

**RESUMEN**

Gran parte de los problemas que afectan al estudio semiótico de las imágenes visuales se origina en la pretensión de dar cuenta de su variedad desde un único punto de vista. Sin embargo, las diferentes operaciones mentales que se requieren para identificarlas, reconocerlas e interpretarlas, según se trate de propuestas perceptuales visuales puramente cualitativas o figurativas o normativas o, como es lo más habitual, que integran en distintas proporciones estos tres aspectos, exigen un tratamiento específico para cada caso. En este sentido, sin someterse a una exégesis dogmática, este trabajo explora, a partir de la tríada peirceana: cualisignos icónicos, sinsignos icónicos y legisignos icónicos, y de las investigaciones cognitivas contemporáneas, en especial de la teoría de la visión de D. Marr, los fundamentos diferenciales y necesarios para un estudio riguroso del proceso de construcción del significado de estos tres grandes conjuntos de imágenes materiales visuales.

**ABSTRACT**

*Most problems that affect the Semiotic Study of the visual images is originated with the pretension of giving an account of its variety from a unique point of view. However, the different mental operating that are required to identify them, recognize and interpret them, being them, perceptual, visual or mainly qualitative, figurative, or normative propositions, as it habitually is, that integrate in different proportions these three aspects, demand a specific treatment for each case. In this sense, without being subject to a dogmatic exegesis, this paper explores, from Peirce triad: iconic qualisings, iconic sinsigns, and iconic legisings, and of the contemporary cognitive research, specially D. Marr's vision theory, the differential, and necessary fundaments for a rigorous study of the construction of meaning theory of these a three great sets of material images.*

---

\* Facultad de Periodismo y Comunicación Social - Universidad Nacional de La Plata.

	I (en alguna relación) CONSIDERADA COMO REPRESENTACION	1 <b>Entidades constitutivas:</b> *Para 1: cualsignos *Para 2: sinsignos *Para 3: legisignos	2 <b>IMAGEN MATERIAL VISUAL</b> 1/plástica  2/figurativa  3/conceptual  4/por combinatoria de los anteriores  (modos posibles de presentación)	3 <b>Selección perceptual en sistemas posibles de:</b> *Para 1: cualidades *Para 2: existentes *Para 3: normas
(Algo) UNA PROPUESTA DE PERCEPCION VISUAL	II (por algo) DESTINADA A LA CONFIGURACION DE UNA FORMA	4 <b>Componentes analítico- constructivos:</b> *Para 1: qualia *Para 2: contornos de oclusión / ejes /marcas *Para 3: estructura de sostén / morfología	5 <b>ATRACTOR</b> *Para 1: abstractivo *Para 2: existencial *Para 3: simbólico	6 <b>Agrupamientos hacia:</b> * el interior * el exterior
	III (para alguien) PARA SU VALORACION	7 <b>Actualización del efecto de sentido</b> *Para 1: Semiótica plástica *Para 2: Semiótica figurativa *Para 3: Semiótica conceptual	8 <b>MOSTRACION</b> *Para 1: de carencia *Para 2: de semejanza/ diferencia *Para 3: del lugar en un sistema	9 <b>Interrelación posible:</b> con todas y cualquiera de las semiosis sociales efectivamente vigentes
				IDENTIFICACION
				RECONOCIMIENTO
				INTERPRETACION

Figura 1. [9 canales trabajando en paralelo]

## INTRODUCCIÓN

Para intentar una construcción rigurosa de una **semiótica de la imagen visual** o, quizá con mayor precisión, de las diversas semióticas posibles a partir de la imagen visual, puede comenzarse esbozando las relaciones que constituirían el signo específico de dicha semiótica o de cada una de dichas semióticas, en cuanto particularización del correspondiente signo de la semiótica general. Para ello utilizaré un repertorio de operaciones cognitivas vinculadas, muy próximamente pero sin dogmatismos, a **la semiótica peirceana**.

Como primer acercamiento, es necesario ubicarse en el ámbito de **las percepciones visuales**. Mi trabajo pone especial cuidado en diferenciar a la **semiótica de la imagen visual** respecto de la **semiótica del habla o de la lengua** o, también, respecto de cualquier otro tipo de semiótica particular que no sea la visual. Así pues, quedarán excluidas de este trabajo las reflexiones pertinentes a otras percepciones que no sean visuales y se desarrollarán, por el contrario, reflexiones que pretenderán ser específicas, exclusivamente, a la problemática de la percepción visual. Esto tampoco implica aislar lo visual, ya que, como cualquier otra semiosis, requiere de las restantes, vigentes en determinado momento de determinada sociedad, para su interpretación.(1)

Pero no es suficiente con esta ubicación centrada en la percepción visual. Para que una percepción visual (el “**algo**” peirceano; 2.228) sea el objeto de estudio de una semiótica, se requiere que cumpla con un conjunto de condiciones necesarias para su caracterización como signo. De lo contrario, la percepción se limitaría a tener las cualidades informativas que D. Marr (1982: 3) le atribuye a la visión: “saber qué hay dónde, mirando” (“to know what is where by looking”); mientras que, al incluirla en una semiótica, o sea, al modificar la percepción en cuanto signo(2), se le atribuye, fundamentalmente, la cualidad de suscitar en una mente la posibilidad de que se la considere como **sustituyente de otra forma que no es** la que se está percibiendo.

Así, la aproximación a una definición de signo, correspondiente, de modo todavía general, a una semiótica de la imagen visual, puede formularse del siguiente modo:

(algo -something) **una propuesta de percepción visual**,  
(que está en alguna relación -which stands... in some respect or capacity)  
**considerada como representación**,  
(por algo -...for something) **destinada a la configuración de una forma**,  
(para alguien -to somebody) **para su valoración por el perceptor** (Figura 1).

A este tipo de percepción visual lo designaré “**imagen material visual**”. Esta exigencia de que la imagen sea material se refiere a la necesidad de un soporte físico, para admitirla como punto de partida de un análisis semiótico, sin diferenciar, al menos por el momento, entre las distintas calidades de tal soporte físico: tela, papel, pantalla, etc., ni entre los diversos sistemas de producción de la imagen: pintura al óleo, fotografía, pixels, etc. Pretendo, en cambio, dejar establecida la diferencia de estas **imágenes materiales visuales**, tanto respecto de las **imágenes perceptuales** como de las **imágenes mentales**. Las **imágenes perceptuales o visuales** son una clase de imágenes sensoriales, teniendo en cuenta que “una experiencia sensorial primaria es un acontecimiento cognitivo evocado directamente por la estimulación de un órgano sensorial” (“A primary sensory experience is a cognitive event evoked directly by the stimulation of a sensory organ”, R. W. Langacker, 1987: 111). De modo semejante, Kosslyn se refiere al “procesamiento visual de bajo nivel” en cuanto , “se guía exclusivamente por el input de los estímulos” (“is driven purely by stimulus input”, 1996: 53).

En lo que respecta a las **imágenes mentales**, su existencia ha sido reiteradamente negada o se las ha considerado, en especial por Pylyshyn (1981), como epifenómenos que “tendrían poca o ninguna utilidad para el cálculo, incluso en el caso de que pudieran tomarse en cuenta desde un punto de vista calculatorio” (“depictive images would have little or no computational utility, even if they were computationally tractable”, citado en S. M. Kosslyn, 1996: 404) o como una metáfora originaria que anticipa el concepto de *representación* (E. Mac Cormac & M. I. Stamenov, 1996: 19), hasta estabilizarse el concepto de que “las imágenes son representaciones internas que ‘reemplazan’ a (re-presentan) los correspondientes objetos” (“images are internal representations that ‘stand in’ for (re-present) the corresponding objects”, Kosslyn, 1996: 3). (3)

Frente a estas dos clases de imágenes, las **imágenes materiales** son un objeto más del mundo exterior que puede ser percibido y que, por tanto, como todos los restantes objetos del mundo, puede dar lugar a una o múltiples **imágenes perceptuales** y puede almacenarse y transformarse en la memoria visual como una o múltiples **imágenes mentales**. La diferencia respecto a los restantes objetos del mundo consiste en la característica, señalada en su anterior definición, acerca de su capacidad para que un eventual perceptor considere a dicha imagen material como una **representación, destinada a la configuración de una forma, para su valoración**. En cambio, el perceptor considera a la percepción de los “restantes objetos del mundo” como información visual destinada a organizar algún tipo de comportamiento.

La vinculación entre las características de la imagen material visual y los procesos simbólicos que se cumplen en el sistema visual es fuerte, como ya la advirtió D. Marr: “El punto que quiero establecer es que, a partir de nuestra habilidad para interpretar determinadas clases de dibujos, podemos inferir con cierta consistencia que deben existir determinadas clases de procesos simbólicos en nuestros sistemas visuales” (“The point I wish to make is that from our ability to interpret certain kinds of drawings, we can infer with some confidence that certain kinds of symbolic processes must exist in our visual systems”; D. Marr, 1976: 653); sólo que, además, aquí me interesa explorar la validez posible y, eventualmente, aplicar la proposición inversa, según la cual dados ciertos procesos neurológicos y simbólicos inherentes a nuestro sistema visual, es posible conocer cómo opera el proceso de interpretación de las imágenes materiales visuales.

## IDENTIFICACION

Pero ya advertí que la consideración unitaria de una semiótica de la imagen visual no daba cuenta de las diversas posibilidades, ni de las distintas exigencias, abarcadas bajo la expresión de “imagen material visual”. Esta, en efecto, puede estar construida para mostrar **(1) cualidades o (2) existentes o (3) normas o (4) la combinatoria** de dos o tres de estos aspectos, lo cual, con mayor o menor presencia de uno u otro, es lo habitual. En sus propuestas **puras** o meramente **predominantes**, las imágenes visuales se distribuyen, aproximadamente, entre las tres variedades a las que se pueden aplicar las denominaciones que genera Peirce de: “cualisignos icónicos” (la forma de las cualidades), “sinsignos icónicos” (la forma de los existentes) y “legisignos icónicos” (la forma de las normas; 2.254, 2.255 y 2.258). Pero me interesa destacar algunos aspectos que especifican estas tres clases de imágenes materiales visuales, en cuanto “modos posibles de presentación” (“Modes of possible Presentation”; 8.347) aun cuando no coinciden específicamente con la propuesta peirceana.

## IMAGEN MATERIAL VISUAL PLÁSTICA

Entiendo, en este trabajo, por **“cualisigno icónico” a una imagen material visual que muestre puras cualidades visuales**, ya correspondan a color, a textura o a forma, sin que, en ninguno de estos casos, remita a algún existente o a norma

alguna. Más adelante podré decir, pese a su carácter negativo, que la condición es que **no configuren ningún atractor existencial ni simbólico**. Pero sí necesita **configurar algún atractor** (lo que es inherente a toda imagen perceptual), **que, en este caso, será abstractivo o signo de abstracción**, (“abstracciones tales como color, masa, blancura, etc.”; “abstractives such as Color, Mass, Whiteness, etc.”; Peirce, 8.366), para conservar su carácter representativo. Se supone, en este caso, que **el productor propone una percepción visual y que el intérprete percibe una propuesta visual cuya única relación de representación se establece respecto de determinadas sensaciones subjetivas o *qualia* en cuanto posibles “propiedades de la experiencia [en nuestro caso, visual] consciente”** (“properties of conscious experience”; aun cuando, como veremos, negadas por D. C. Dennett, en A. I. Goldman (Ed.), 1995: 381).(4) Cuidando de no permitir cierto margen al equívoco, se corresponde con lo que se ha llamado “**signo plástico**”, entre otros, en los trabajos del Grupo m, donde, al margen de lo que se entiende por arte no-figurativo en el transcurso del siglo XX, se citan como ejemplos “los emplomados de los vitraux cistercienses, los trazos de las ilustraciones irlandesas, los trabajos femeninos de pasamanería, etc.” (“les plombs des vitraux cisterciens, les entrelacs des enluminures irlandaises, les ouvrages de dames en macramé, etc.”; 1992: 186).

#### IMAGEN MATERIAL VISUAL FIGURATIVA

Entiendo, en este trabajo, por “**sinsigno icónico**” a una **imagen material visual que muestre una concreta analogía con un existente**, lo que enfatiza Peirce: “donde la sílaba *sin* se toma como significando ‘ser el único’, como en *singular, simple*, en latín *semel*, etc.” (“where the syllable *sin* is taken as meaning ‘being only once’ as in *single, simple*, Latin *semel*, etc.”; 2.245, y también, de modo semejante, en 8.334). El problema central de esta clase de imágenes se sitúa en un ámbito conceptual afín al cognitivamente conocido como “reconocimiento de objetos”, con la particularidad de que estas imágenes proponen el reconocimiento de objetos a través de su representación, lo que da origen al problema conocido como “iconicidad” (Santaella & Nöth, 1998: 39ss). En general, ofrecen la apariencia de imágenes perceptuales, hasta el punto de poder proponerse como *trompe oeil*, en los casos en que simula verse el objeto no como representado sino como efectivamente existente. La construcción de estas imágenes materiales está destinada a provocar, en el intérprete, la operación de configurar un **atractor existencial**, con las componentes dinámicas que posea almacenadas en su memoria visual. La calidad del existente, no obstante, puede ser imaginaria, con todas las posiciones intermedias del gradiente que distancie a la imagen material visual de la **realidad**, o sea, de la efectiva imagen perceptual tal como se la ha aprendido a construir filogenética (Hoffman, 1998: 71) y socialmente. Se supone, en este caso, a diferencia del anterior cualisigno icónico, que **el productor propone una percepción visual y que el intérprete percibe una propuesta visual cuya fundamental relación de representación se establece como sustituto de la imagen perceptual que hubiera sido el resultado, en la retina, de una efectiva percepción o de una percepción posible y aún imposible pero imaginable**.

Así, la imagen material visual que puede designarse “sinsigno icónico” participa de la imagen perceptual, en cuanto el intérprete efectúa una efectiva percepción (del objeto imagen material), y participa también de la imagen mental, en cuanto representación no determinada por el mundo exterior sino neurológica y culturalmente construida como interpretación (mendaz, según D. D. Hoffman, 1998: 18) de la propuesta visual, sin ser, no obstante, ninguna de las dos. El productor *finje* la efectiva presencia de un objeto que se estaría percibiendo, sea éste real o imaginario. Esta presencia fingida exige la actualización de determinadas cualidades del existente (según, como veremos, su correspondiente registro mnemónico), por lo que el sinsigno icónico necesita del cualisigno icónico (Peirce, 2.245). Se corresponde, a grandes rasgos, con lo que se denomina “*imagen figurativa*” y con uno de los usos más genéricos y banales del término “ícono”.(5)

### IMAGEN MATERIAL VISUAL CONCEPTUAL

En tercer término, entiendo, en este trabajo, por “*legisigno icónico*” a una *imagen material visual que muestre la forma de determinadas relaciones ya normadas en determinado momento de determinada sociedad*. Estas formas son réplicas de aquellas leyes o normas, de tal modo que “no serían significativas si no fuera por la ley que las constituye en tales” (“nor would the Replica be significant if it were not for the law which renders it so”; Peirce, 2.246). La norma o ley que permite desentrañar su carácter representativo, o sea, saber qué formas se están configurando de modo que pueda evocarlas quien las percibe, preexiste en la sociedad, y la imagen material visual, al utilizar determinadas cualidades formales preestablecidas, actualiza, en la memoria visual del intérprete, el *atractor simbólico* que se corresponde con tales normas o leyes. Peirce desarrolló una de las partes más importantes de su obra: “Existential Graphs” (al menos, una que él estimó tanto como para añadirle, como epígrafe, la expresión “My chef d’oeuvre”) de modo que constituyera una clara propuesta icónica representativa de determinadas leyes de su lógica simbólica: “Un grafo lógico es un grafo que representa las relaciones lógicas icónicamente, constituyendo una ayuda al análisis lógico” (“A logical graph is a graph representing logical relations iconically, so as to be an aid to logical analysis”; 4.420). Cada uno de tales grafos constituye un legisigno icónico en su más estricto sentido(6).

En este caso, el productor propone una percepción visual y el intérprete percibe una propuesta visual cuya relación de representación consiste en la actualización de los rasgos socialmente asignados para la comunicación de determinadas estructuras y procesos conceptuales o hábitos y valores ideológicos. En definitiva, no hay pura experiencia perceptual, como es el caso de los cualisignos icónicos, ni analogía existencial, como es el caso de los sinsignos icónicos, que sean suficientes para comprender el carácter representativo de la imagen material visual que se designa como “legisigno icónico”. Para llegar a comprenderlo se requiere además y predominantemente el conocimiento de determinada convención y de aquellas leyes o normas que la actualizan en la configuración propuesta. Esto reafirma el carácter simbólico o “*conceptual*” de estas imágenes materiales visuales y su dependencia de un determinado sistema

interpretativo, temporal y/o espacialmente delimitado. Modificado el sistema cultural vigente de interpretación, la misma imagen material (que, no obstante, ya no es la misma) provoca, en el intérprete, un comportamiento cognitivo que se corresponde con otra semiótica. La imaginería religiosa, en la baja edad media, tenía una cualidad predominante de legisigno icónico, ya que formas y colores estaban codificados y respondían a normas precisas. Para el intérprete actual, perdidos o mayoritariamente desconocidos aquellos códigos, las mismas obras han pasado a ser contempladas, predominantemente, como sinsignos icónicos.

### IMAGEN MATERIAL VISUAL POR COMBINATORIA DE LAS ANTERIORES

Las tres clases de imágenes materiales visuales cuya diferencia y especificidad acabo de esbozar se presentan, en la práctica, como combinatoria y predominio de unas respecto de las otras y/o, también, pasando de ser consideradas como unas a ser consideradas como las otras, según la vigencia de estructuras diferentes en diferentes tiempos y/o en diferentes sistemas sociales. O sea, podrá afirmarse que, en determinado momento de determinada sociedad, determinada imagen material visual es predominantemente, por ejemplo, un **sinsigno icónico**, pero su análisis mostrará que incorpora aspectos de **cualisigno icónico** que son indispensables para su configuración y que incluye entre sus propuestas visuales aspectos de **legisignos icónicos** que provienen de simbolizaciones vigentes en el ámbito social en el que circula. Y lo mismo ocurre cuando predomina alguna de las otras dos clases de imágenes materiales visuales.

No obstante, al menos en el espacio de esta triple división, cada clase de imagen material resulta interpretada por la mente de su perceptor mediante la activación de operaciones cognitivas diferentes. Esto motiva la necesidad de desarrollar semióticas específicas y diferentes para cada clase de imagen material visual.

### RECONOCIMIENTO

En el punto 1, relativo a **la calidad representativa de la imagen material visual**, se establecieron las variantes perceptuales que activarían las correspondientes operaciones mentales, cada una de ellas conducente a una **identificación** específica. Ahora, en este punto relativo a **los componentes que intervienen en la configuración de determinada forma**, se establecerán las entidades que irán asociándose hasta actualizar, en la memoria de un perceptor, **el atractor correspondiente**, por aceptación del cual se producirá el **reconocimiento** que satisfaga la calidad representativa de la imagen material visual.

Según esto, la producción de una imagen material visual está destinada a configurar, en la mente del intérprete, una forma. Esta tarea de configuración se cumplirá mediante operaciones cognitivas específicas y diferenciales, según que las propuestas perceptuales seleccionadas por su productor consistan en cualidades, existentes o normas.

El objeto o fundamento de esta imagen material visual (el “**por algo**” peirceano; 2.228) consiste en aquello que está efectivamente **representado** por ella. Pero, por una parte, el proceso de tal representación habrá de cumplirse mediante

alguna o varias de las **operaciones de reconocimiento** puestas en funcionamiento según sea la construcción plástica, figurativa o conceptual que se realice sobre la imagen material visual; y, por otra parte, lo que se obtiene como efectivamente representado en tales imágenes no debe confundirse con **objeto real** alguno. En el caso, mucho más abstracto, del lenguaje verbal y pese a la insistencia positivista, está adecuadamente argumentado que “lo que la tradición filosófica llama la *referencia* de la palabra [...] no concierne a la contraparte *mundo-real* del concepto sino a las *representaciones mentales* vinculadas al concepto según las modalidades perceptuales y motrices” (“what the philosophical tradition calls the *reference* of the word [...] it concerns not the *real-world* counterpart of the concept but the *mental representations* linked to the concept in the perceptual and motor modalities”; R. Jackendoff, 1993: 56). La eficacia configuradora de la imagen material visual, en cuanto resultado de la aplicación de las operaciones de reconocimiento a la propuesta perceptual, tampoco remite a determinadas formas del mundo real, sino a determinadas representaciones mentales, archivadas en la memoria visual, para las que utilizaré el nombre de **“atractores”**. Éste es el ámbito **existencial** (7) en el que se encuentra el objeto o fundamento de la imagen material visual: la **memoria visual**. (8) Lo que la mente del intérprete configura, a partir de la propuesta consistente en la imagen material visual, es una forma respecto de la cual tratará de encontrar la efectiva imagen mental mnemónica que, con mayor semejanza, resulte activada por la percepción de aquella imagen material; y, a su vez, la disponibilidad de determinadas imágenes mentales mnemónicas conducirán a que, en la percepción, se construya determinada y no otra configuración. La coincidencia de las redes corticales de la percepción y de la memoria ha conducido a su inclusión en un conjunto al que se designa como “memoria perceptual” (J. M. Fuster, 1995: 114), ámbito de pertenencia del atractor en el que se articulan percepción y memoria, lo que también permite afirmar que “los mecanismos de la percepción visual de alto nivel se utilizan también en la imagería visual mental” (“the mechanisms of high-level visual perception are also used in visual mental imagery”; Kosslyn, 1996: 285).

*Denomino, en general, “atractor” a un conjunto de formas, que, en un momento dado, ya está organizado, con cierta constancia, en una imagen mental (sin que corresponda evaluar lo correcto o incorrecto de tal organización, sino su vigencia o falta de vigencia, dejando lugar a las plurales variaciones culturales), cuya relativa reiteración o restricción psicológica u operación voluntaria de fijación (J. M. Fuster, 1995: 101) ocasiona su permanencia en la memoria, y que, por tanto, se encuentra disponible para contrastarse con un determinado conjunto de formas ocasionalmente percibido, permitiendo identificar (o no) a este último como una de sus variantes posibles.*

*Denomino, en particular, “atractor” de una imagen material visual a un conjunto de formas, que, en un momento dado, ya está organizado, con cierta constancia, en una imagen mental almacenada en la memoria visual, la cual se actualiza o no por su correspondencia o falta de correspondencia con la configuración que el receptor efectúa a partir de dicha imagen material visual propuesta.*

Lo que fundamenta la necesidad de considerar un conjunto plural de semióticas de la imagen visual, en vez de tratarlas de forma unitaria, son las diferentes clases de operaciones que resultan exigidas por las diversas materias primas

perceptuales (qualisignos, sinsignos, legisignos), para la recuperación del atractor correspondiente.

### PROPUESTAS PERCEPTUALES NORMADAS O CONCEPTUALES: ATRACTOR SIMBÓLICO

Hablar de “tipos” como formas cuya configuración responde a determinadas exigencias taxativamente normadas, tiene, en una semiótica de la imagen visual, un espacio conceptual sumamente acotado y específico. Sólo si se trata de **legisignos icónicos**, o sea, de una selección de elementos perceptuales socialmente **normados**, los **atractores simbólicos** (en cuanto exclusivamente constituidos a partir de una convención o acuerdo establecido en un determinado sector social; “we do find symbol early and often used to mean a convention or contract”, dirá Peirce: 2.297) poseídos por el intérprete y que intervienen en el reconocimiento de cada una de las figuras que se proponen a la percepción visual pueden considerarse organizados en un **sistema** y, por tanto, tendrán el carácter de **tipos**. Esto sin perjuicio de que, en la actualidad, la extensión del universo de tales legisignos icónicos sea grande y creciente. Tal es el caso, por ejemplo, de las palabras de un texto escrito, las relaciones de conexión y distribución visual de un diagrama, los pictogramas que organizan la circulación pública o la seguridad de los pasajeros en las aeronaves o la orientación pública en las exposiciones internacionales y en la celebración de juegos olímpicos, etc., etc. (ver O. Aicher & M. Krampen, 1979). Estos y su sistema pertinente **preexisten, como estereotipos preconfigurados, en el ámbito social al que pertenece el intérprete**. En estos casos, las propuestas de la imagen material visual tienen una libertad de variación relativamente acotada, debiendo adecuarse a las características con que circulan socialmente tales percepciones (o sea, a la estructura de cada una de las formas de los símbolos constitutivos de esta clase de imágenes materiales visuales). Del mismo modo, las configuraciones que puede organizar el perceptor están también sometidas a las características del registro o sistema con que las organiza en su memoria visual, conforme a pautas sociales aprendidas. **Este atractor, por tanto, sería una forma canónica que sólo admitiría mínimas posibilidades de variación**. Con este enfoque, ciertas propuestas como las de los *geones* de I. Biederman (1995: 12ss), el esquema *codon* propuesto por Hoffman y Richards (citado en S. Ullman, 1996: 27 y ver, también, en D. D. Hoffman, 1998: 84 y 89 las reglas “de pliegues cóncavos” y “mínima”, que segmenta la imagen usando este criterio, sin mencionar el término “codon”) e, incluso, el catálogo de los *modelos 3D* de D. Marr (1982: 318), serían más adecuadas para configurar estos atractores que estamos denominando “simbólicos”, que para el objetivo inicialmente propuesto por estos autores consistente en configurar las formas de los objetos del mundo. Los esquemas propuestos por estos autores, han estereotipado las formas del mundo, perdiendo o, al menos, debilitando el carácter “figurativo” y transformándose o, al menos, fortaleciendo su carácter simbólico; por ello, su notable semejanza con los pictogramas actualmente vigentes.

Una característica, quizá la fundamental, de los atractores simbólicos correspondientes a estas propuestas perceptuales normadas consiste en estar

constituidos, en lo necesario, por una cantidad mínima de partes. Dinámicamente, el atractor se actualiza en base a las **operaciones de reconocimiento** mediante las que se determinarán los componentes perceptuales de **estructura-sostén** y **morfología** (Cátedra Fontana, 1996: 40) que constituyen los componentes analítico-constructivos de estas imágenes. O sea, la tarea constructiva deberá actualizar y proponer a la percepción la estructura-sostén capaz de generar la imagen conceptual correspondiente y, a partir de ella, podrá introducir las transformaciones posibles sin llegar a destruir dicha estructura-sostén. Tal el caso, por ejemplo, de las letras miniadas de los códices medievales, en las que la riqueza del arabesco o del paisaje entrevisto no impiden la recuperación de la estructura básica de la letra en cuestión. Por su parte, la tarea analítica deberá actualizar y reconocer, tras las transformaciones inmediatamente evidentes, la estructura-sostén normativa, socialmente aprendida, que avala su carácter simbólico.

#### PROPUESTAS PERCEPTUALES EXISTENCIALES O FIGURATIVAS: ATRACTOR EXISTENCIAL

Si se trata de una selección de elementos perceptuales **existenciales**, los correspondientes **atractores existenciales** no están organizados en sistema o sistemas, o sea, no ostentan el carácter de **tipos**, sino que constituyen imágenes de transformación dinámica, en base a polos diferenciales y espacios intermedios de posibilidad de reconocimiento. Los **tipos** tienen que ver con el conocimiento y, en su devenir histórico, con determinado estado del sistema en el que se incluyen y que corresponde a la **verdad** de ese momento de esa sociedad. Los **atractores existenciales** tienen que ver con el reconocimiento, que se produce con independencia de su verdad o falsedad y sólo tiene en cuenta la **vigencia** de determinado tipo de discurso (visual, en este caso) en determinado momento de determinada sociedad. El ejemplo correspondiente a este tipo de imágenes materiales visuales lo constituye cualquier representación de las denominadas “figurativas”, basadas en procesos de reconocimiento analógico y la explicación de las características, plenitud o limitaciones de cuya semejanza ha dado lugar a la polémica sobre la **iconicidad** que U. Eco describe y respecto de la cual toma posición (entre otros textos, en 1977: 325ss y 1999: 391ss; también Groupe u, 1992: 124ss; G. Sonneson, 1989: 220ss)

Dinámicamente, el atractor se actualiza en base a las **operaciones de reconocimiento** que determinarán **las marcas, los ejes y las contornos de oclusión**, en cuanto componentes perceptuales mediante cuyo agrupamiento interior y/o exterior se irá configurando la forma, hasta que se concrete el atractor. Nomenclalmente, me aproximé a este tema en un trabajo anterior (J. Magariños de Morentin, 1999).

**Las marcas**, para el Grupo M, son entidades que se encuentran fuera del límite a partir del cual el significante se articula en determinantes, “más allá de ese límite, las entidades correspondientes a los tipos dejan de articularse en subentidades correspondientes a los tipos subordinados. Sin embargo, es posible describirlas como el resultado de la articulación de manifestaciones icónicas complejas.

Llamamos **marcas** a esas manifestaciones. Se definen por la falta de correspondencia con un tipo"; frente a esto último, preferiría decir que se definen por su incapacidad para determinar un atractor ("Au-delà de cette limite, les entités correspondant à des types cessent de s'articuler en sous-entités correspondant à des types subordonnés. Il est cependant possible de les décrire comme le résultat de l'articulation de manifestations iconiques complexes. Nous nommons **marques** ces manifestations. Elles se définissent par l'absence de correspondance avec un type": 1992: 151).

El concepto de **marca** conserva toda su importancia en la semiótica figurativa que intento desarrollar, especialmente atendiendo a su aspecto operativo, con la sola condición de transformar lo que el Grupo M dice acerca de su articulación o falta de articulación respecto de un **tipo**, en su capacidad constructiva respecto de un **atractor**, pudiendo definirse, desde una semiótica cognitiva, tal **marca** como **la mayor porción de imagen cuya percepción todavía no actualiza un atractor existencial**. Por supuesto que no se trata de un mero cambio terminológico, sino que el rechazo de la designación "tipo" está excluyendo del repertorio de formas mnemónicas a las constituidas por conjuntos de rasgos normales y relativamente invariables, que acoté al ámbito de una semiótica simbólica; así como la opción por la designación "atractor" está suponiendo que el correspondiente repertorio de formas mnemónicas no está constituido por unidades perceptuales discretas, sino por zonas de variación identificables en un continuum de transformaciones. Los límites de admisibilidad de tal variación vienen establecidos por la vigencia espacial y/o temporal de los hábitos sociales de percepción (los discursos visuales vigentes).

**Los ejes** (D. Marr, 1982: 296ss) constituyen uno de los aspectos de la representación visual de la forma de un objeto (por lo que los ejes se establecen respecto de la figura) que es fundamental para la tarea de su reconocimiento y diferenciación. La información proporcionada por los ejes proviene de la tarea de establecer su **disposición espacial** (distribución de los ejes componentes, especificando sus ángulos de inclinación, a lo largo del eje principal; D. Marr, 1982: 318, 323), **orientación y tamaño relativo**. Para Marr, un sistema canónico de coordenadas centrado en el objeto "debe basarse en **ejes [canónicos]** determinados por las características geométricas sobresalientes de la forma [...]. Los **ejes naturales** de una forma pueden definirse por alargamiento, simetría o incluso movimiento (p.e., el **eje de rotación**), de modo que el sistema de coordenadas para una salchicha se definiría por su eje principal y la dirección de su curvatura, mientras que el de un rostro por su eje de simetría" ("must be based on axes determined by salient geometrical characteristics of the shape [...] A shape's natural axes may be defined by elongation, symmetry or even motion (e.g. the axis of rotation), so that the coordinate system for a sausage should be defined by its major axis and the direction of its curvature, and that of a face by its axis of symmetry"; 1978: 276).

El único distanciamiento que, aquí, planteo respecto de la propuesta de Marr consiste en evitar la consideración "**canónica**", tanto de los ejes en particular como de un pretendido sistema de coordenadas. En este trabajo y, especialmente, atendiendo a su operatividad, **defino los ejes (toda figura posee más de uno) como el conjunto de líneas que puede trazarse articulando los diversos**

---

**atractores que componen a la imagen en estudio**, articulación que admite variaciones en márgenes relativamente amplios. De este conjunto de líneas, una será su eje principal y las restantes serán los ejes componentes o subcomponentes, de cuya interrelación podrá establecerse la **disposición espacial** de la imagen como totalidad, **la orientación** de esa imagen total y la de cada una de sus partes en relación al eje principal, así como **el tamaño relativo** de cada uno de los ejes componentes, tanto entre sí como respecto de la figura global. Esto le permite construir inequívocas (para nuestra cultura) representaciones de diversas formas de animales mediante limpiadores de pipa, doblados, enrollados, enganchados, cortados, etc. (1982: 299). Los ejes permiten pasar del reconocimiento de las partes al reconocimiento de las figuras o, en términos de D. D. Hoffman: “Para construir objetos, se necesita construir partes. Pero también se necesita [...] ensamblar esas partes en relaciones espaciales coherentes” (“To construct objects we must construct parts. But we must also [...] assemble these parts in coherent spatial relationships”, 1998: 104).

Otro aspecto es la representación de los **contornos de oclusión**, sin que con ello se agoten las operaciones cognitivas involucradas en dicho reconocimiento, pero que, junto con las marcas y los ejes, proporcionan una carga de información eficaz y aceptable. Marr define **los contornos de oclusión** “simplemente como un contorno que marca una discontinuidad en la profundidad y que se corresponde habitualmente con la silueta de un objeto visto en una proyección bidimensional” (“is simply a contour that makes a discontinuity in depth, and it usually corresponds to the silhouette of an object as seen in two-dimensional projection”; D. Marr, 1982: 218).

El reconocimiento de los contornos de oclusión está íntimamente vinculado con la percepción del movimiento. En efecto, el reconocimiento de objetos es, en principio, el resultado de la permanente movilidad de la actividad de mirar. Ante la mirada, nada permanece estático: se mueve el objeto visto y/o se mueve la mirada. El elemento ficcional básico de las imágenes materiales visuales fijas es su inmovilidad. Cada objeto visto, en este *perpetuum mobile*, es percibido como una superficie de oclusión recortándose sobre otra superficie de oclusión. La prueba de la autonomía del objeto y, por tanto, su posibilidad de reconocimiento, es que una superficie de oclusión se desplaza sobre otra superficie de oclusión. Esto elimina la carga de subjetividad que Marr le atribuye a la forma (de los objetos) y que ha constituido la crítica fundamental contra las hipótesis de la Gestalt. El movimiento registrado visualmente es el origen del reconocimiento de las formas del objeto y, en consecuencia, por la representación de las correspondientes superficies de oclusión mediante las líneas que delimitan sus bordes, es el origen del reconocimiento de las imágenes estáticas (fotografías, cuadros, esculturas) y dinámicas (TV, cine) que representan a determinado objeto. El contorno oclusivo es previo (sin poder afirmar si, además, es un primitivo), siendo la línea un elemento disponible para su representación. Por supuesto, en esta operación, no hay un análisis hacia el interior de la superficie de oclusión (que estará a cargo del reconocimiento de las marcas y los ejes constitutivos), sino una mera y elemental posibilidad de reconocer un atractor a partir del reconocimiento de sus bordes. Lo

que agrega el movimiento es su percepción como totalidad (el desplazamiento, por delante de otras superficies indiferenciadas, de un borde continuo y cerrado sobre sí mismo) y la posible percepción de la totalidad de sus formas (el conjunto cambiante de las superficies de oclusión generadas por el borde al girar el objeto, efectiva o virtualmente, sobre sus diversos ejes posibles). Todo esto tiene una cierta vinculación con las experiencias sobre rotación mental de Shepard & Metzler (ver, por ejemplo, en D. Marr, 1982: 11 y en R. Jackendoff, 1987: 179ss), pero estas últimas están orientadas a comprobar un efecto en ámbitos relativamente diferentes; estos autores lo indagan respecto de la imaginaria visual ("*visual imagery*") como prueba del efectivo cumplimiento de operaciones imaginarias de rotación mental y, por tanto, como prueba de la efectiva existencia de las imágenes mentales (en definitiva, los atractores disponibles), mientras que aquí se lo propone en el campo de la percepción de las imágenes materiales visuales y referido a la posibilidad de su reconocimiento mediante los correspondientes atractores.

### **Propuestas perceptuales cualitativas o plásticas: atractor abstractivo**

Una tercera posibilidad, en cuanto a la calidad de la propuesta perceptual, consiste en que ésta sea de naturaleza estrictamente cualitativa, sin que intervengan elementos figurativos o simbólicos en su composición. Así formulado, se trataría del caso "puro", que aquí me interesa desarrollar para establecer su especificidad y sus límites; he dejado ya establecido que, en la mayoría de las imágenes materiales visuales, constituirá sólo uno de sus componentes, siendo relativamente reducido el porcentaje de los casos en que la totalidad de la propuesta perceptual está constituida, exclusivamente, por propuestas perceptuales cualitativas.

En toda actividad perceptual-cognoscitiva, hay aspectos elementales, constitutivos de los niveles primarios de lo que se está percibiendo, que se asimilan sin participación de la conciencia, pero dejando su huella mnémica, recuperable como propuesta o como reconocimiento perceptual. Superado ese nivel primario, que varía en diferentes culturas o según educaciones diferentes o por especialización de la experiencia profesional, se llega a la posibilidad de la percepción consciente de objetos que están, en consecuencia, subjetivamente delimitados. En la comunicación verbal percibimos habitualmente frases, podemos atender a palabras, pero atendemos al timbre y tono de la voz del que habla sólo fugazmente y perdiendo al menos parte de la información de lo que se está diciendo y sólo con gran esfuerzo podríamos individualizar e identificar cada uno de los sonidos que emite la garganta del hablante. Esto se invierte en el caso del canto, en el que la atención del oyente se fija en los sonidos que emite la garganta del cantante, en su timbre y tono y sólo complementariamente llega a atender a las frases que construyen lo que efectivamente significa, lo que canta. Las pinceladas de Tintoretto, del Greco o de Velázquez son lo más interesante de su obra, cuya temática carece de vigencia y constituye una información complementaria y anecdótica. Pero la textura se elimina intencionalmente en el caso de las imágenes conceptuales o simbólicas (Figura 2) y, ante un hiperrealismo, por ejemplo del tipo de Richard Estes (Figura 3), sólo con dificultad se recupera la pincelada, siendo objeto de conocimiento su desaparición,

hasta que se logra identificarla como evidencia de que no se trata de una fotografía. Pero en otras obras, como las de Antoni Tàpies (Figura 4) o László Péri (Figura 5), la aplicación de materia, el cromatismo o el juego de formas y planos es la propuesta fundamental, si no la única (en Tàpies siempre aparece la otra semiosis; aquí la semiosis simbólica; en otras obras, como en la Figura 6, además de la semiosis simbólica, la indicial, mediante concretos objetos o pedazos de objetos mostrados en su unicidad). En esto consiste lo cualitativo, en lo estructurante, aunque no estructure más que a sí mismo; toda imagen material visual lo contiene y existen imágenes materiales visuales que sólo proponen su percepción.

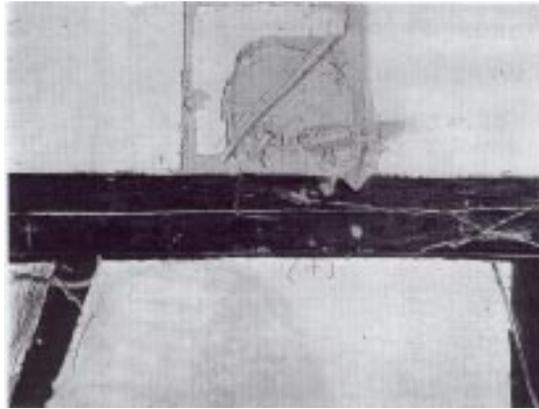
Lo que se activa, en la mente de un espectador, ante el aspecto cualitativo de una imagen material visual es un **atractor abstractivo**. Sus características, bajo otras denominaciones, han sido poco exploradas. Ha generado no obstante mucha



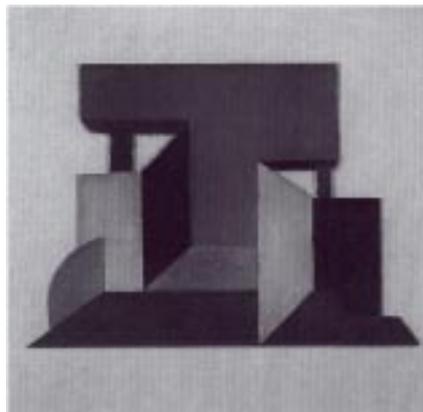
[Figura 2: semiótica conceptual]



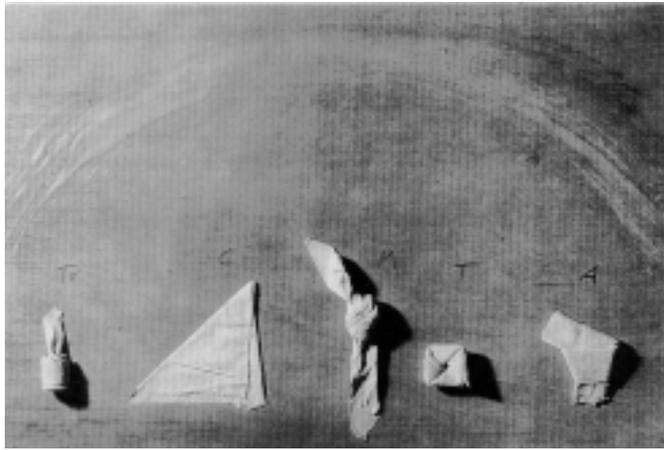
[Figura 3: semiótica figurativa; Richard Estes, *Avenue of the Americas at Spring Street*, 1998]



[Figura 4: semiótica plástica (y simbólica); Antoni Tàpies, *Taula negra*, 1966]



[Figura 5: semiótica plástica; László Péri, *Térkonstrukció 16*, 1922]



[Figura 6: semiótica plástica (y simbólica e indicial); Antoni Tàpies, *Tovallons plegats*, 1973]

literatura, y lo digo en sentido encomiástico y delimitador de campos de conocimiento: provoca a la producción de textos que proponen su comprensión fenomenológica, pero pocos han sido los textos que han trabajado este aspecto puramente cualitativo de las propuestas visuales desde la perspectiva de una semiótica rigurosa y cognitiva.

En una síntesis elemental, que por ahora apenas expandiré en los comentarios que siguen, propongo, tentativamente, que el **atractor abstractivo** es un **quale** o sensación perteneciente a una **semiosis privada** y, en cuanto tal, a la **experiencia individual**, de modo que la tarea correspondiente al productor de tales propuestas cualitativas consiste en lograr formular una expresión visual que **trae determinados qualia**, de los que el espectador tiene que poder disponer en su memoria no-consciente, **al plano de la comunicación** y, por tanto, los hace socialmente compartibles.

Con la expresión "**semiosis privada**", intento establecer la existencia, en la memoria, de determinados atractores abstractivos, originados en la experiencia o vivencia perceptual, que se van acumulando de modo inconsciente o no-consciente.

¿Existe una experiencia o sensación cromática que no pueda traducirse en palabras y que sólo pueda recuperarse a través de una imagen material visual? ¿Tenemos la seguridad de que nuestras experiencias cromáticas son las mismas que las experiencias cromáticas de otros? Conocemos y compartimos los nombres y las expresiones que designan a esas experiencias, pero ¿estamos seguros de que los nombres y las expresiones compartidas designan experiencias compartidas o nunca podremos saber si al nombrar un color no estamos nombrando una experiencia muy distinta a la que otro designa con ese mismo nombre? Esta es fundamentalmente la problemática que se plantea Wittgenstein al referirse a la existencia de un "lenguaje privado" (1953: 243ss) y también de una "experiencia privada", que no consistiría tanto en afirmar "que cada persona posee su propio ejemplar, sino que nadie sabe si el resto

de la gente también tiene **esto** o alguna otra cosa. Sería posible (pero inverificable) suponer que una parte de la humanidad tiene una sensación de rojo y otra otra" ("The essential thing about private experience is really not that each person possesses his own exemplar, but that nobody knows whether other people also have **this** or something else. The assumption would thus be possible -though unverifiable- that one section of mankind had one sensation of red and another section another", 1953: 272). O, en otro sentido, admitir la existencia de experiencias privadas también implica quedar atrapado, uno mismo, en la dualidad entre **significar** y **referirse a**: "la palabra 'rojo' significa algo conocido por todos; y, además, para cada persona, ¿significa algo sólo conocido por ella? (O quizá más bien: se **refiere** a algo sólo conocido por ella.); ("The word 'red' means something known to everyone; and in addition, for each person, it means something known only to him? (Or perhaps rather: it refers to something known only to him.). 1953: 273.(9)

Esto comenzaría a perfilar el concepto de "**semiosis privada**". La idea consiste en proponer la existencia de experiencias que no son conscientes, que en modo alguno son verbalizables, pero que pueden actualizarse y, en el caso de tratarse de experiencias visuales, su actualización (y el éxito de su aceptabilidad por otros) constituye la tarea del productor de este tipo (cualesignos icónicos) de imágenes materiales visuales. No se excluyen de estas experiencias a las imágenes figurativas efectivamente vistas pero no registradas como tales, ni a las imágenes simbólicas percibidas pero no atendidas en cuanto a su eficacia socializante, ya que todo ello puede ser objeto de la propuesta perceptual que se materializa en una imagen material visual. Pero en la base (delimitación, coloración y textura) de la construcción de estas imágenes figurativas o simbólicas intervienen elementos cuya eficacia, en la mente del espectador, depende de su preexistencia en la memoria, con la calidad de rastros de experiencias delimitadoras, cromáticas y texturales, eficaces en la construcción del universo visual pero de las que no había específica conciencia.

Creo que los términos "**quale**" y "**qualia**" (respectivamente, en singular y plural) son los adecuados para designar la o las sensaciones constitutivas de ese **atractor abstractivo** que requiere ser activado por la propuesta perceptual de las imágenes visuales puramente cualitativas (o por el aspecto cualitativo de las propuestas perceptuales en general) para que se reconozca su existencia y su eficacia como elemento dinámico, constitutivo del aspecto visual de la semiosis privada. Con el origen de su uso filosófico en Locke y Berkley, la expresión "conciencia-del-quale" ("quale-consciousness") es retomada por Ch. Peirce, quien, en su "Metafísica Científica", le dedica 16 párrafos (6.222 – 6.237). Los enunciados principales con los que Peirce construye este objeto de conocimiento pueden sintetizarse así.

(1) Existe una conciencia-del-quale, respecto de la cual el sujeto será completamente inconsciente, que es diferente de la conciencia que se intensifica por la atención; a esta, objetivamente considerada, Peirce la llama "intensidad" y, en cuanto facultad, "vivacidad" (6.222)(10).

(2) El quale es en sí y por sí mismo (6.234)(11), sin referencia a ningún otro (6.224)(12),

es una unidad en la que se originan las diversas unidades sintéticas (Kant) con las que opera el intelecto, y también la unidad de los objetos individuales (6.225)(13), lo que no excluye que la conciencia del quale no se limite a las sensaciones simples; el ejemplo peirceano es el del quale del púrpura, en cuanto mezcla de rojo y azul (6.223)(14).

(3) La unidad de la conciencia-del-quale es lógica, ya que sentir, ser repentinamente consciente, supone una conciencia y no dos o más (6.230)(15).

(4) Si la cualidad, en cuanto conciencia-del-quale relativa al promedio general de la experiencia, fuera doble, el principio de contradicción se derrumbaría (6.232)(16). Un mismo objeto no puede ser y no ser azul simultáneamente; pero puede ser azul y duro, ya que ambas cualidades no se piensan asociadas a una única y misma conciencia-del-quale (6.231)(17).

(5) Todas las operaciones del intelecto implican introducir el conflicto donde sólo estaba la propia conciencia-del-quale (6.233)(18).

(6) Diferentes conciencias-del-quale no pueden mezclarse sin perder su identidad (6.235)(19).

(7) De esto surge una consecuencia importante: no existe comprobación posible acerca de la gran variedad y diversidad de conciencias-del-quale, tal como se le hacen evidente al intelecto que compara. No hay elemento común a comparar, ya que cada conciencia-del quale es *sui generis* y por sí mismo. Lo que es absolutamente simple debe ser absolutamente libre. Cada conciencia-del-quale es **“totus, teres, atque rotundus”** (6.236)(20).

(8) Por esta lógica, la unidad de la conciencia-del-quale, que implica simplicidad y libertad, deriva necesariamente en una multiplicidad y variedad interminable (6.237)(21)

Tales serían las características, desde el enfoque de Peirce, que deberá reunir la entidad que estoy tratando de construir mediante el término **“atractor abstractivo”**.

Por su parte, D. C. Dennett redefine el término “qualia” como “los modos como se nos presentan las cosas” (“The ways things seem to us”, 1995: 381). De estos modos afirma que “se supone que son propiedades del estado mental del sujeto”, las cuales consisten en ser “(1) inefables, (2) intrínsecas, (3) privadas y (4) directa o inmediatamente aprehensibles en la conciencia” (“qualia are supposed to be properties of a subject’s mental state that are (1) ineffable, (2) intrinsic, (3) private, (4) directly or immediately apprehensible in consciousness”, 1995: 385). A través de 14 ejemplos va transmitiendo una comprensión intuitiva (denomina a cada uno de sus ejemplos *“intuition pump”*) de tales qualia. Algunos de ellos (en especial: 3: que pone en duda la constancia, 4: que atribuye a otro y 5: que atribuye a uno mismo, la diferencia en los colores efectivamente percibidos) se refieren a temas que podemos retomar, a su vez, como ejemplos de la **semiosis privada**(22) de naturaleza visual.

Las cuatro características que, pese a su escepticismo, atribuye Dennett a los **qualia** coinciden con el desarrollo peirceano, del cual, además, se pueden recuperar otras características como: ser materia prima de las operaciones intelectuales (6.225), su unicidad (6.230), su suficiencia (6.236) y su capacidad para generar una multitud de réplicas (6.237). Todo ello distancia al **atractor abstractivo** de los atractores existenciales y simbólicos, y justifica la propuesta de constituir con ellos, no un sistema conceptual ni un repertorio analógico, sino una

**semiosis privada** sin leyes ni taxonomías, en la que buscan su objeto o fundamento representativo las propuestas perceptuales puramente cualitativas (o, como dije, el aspecto cualitativo de las propuestas perceptuales existenciales o simbólicas).

## INTERPRETACIÓN

Como venía diciendo: en el punto 1, relativo a **la calidad representativa de la imagen material visual**, se establecieron las variantes perceptuales que activarían las correspondientes operaciones mentales, cada una de ellas conducente a la producción de una **identificación** específica. En el punto 2, relativo a **los componentes que intervienen en la configuración de determinada forma**, se identificaron las entidades que se irían asociando hasta actualizar, en la memoria de un perceptor, **el atractor correspondiente**, por aceptación del cual se producirá el **reconocimiento** que satisfaga la calidad representativa de la imagen material visual. Ahora, en este 3<sup>er</sup> punto, relativo a **la atribución de un efecto de sentido a la imagen material visual**, se considerarán los mecanismos de su posible interrelación con las restantes semiosis vigentes en determinado momento de determinada sociedad; de esta interrelación habrán de surgir los **discursos interpretativos** que le atribuyan su específica significación o el conjunto de específicas significaciones efectivamente disponibles en determinado momento de determinada sociedad.

Como ya observé inicialmente, las imágenes visuales no son autosuficientes para interpretarse en sí mismas, requiriendo de ese complemento externo al que alude M. Foucault con su metáfora de la transformación de los documentos en monumentos (1969: 15) y que constituye el eje de su concepto de **enunciado**: “Una serie de signos pasará a ser un enunciado a condición de que tenga con ‘otra cosa’ [...] una relación específica que le concierna a ella misma y no a su causa, ni a sus elementos” (“Une série de signes deviendra énoncé à condition qu’elle ait à ‘autre chose’ [...] un rapport spécifique que la concerne elle-même, -et non point sa cause, non point ses éléments.” (1969: 117). Así, una imagen material visual sólo adquirirá su significado por eficacia de otra u otras semiosis (incluso de otras manifestaciones de la propia semiosis visual). En definitiva, las imágenes materiales visuales, por sí solas, no significan, sino que tan sólo llegan a producir un **efecto de mostración**.

Esta necesidad de interacción con otras semiosis o con otras manifestaciones de la propia semiosis de la imagen visual, requiere que la investigación semiótica esté en condiciones de dar cuenta de cuáles sean esas otras semiosis, así como de las características de tal interacción. El instrumento sugerido para ello es el que, en otros trabajos (1996a, 1996b, 1999a, 1999b), he denominado **“Mundos Semióticos Posibles”**. También pueden derivarse operaciones interesantes y eficaces de los trabajos de Gilles Fauconnier (1984) y de G. Fauconnier & Mark Turner (1998), sobre los espacios mentales y las redes de integración conceptual. Como intuición operativa puede decirse que el investigador tiene que dar respuesta a preguntas que derivan de la siguiente: **¿Qué necesita saber el espectador para interpretar esta imagen?** Esta necesidad de conocimiento es la que nunca se agota en la propia imagen. Pero todo ello queda aquí meramente enunciado.

### **MOSTRACIÓN DE CARENCIA, EN LA SEMIÓTICA PLÁSTICA**

En el caso de las imágenes materiales constituidas por *qualisignos*, la demostración de su **eficacia interpretativa** consistirá, por parte del investigador semiólogo, en mostrar la preexistencia, en la memoria del espectador, de un **atractor abstractivo** o sensación o experiencia perceptual (los *qualia* pertenecientes a una *semiosis privada*), de la relación con el cual extraerá su significado actual; mientras que la demostración de su **eficacia creativa** consistirá, por parte del investigador semiólogo, en mostrar **una carencia**, en cuanto ausencia de memoria consciente de la experiencia visual propuesta.

### **MOSTRACIÓN DE SEMEJANZA/DIFERENCIA, EN LA SEMIÓTICA FIGURATIVA**

Respecto de las imágenes materiales constituidas por *sinsignos*, la demostración de su **eficacia interpretativa** consistirá, por parte del investigador semiólogo, en mostrar la preexistencia, en la memoria del espectador, de un **atractor existencial**, de la relación con el cual extraerá su significado actual; mientras que la demostración de su **eficacia creativa** consistirá, por parte del investigador semiólogo, en mostrar la existencia de una relación de  **semejanza /diferencia** respecto de algún atractor existencial, en cuanto imagen mnemónica dinámica.

### **MOSTRACIÓN DEL LUGAR EN UN SISTEMA, EN LA SEMIÓTICA CONCEPTUAL**

En cuanto a las imágenes materiales constituidas por *legisignos*, la demostración de su **eficacia interpretativa** consistirá, por parte del investigador semiólogo, en mostrar la preexistencia, en la memoria del espectador, de un **atractor simbólico**, de la relación con el cual extraerá su significado actual; mientras que la demostración de su **eficacia creativa** consistirá, por parte del investigador semiólogo, en mostrar **el lugar**, en el correspondiente sistema de percepciones visuales socialmente normadas, donde se actualiza el atractor simbólico previamente aprendido y disponible en la sociedad correspondiente.

### **NOTAS**

- 1) Éste ha sido uno de los primeros aportes del estudio de la semiosis visual y no el menos importante: comprender que ninguna semiosis, incluyendo por supuesto la semiosis verbal, es autosuficiente para la obtención de su interpretación. Una interesante tarea empírica, que se desprende de esta afirmación, consiste en, ante cualquier semiosis sustituyente (verbal, visual, musical, etc.), preguntarse ¿qué información necesito poseer para comprenderla, o sea, para atribuirle un significado? Cada sociedad en cada momento de su historia proveerá esa información mediante alguna o varias de las semiosis que circulan entre sus integrantes; y en cada momento y en cada sociedad esas semiosis serán diferentes.
- 2) Modificación que opera la cultura a partir de la aptitud natural para ver, aptitud que

- expresa Kosslyn: "La razón por la que la visión nos resulta tan simple es que venimos equipados con una enorme cantidad de maquinaria sofisticada. Esas habilidades innatas son nuestras para ser usadas; **no necesitamos aprender a ver.**" ("The reason vision is so easy for us is that we come equipped with an enormous amount of sophisticated machinery. These inborn abilities are ours for the using; **we do not need to learn to see.**" 1996: 70. El destacado es mío.)
- 3) Por otra parte, entre las **imágenes perceptuales y las mentales** se establecen tres grandes diferencias: "Primero, las imágenes mentales se desvanecen rápidamente, a diferencia de las percepciones... En la percepción, el mundo sirve de depósito exterior... Segundo, las imágenes mentales se crean a partir de información almacenada; el mundo exterior no determina, en ningún momento, el contenido de la propia imagería. Las imágenes mentales surgen a partir de diversos contextos y puede no existir ninguna semejanza con las representaciones perceptuales que se están teniendo. Tercero, las imágenes [mentales], a diferencia de las percepciones de la gente normal, se destacan por su maleabilidad. Pueden imaginarse objetos retorcidos, rotados, curvados, etc.; pero la percepción no coopera tanto (y no convendría que lo haga, en beneficio de nuestra propia supervivencia)" ("First, mental images fade rapidly, unlike percepts... In perception, the world serves as an external store... Second, mental images are created from stored information; the external world does not dictate the contents of one's imagery at any specific time. Mental images arise under a variety of contexts, and may not have any resemblance to the on-line perceptual representations. Third, images, unlike the perceptions of normal people, are remarkably malleable. One can image objects twisting, turning, bending, and so on -but perceptions not (and should not be, for the sake of one's survival) so cooperative"; S. M. Kosslyn, 1996: 74-5). Además, el estudio de las **imágenes perceptuales** requiere conocer con detalle los mecanismos de la retina, lo que puede decirse que ya se ha alcanzado, mientras que acerca del proceso cortical superior que es responsable de la memoria visual, constituida por las **imágenes mentales**, sólo puede hablarse de modo muy general (Kosslyn, 1996: 53).
- 4) Es lo que Peirce denomina "quale-consciousness", tomándola en su completa simplicidad (6.231) y, también, "tone" en cuanto "los tonos son signos de cualidades viscerales del sentimiento" ("tones are signs of visceral qualities of feeling") y los analiza, en especial, respecto de los olores y aromas (1.313), mientras que aquí interesa respecto de las formas visuales (Figura 3 Tàpies). Desde otra perspectiva los denomina "potisigns": "Objetos que son signos en cuanto son meramente posibles, pero sentidos como efectivamente posibles" ("Objects which are signs so far as they are merely possible, but felt to be positively possible...") y los vincula al plano de la abstracción, "como, por ejemplo, el séptimo rayo que pasa a través de tres intersecciones de los lados opuestos del hexagrama de Pascal" ("as, for example, the seventh ray that passes through the three intersections of opposite sides of Pascal's hexagrams"; 8.347)
- 5) Uso la acentuación argentina ("ícono") y no la española ("icono") porque aquí vivo.

- 6) Al desarrollar las convenciones que habrán de regir las cualidades perceptuales de los grafos, o con mayor precisión, de las réplicas o instancias de los grafos, puntualiza su carácter representativo: “Su belleza [se refiere a los diagramas de Euler][...] y sus otros méritos, que son considerables, provienen del hecho de ser verdaderamente icónicos, naturalmente análogos a la cosa [*concepto lógico*] representada...” (“Its beauty [...] and its other merits, which are fairly considerable, spring from its being veridically iconic, naturally analogous to the thing represented...”; 4.368) “Estas convenciones se suponen mutuamente comprendidas por dos personas: un *Grafista* que expresa las proposiciones conforme al sistema de expresión llamado el de los *Grafos Existenciales* y un *Intérprete* que las interpreta y acepta sin discusión. Un *grafo* es la expresión proposicional en el Sistema de los Grafos Existenciales de cualquier estado posible del universo” (“These Conventions are supposed to be mutual understanding between two persons: a *Graphist*, who expresses propositions according to the system of expression called that of *Existential Graphs*, and an *Interpreter*, who interprets those propositions and accepts them without dispute. A *graph* is the propositional expression in the System of Existential Graphs of any possible state of the universe”; 4. 395)
- 7) “The secondness” peirceano; de sus múltiples tratamientos, ver 5.45, con su ejemplo acerca de la necesaria *resistencia* de una imagen mental geométrica para garantizar el mantenimiento de su identidad pese a las metamorfosis a que la someta una demostración geométrica.
- 8) Memoria que posee “la categoría de lo fáctico” (“the category of fact”), ya que “supone una necesidad incondicional, o sea, sin ley ni razón” (“whatever involves an unconditional necessity, that is, force without law or reason”; 1.427); carácter existencial de la memoria que proviene del hecho de “proporcionarnos un conocimiento del pasado mediante una especie de fuerza bruta, una acción efectivamente binaria, sin razonamiento alguno” (“Memory supplies us a knowledge of the past by a sort of brute force, a quite binary action, without any reasoning”, 2.86).
- 9) Y añade: “¿Cómo es posible que nos tiene pensar que usamos una palabra para *significar*, en un momento, el color conocido por todos y, en otro momento, la ‘impresión visual’ que estoy teniendo *ahora*? [...] Yo no atiende al color de la misma manera en los dos casos. Cuando pienso en la impresión de color que (por así decir) me pertenece a mí sólo, me sumerjo a mí mismo en el color; casi como cuando ante un color ‘no puedo apartar la vista’” (“But how is even possible for us to be tempted to think that we use a word to *mean* at one time the colour known to everyone -and at another the ‘visual impression’ which *I* am getting *now*? [...] I don’t turn the same kind of attention on the colour in the two cases. When I mean the colour impression that (as I should like say) belongs to me alone I immerse myself in the colour -rather like when I ‘cannot get my fill of a colour’.” 1953: 277).
- 10) “[...] This illustration puts into a high light the distinction between two kinds of consciousness, the *quale*-consciousness and that kind of consciousness which is intensified by attention, which objectively considered, I call *vividness*, and as

- a faculty we may call *liveliness*" (6.222).
- 11) "[...] Quality or quale-consciousness is all that it is in and for itself [...]" (6.234).
  - 12) "Each *quale* is in itself what it is for itself, without reference to any other [...]" (6.224).
  - 13) "[...] In so far as *qualia* can be said to have anything in common, that which belongs to one and all is *unity*; and the various synthetical unities which Kant attributes to different operations of the mind, as well as the unity of logical consistency, or *specific* unity, and also the unity of the individual object, all these unities originate, not in the operations of the intellect, but in the *quale*-consciousness upon which the intellect operates" (6.225).
  - 14) "The *quale*-consciousness is not confined to simple sensations. There is a peculiar quale to purple, though it be only a mixture of red and blue. [...]" (6.223).
  - 15) "I say then that this unity is logical in this sense, that to feel, to be immediately conscious, so far as possible, without any action and reaction nor any reflection, logically supposes one consciousness and not two nor more.[...]" (6.230).
  - 16) "[...] The quality itself is nothing in the world but a *quale*-consciousness of a composite photograph or general average of experience. And if the quality can be double, the principle of contradiction falls to the ground." (6.232).
  - 17) "[...] Any object, A, cannot be blue and not blue *at once*. It can be blue and hard, because blueness and hardness are not thought of as joined in *quale*-consciousness, one appealing to one experiment and the other to another.[...]" (6.231).
  - 18) "All the operations of the intellect consist in taking composite photographs of *quale*-consciousnesses. Instead of introducing any unity, they only introduce conflict that was not in the *quale*-consciousness itself.[...]" (6.233).
  - 19) "[...] *Quale*-consciousness cannot blend with *quale*-consciousness without loss of its identity." (6.235).
  - 20) "[...] I now call attention to a remarkable consequence of it. Namely it follows that there is not check upon the utmost variety and diversity of *quale*-consciousness as it appears to the comparing intellect. For if consciousness is to blend with consciousness, there must be common elements. But if it has nothing in itself but just itself, it is *sui generis* and is cut loose from all need of agreeing with anything. Whatever is absolutely simple must be absolutely free; for a law over it must apply to some common feature of it. And if it has no feature, no law can seize upon it. It is *totus, teres, atque rotundus*.[...]" (6.236).
  - 21) "[...] This is the logic by which the unity of *quale*-consciousness, implying simplicity, and through simplicity, freedom, necessarily results in endless multiplicity and variety. [...]" (6.237).
  - 22) En su "*intuition pump 3*", recupera, como también lo habían hecho Ch. Peirce y L. Wittgenstein, "*el espectro [cromático] invertido*" de Locke: "¿cómo sé que tú y yo vemos el mismo color subjetivo cuando miramos algo? Dado que ambos aprendimos los nombres de los colores mediante la ostensión pública de objetos coloreados, nuestro comportamiento verbal coincidirá *aunque experimentemos colores subjetivos enteramente distintos*" ("how do I know that you and I see the same subjective colour when we look at something? Since we both learned

colour words by being shown public coloured objects, our verbal behaviour will match *even if we experience entirely different subjective colours*", 1995: 387). La "intuition pump 4" supone que "existe algún aparato neurocientífico que encaja en tu cabeza e incorpora tu experiencia visual dentro de mi cerebro [...]. Con los ojos cerrados, me informo con precisión de todo lo que tú estás viendo, salvo que me asombro de que el cielo sea amarillo, el césped rojo, etc. ¿No confirmaría esto, empíricamente, que nuestros qualia son diferentes?" ("there were some neuroscientific apparatus that fits on your head and feeds your visual experience into my brain [...]. With eyes closed I accurately report everything you are looking at, except that I marvel at how the sky is yellow, the grass red, and so forth. Would this not confirm, empirically, that our qualia were different?", 1995: 387). Da un paso más y, en la "fuente de intuición 5: la travesura neuroquirúrgica, las experiencias que se comparan están en una misma mente. Te levantas una mañana y te encuentras con que el césped se ha vuelto rojo, el cielo amarillo, etc. [...]. (y más tarde se descubre, si quieres, cómo los perversos neurofisiólogos manipularon tus neuronas para lograrlo. Parecería, en principio [...], que los qualia, después de todo, son propiedades aceptables, porque las proposiciones que se refieren a ellas puede afirmarse justificadamente, verificarse empíricamente e, incluso, explicarse)" ("intuition pump 5: the neurosurgical prank, the experiences to be compared are all in one mind. You wake up one morning to find that the grass has turned red, the sky yellow, and so forth [...]. (and we later discover, if you like, just how the evil neurophysiologists tampered with your neurons to accomplish this). Here it seems at first [...], that qualia are acceptable properties after all, because propositions about them can be justifiably asserted, empirically verified, and even explained", 1995: 387-388). No obstante, Dennett desarrolla su trabajo apuntando, pesimistamente, a la conclusión de que, frente a lo que parece obvio, los qualia no existen: "So contrary to what seems obvious at first blush, there simply are no qualia at all", 1995: 409.

## BIBLIOGRAFIA

AICHER, O & KRAMPEN, M (1979) Sistemas de signos en la comunicación visual. Barcelona: Gustavo Gili (Zeichensysteme der visuellen Kommunikation. Stuttgart: Alexander Koch, 1977).

BIEDERMAN, I (1995) Visual Object Recognition, in Alving I. Goldman (Ed.), Readings in Philosophy and Cognitive Science, 9-23. Cambridge, London: The MIT Press.

CATEDRA FONTANA (1996) Pensamiento tipográfico / Typographic Thought. Buenos Aires: Edicial.

DENNETT, DC (1995) Quining Qualia, in Alvin I. Goldman (Ed.), Readings in Philosophy and Cognitive Science, 381-414. Cambridge, London: The MIT Press.

ECO, U (1977) Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen

ECO, U (1999) Kant y el ornitorrinco. Barcelona: Lumen.

- CUADERNOS Nº 17, FHYCS-UNJu, 2001
- 
- FAUCONNIER, G (1984) *Espaces Mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Paris: Minuit.
- FAUCONNIER, G & TURNER, M (1998) *Conceptual Integration Networks*, in *Cognitive Science*, Vol.22, N.2: 133-187.
- FOUCAULT, M (1969) *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- FUSTER, JM (1995) *Memory en the Cerebral Cortex*. Cambridge, London: The MIT Press.
- GRUPO m (1992) *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- HOFFMAN, DD (1998) *Visual Intelligence. How We Create What We See*. New York: W. W. Norton.
- JACKENDOFF, R (1987) *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge, London: The MIT Press.
- JACKENDOFF, R (1993) *Languages of the mind. Essays on mental representations*. Cambridge, London: The MIT Press.
- KOSSLYN, SM (1996) *Image and Brain*. Cambridge, London: The MIT Press.
- LANGACKER, RW (1987) *Foundations of Cognitive Grammar. Volume I. Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.
- MAC CORMAC, E & STAMENOV, MI (1996)(Eds.) *Fractals of brain, fractals of mind*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, JA (1996<sup>a</sup>) *Hacia un concepto estricto de 'Mundos semióticos posibles'*, en *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*, Vol. II: 959-968; Murcia: Universidad de Murcia.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, JA (1996<sup>b</sup>) *Los mundos semióticos posibles en la investigación social, y Los mundos semióticos posibles y el espacio imposible, ambos en Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*: 427-460. Buenos Aires: Edicial.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, JA (1999<sup>a</sup>) *Operaciones semióticas, en el análisis de las historietas*, en Óscar Quezada Macchiavello (Ed.), *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco*, 433-446. Lima: Universidad de Lima & Fondo de Cultura Económica.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, JA (1999<sup>b</sup>) *Los Mundos Semióticos Posibles en la Investigación Social/Possible Semiotic Worlds in Social Research*, en *Archivos de la Universidad Nacional de La Plata*, Vol. I, Núm. 1. Octubre. <http://www.unlp.edu.ar/archivos>
- MARR, D (1976) *Analyzing Natural Images: A Computational Theory of Texture Vision*, in *Cold Spring Harbor Symposium of Quantitative Biology*, vol. 40: 647-662
- MARR, D (1977) *Analysis of occluding contour*, in *Proc. R. Soc. London. B*. 197: 441-475

MARR, D (1982) *Vision*. New York: W. H. Freeman.

MARR, D & NISHIHARA, HK (1978) Representation and recognition of the spatial organization of three-dimensional shapes, in *Proc. R. Soc. London. B.* 200: 269-294

PEIRCE, Ch. S. (1965/1931) *Collected Papers*.

Volume I: *Principles of Philosophy*.

Volume II: *Elements of Logic*.

Volume III: *Exact Logic*.

Volume IV: *The Simplest Mathematics*.

Volume V: *Pragmatism and Pragmaticism*.

Volume VI: *Scientific Metaphysics*.

Volume VII: *Science and Philosophy*.

Volume VIII: *Reviews, Correspondence, and Bibliography*.

Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

PYLYSHYN, ZW (1973). What the mind's eye tells the mind's brain: A critique of mental imagery, in *Psychological Bulletin* 80: 1-24

SANTAELLA, L & NÖTH, W (1998) *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.

ULLMAN, S (1996). *High-level Vision. Object Recognition and Visual Cognition*. Cambridge, London: The MIT Press.

WITTGENSTEIN, L (1958) *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell Scientific.