueda y Creación. Hacia un Discurso de Aprehensión Compleja*. México: Universidad Popular de la Chontalpa.
- Rancière, Jacques. 2011. *El Malestar en la Estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, S. A.
- Ricoeur, Paul. 2001. *La Metáfora Viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, S. A., y Editorial Trotta, S. A.
- Salabert, Pere. 1997. *Inimágenes*. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Sartre, Jean-Paul. 1964. *Lo Imaginario*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.
- Wittgenstein, Ludwig. 1997. *Observaciones Filosóficas*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Investigaciones Filosóficas*. México, D. F.: Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

## IMÁGENES

- 1- Diseño: Agencia Ogilvy & Mather, Shanghai, China.  
<http://lanadainvisible.blogspot.com/>
- 2- Diseño. Autor: Carlos Duque. Colombia.  
<http://4.bp.blogspot.com/-IIyA13GMIOo/TVNeGndBuSI/AAAAAAAAABo/mbjt4h5vzOc/s1600/imagen-home.jpg>
- 3- Campaña. Televisión Española  
<http://img.irtve.es/imagenes/campana-contra-fuego-2014/1404831085646.jpg>
- 4- Caricatura. Autor: Carlos Alejandro Falcó. Cuba.  
<http://www.juventudrebelde.cu/file/img/caricaturas/2014/08/39560-caricaturas-g.jpg>
- 5- Fotografía. Autor: Samuel Aranda. España.  
[http://www.abc.es/Media/201202/10/aranda1002\\_AFP-644x390.jpg](http://www.abc.es/Media/201202/10/aranda1002_AFP-644x390.jpg)
- 6- Pintura: *Il Cibo della Mente*. Autor: Giuseppe Arcimboldo. Italia.
- 7- Cartel  
[http://d2tq98mqfjyz21.cloudfront.net/image\\_cache/1406120129412135.jpg](http://d2tq98mqfjyz21.cloudfront.net/image_cache/1406120129412135.jpg)
- 8- Pintura mural. Autor: Gotfried Helnwein. Alemania.  
[https://38.media.tumblr.com/tumblr\\_lmokg2gNS-g1qj1ri6o1\\_400.jpg](https://38.media.tumblr.com/tumblr_lmokg2gNS-g1qj1ri6o1_400.jpg)
- 9- Fotomontaje. Autora: Marcela Bolívar. Colombia  
<http://www.marcelabolivar.com/wp-content/uploads/2012/06/1written.jpg>
- 10- Pintura: *An old man in military costume*. Autor: Rembrandt Harmensoon van Rijn. Holanda.