

## **LO QUE EXPLICA LA SEMÁNTICA VISUAL<sup>1</sup>**

**Juan Magariños de Morentin**

**Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional De La Plata**

**Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional De Jujuy**

---

<sup>1</sup> Trabajo presentado en el II Congreso Internacional de Semiótica; Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 30 de noviembre y 1º de diciembre, 2006.

## PROLEGÓMENO

La actitud básica de todo investigador que trata de explicar cómo se produce el significado de algún fenómeno de su entorno, consiste en asumir que *la capacidad del ser humano para percibir un fenómeno, requiere haber conocido previamente algún o algunos enunciados que le atribuyen existencia ontológica*. Este enunciado puede tener cualquiera de las características semióticas identificables: ser un texto verbal, visual, auditivo, comportamental, etc., o por combinatoria de los anteriores; requiere ser diferente del fenómeno y referirse o contener referencia(s) al mismo; el intérprete puede haberlo registrado intencionalmente o de modo subconsciente o, incluso, inconsciente. El [Esquema 1](#), en el *Anexo* (p. 10), sintetiza e interrelaciona estas características. Esta conceptualización de la *Facultad Semiótica* supone por tanto que *se requiere un enunciado semiótico para que determinado fenómeno tenga existencia ontológica, o sea, para que tal fenómeno exista para el conocimiento* (ver también: Magariños de Morentin, 2005b).

Un interesante repertorio de tales *enunciados posibles*, capaces de conferir existencia ontológica a los fenómenos del entorno, puede provenir de la reflexión acerca de lo que Charles S. Peirce denominó “*Los 10 signos*”; ver el [Esquema 2](#) (pp. 11 a 13).

En este trabajo, me limitaré a desarrollar *la capacidad cognitiva exigida al intérprete a partir de los enunciados de naturaleza icónica*, en su especificidad visual y a través del análisis de sus 3 variantes fundamentales: (1) *imágenes visuales plásticas* ([Figura 1](#), en p. 14); (2) *imágenes visuales figurativas* ([Figura 2](#), en p. 15); y (3) *imágenes visuales conceptuales* ([Figura 3](#) y [Figura 4](#), en pp. 16 y 17).

## 1 ¿QUÉ SE ENTIENDE POR “SEMÁNTICA VISUAL”?

La respuesta más inmediata a esta pregunta puede intentarse diciendo que “la semántica visual” es una expresión que, en principio, designaría, por una parte, *la capacidad de las imágenes materiales visuales para dar cuenta del significado de determinados fenómenos* y, por otra, *la disciplina que se propone explicar el proceso mediante el cual ello ocurre*.

Plantear la pregunta a la que trato de responder implica que considero problemático identificar de qué se habla, cuando se habla de “semántica visual”. No obstante, es un tema que, por lo general, sólo aparece incidentalmente tratado en los estudios de semiótica visual sin que, en la medida en que he podido informarme, haya sido tomado como tema central de algún desarrollo expositivo o de alguna investigación empírica. Se ha estudiado el *significado* de las imágenes visuales, pero predominantemente como resultado de la producción artística; considero, no obstante, que una semántica visual comienza desde mucho antes de la transformación retórica, al simple nivel de la percepción visual de una imagen material visual. Dejo también de lado el uso de la expresión “semántica visual” en estudios de lógica computacional, donde se la vincula con la representación visual de estructuras cognitivas, utilizando como instrumento específico a la semántica formal. No es que este enfoque sea ajeno a la problemática de la semiótica, ya que, pese a una casi completa exclusión de cualquier referencia a la semiótica, esos estudios parten de definir al “lenguaje visual” como “equivalente en poder expresivo a los lenguajes de inclusión de términos expresados en forma textual” (Gaines, B. R., 1995). Exclusión bastante inexplicable ya que fue Peirce, en sus “Grafos Existenciales” (CP: 4.347-584), uno de los que mayor utilidad y consistencia le dieron a la representación gráfica de las estructuras lógicas. Pero mi intención no es seguir esta línea de investigación (con una interesante temática que incluye la imposibilidad de comprender las explicaciones geométricas si se prescinde de las correspondientes figuras), sino establecer los alcances del término “semántica” cuando, calificada como “visual”, se utiliza la expresión resultante para designar *las características de las imágenes materiales visuales a partir de las cuales un intérprete puede representarse determinadas características de determinados fenómenos del entorno natural y social*, así como también para designar a *la disciplina que estudia el proceso correspondiente*.

Pero ya he transformado lo que empecé diciendo; esta última definición designativa no es equivalente a la inicial; veamos sus diferencias. Ya no se trata de una *“capacidad de las imágenes materiales visuales”* sino de *“las características de las imágenes materiales visuales a partir de las cuales un intérprete puede...”* Es bastante frecuente en el lenguaje de las ciencias sociales que, mediante el uso de paráfrasis y con la estructura de metáforas (y, en especial, de “metáforas muertas”, en la designación de Paul Ricoeur, 1977, p. 427 ss, o sea, tan habituales que ni percibimos que son metáforas y producen la falacia de considerarlas referencialmente descriptivas), se atribuyan a entidades inorgánicas (tanto materiales como ideales) cualidades que corresponden a la actividad de un sujeto agente e, incluso, aquellas que requieren el uso del

pensamiento. Tal la falacia de atribuir a las imágenes materiales visuales la *“capacidad... de dar cuenta del significado...”* Ajustando la expresión, digo ahora que las imágenes materiales visuales tienen *“características... a partir de las cuales un intérprete puede...”*, con lo cual quien produce la significación es el interpretante intérprete (Magariños de Morentin, J., 2002, Cap. 12) y no las imágenes (como, mutatis mutandis, no es el texto, sino el lector), coincida o no esta interpretación con la que se propuso el intérprete productor (autor) al configurar la imagen en estudio. En definitiva, las imágenes materiales visuales no tienen capacidad para dar cuenta del significado de determinados fenómenos; pero *las imágenes materiales visuales poseen características que permitirán a un intérprete representarse otras determinadas características de determinados fenómenos.*

Esta es otra modificación: ni siquiera refiriéndome al intérprete digo que mediante determinadas características de las imágenes materiales visuales el intérprete capte *el significado* de determinados fenómenos. Digo que por su intermedio un intérprete podrá *representarse determinadas características* de determinados fenómenos, lo que evidentemente no constituye un sinónimo del *significado* de determinados fenómenos. Con lo cual, cuestiono también que las imágenes o determinadas de sus características puedan ser utilizadas para la *representación o la construcción del significado* de determinados fenómenos; pueden *representar otras determinadas características* de determinados fenómenos, que no necesariamente constituyen su significado. Esto puede comprenderse teniendo en cuenta que ninguna semiosis es autosuficiente, y que cuando un intérprete contempla una imagen material visual, como cuando contempla cualquier otro tipo de espectáculo natural o artificial, le está agregando aquel texto simbólico que considera más afín con lo percibido, desde su propio sistema ideológico, construyendo así un significado que no procede de la pura percepción (Magariños de Morentin, J. 2005a). O sea, el límite de lo que puede llegar a afirmarse es que *mediante determinadas características de las imágenes materiales visuales, un intérprete puede representarse otras determinadas características de determinados fenómenos.* Explicar lo cual sería el objetivo de la disciplina a la que llamamos *“semántica”*.

Al no tratar, al menos en principio y necesariamente, del significado, el nombre de tal disciplina se distancia también de lo que habitualmente se interpreta como su pertinencia específica y sólo nos queda el nombre, irreflexivamente aplicado, de una disciplina que, respecto de otro objeto de conocimiento, da cuenta de otro proceso diferente. *Nuestro objeto de conocimiento está constituido por las imágenes materiales visuales y lo que un intérprete puede producir a partir de ellas (exclusivamente) sólo merecería el nombre de “representación de determinadas características de determinados fenómenos”, lo que, de ser así, está muy distante de lo que se designa como “significado de determinados fenómenos”, para cuya producción se requeriría la concurrencia de otras semiosis diferentes de la visual.*

Si decidimos conservar la designación de *“semántica”* para tal disciplina, deberemos aclarar que su objeto de conocimiento consiste en establecer *cuáles son las características de las imágenes visuales a partir de las cuales un intérprete puede representarse otras características de determinados fenómenos*, que ya no son las

imágenes materiales visuales sino lo por ellas representado, y establecer *cuáles sean estas otras características de esos otros fenómenos y cómo se produce la representación de estas últimas a partir de las primeras.*

Si fuéramos admitiendo lo que pretende decir todo esto y estuviéramos de acuerdo en el desplazamiento del campo de estudio que he propuesto y con la necesidad de estudiar las consecuencias lógicas de tal desplazamiento, estaríamos más cerca de comprender *qué entendemos por "semántica visual".*

## **2 TRES SEMÁNTICAS VISUALES, UNA PARA CADA OPERACIÓN COGNITIVA DIFERENTE**

Hay todavía otra dificultad. Esa operación, que realiza el intérprete para relacionar determinadas características de determinada imagen material visual con determinadas características de determinado fenómeno por ella representado, varía según tres parámetros claramente diferenciables.

*Primero (y sigo el orden lógico propuesto por Peirce al estructurar su faneroscopía: CP. 1.300-1.353; y su gramática especulativa: CP. 2.219-2.444) el intérprete selecciona, en la imagen material visual, determinados rasgos perceptuales con los que dicho intérprete actualiza, en su mente, la pura representación de una experiencia sensorial en cuanto tal; libre, por tanto, de su vinculación con el fenómeno que la produce. "Imagina que configuro y que, en un estado soñoliento, tengo una vaga, no objetivada, menos todavía subjetivada, sensación de rojez o de gusto de sal, o un dolor o pesadumbre o alegría, o la sensación de una prolongada nota musical. Esto sería lo más cercano posible a un estado de sentimiento puramente monádico" (CP. 1.303). Tal sería el encuadre más general de la imagen material visual plástica. (Ver [Figura 1](#))*

*Segundo, el intérprete selecciona, en la imagen material visual, determinados rasgos perceptuales con los que dicho intérprete actualiza, en su mente, la concreta representación de un existente individual. "En la idea de realidad, la Segundidad ("Secondness") es predominante, ya que lo real es aquello que se impone, exigiendo ser reconocido como otro distinto de lo que la mente crea" (CP. 1.325). Tal sería el encuadre más general de la imagen material visual figurativa. (Ver [Figura 2](#))*

*Tercero, el intérprete selecciona, en la imagen material visual, determinados rasgos perceptuales con los que dicho intérprete actualiza, en su mente, la representación convencional de una norma o valor social o significado. "Terceridad ("Thirdness"), en cuanto categoría, es lo mismo que mediación" (CP. 1.328). "Un Símbolo es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, habitualmente una asociación de ideas generales, que hacen que se interprete el Símbolo como referido a ese Objeto" (CP. 2.249). Tal sería el encuadre más general de la imagen material visual conceptual. (Ver [Figura 3](#) y/o [Figura 4](#))*

La descripción de las características semióticas fundamentales de estas tres clases de imágenes materiales visuales la he realizado en otro trabajo (Magariños de Morentin, J., 2001). Allí, en el aspecto semántico, apenas esbocé un tratamiento de lo que serían las operaciones de interpretación posibles para cada una de ellas, lo que ahora me propongo ampliar, bajo la designación genérica de "Semántica Visual". Este enfoque requiere formular las hipótesis adecuadas para disponer de una respuesta explicativa a los siguientes interrogantes: *¿qué ve el intérprete cuando mira la imagen visual?*; *¿con lo que ve, qué reconstruye en el mundo?* y *¿a partir de lo visto, qué variaciones archiva en su memoria?*

## 2.1 Semántica de la imagen plástica

*¿Qué ve el intérprete cuando mira una imagen material visual plástica?* Ver, como lo define D. Marr (1982, p. 3), consiste en "saber qué hay dónde, mirando", y lo que ve el intérprete en este tipo de imágenes son percepciones sensoriales visuales *opacas*. Si bien esto es lo que se ve cuando miramos algo (*Primal Sketch*, en D. Marr, 1982: 42), en el caso de la visión dirigida hacia una imagen material visual figurativa o conceptual se trata de ver algo diferente a lo que se está mirando: no interesa (al margen de las valoraciones estéticas) la imagen sino lo representado (*2½-dimensional Sketch*; *ibidem*. Y también: *3D Model Representation*; D. Marr, 1982: 305). Pero, en el caso de *la imagen material visual plástica*, lo que está mirando es *todo* lo que el intérprete ve; o sea, son percepciones sensoriales visuales destinadas a configurar la apariencia visual de la propia imagen material visual en cuanto objeto percibido. Las relaciones de asociación, superposición y distancia entre las percepciones sensoriales visuales disponibles (textura, color, forma) son vistas como propuesta definitiva y no referencial.

*¿Con lo que ve, qué reconstruye en el mundo?* Nada. La calidad de objeto que tiene lo percibido sólo consiste en el conjunto de las percepciones sensoriales visuales que se están percibiendo; no hay *otro*, ni siquiera su soporte físico (el cuadro) como algo independiente de tales percepciones, ni, mucho menos, algo distinto construido a partir de tales percepciones. Sólo se recupera su eficacia en cuanto signo en la medida en que puede afirmarse que el propio intérprete forma parte del mundo que se está construyendo, de modo que las percepciones sensoriales visuales que el intérprete ve en una imagen material visual plástica lo reconstruyen a él mismo en cuanto constituyen *una nueva experiencia perceptual-emocional o la actualización de una experiencia perceptual-emocional ya experimentada previamente*. O sea, la imagen material visual plástica únicamente modifica el universo de experiencias perceptuales que configuran al propio intérprete.

*¿A partir de lo visto, qué variaciones archiva en su memoria?* Una reiteración, variación o ruptura respecto de alguna otra experiencia perceptual que hubiera tenido precedentemente (por ejemplo, el sentimiento provocado por las texturas de los dibujos de Piranesi). O sea, el recuerdo reforzado o transformado de los *qualia*, las sensaciones, emociones o sentimientos de que disponía, en función de percepciones visuales anteriores, o un nuevo recuerdo del que dispondrá para

elaborar otras sensaciones, emociones o sentimientos como resultado de la interpretación de otras determinadas futuras situaciones de percepción visual (sobre los *qualia* ver Peirce: C. P. 6.222-6.237; Wittgenstein, 1953: 243ss; y actualmente, por ejemplo, Dennet, 1995: 381).

## 2.2 Semántica de la imagen figurativa

*¿Qué ve el intérprete cuando mira una imagen material visual figurativa?* El intérprete ve determinadas propuestas de percepciones sensoriales visuales (textura, color, forma) entre las que establece determinadas relaciones de asociación, superposición y distancia, generando *marcas* (Grupo  $\mu$ , 1992, p. 151), *ejes y contornos de oclusión* (Marr, D., 1982, p. 307 ss y p. 218 ss), tendientes a *fixar la unicidad de las relaciones establecidas*. Con esta tarea, y respecto de las relaciones propuestas por el intérprete productor, el interpretante intérprete las admite o rechaza o se sitúa en cualquiera de los puntos intermedios del gradiente que separa la admisión del rechazo.

*¿Con lo que ve, qué reconstruye en el mundo?* Mediante las relaciones que establece actualiza esas mismas o semejantes o contradictorias relaciones históricamente percibidas en el mundo o en otras imágenes materiales visuales figurativas y conservadas en su memoria visual asociativa (Kosslyn, S. M., 1996: 214ss) como *atractores*. Lo que percibe lo proyecta como *mostración* de las formas del mundo. Por tratarse de imágenes materiales figurativas lo que el intérprete reconstruye es la *identidad individualizadora* de tales formas del mundo (lo irrepetible de la silla de Van Gogh) atribuyéndole *existencia ontológica*.

*¿A partir de lo visto, qué variaciones archiva en su memoria?* Asociaciones de rasgos, que se registran como *nuevos atractores* tendientes a ratificar, contradecir o expandir las reglas de relación que construían los precedentes atractores, con lo que se constituye *la calidad dialéctica de la identificación visual*, situada entre el reconocimiento y el descubrimiento.

## 2.3 Semántica de la imagen conceptual

*¿Qué ve el intérprete cuando mira una imagen material visual conceptual?* El intérprete ve determinadas propuestas de percepciones sensoriales visuales (textura, color, forma) entre las que establece determinadas relaciones de asociación, superposición y distancia, generando *marcas, ejes y superficies de oclusión*. *Pero estas relaciones no representan individualidades sino clases y categoría convencionales de representaciones*. El intérprete necesita conocer los códigos de identificación de formas y las reglas de relación entre tales formas, vigentes en determinada comunidad y momento histórico, así como un orden de recorrido visual de la imagen, y deberá establecer las mencionadas relaciones tal y como esos códigos y reglas lo establecen. De este modo, las imágenes percibidas adquieren la eficacia semántica de proponerse a la interpretación como descripciones, órdenes, prohibiciones, manuales de uso, etc. (téngase en cuenta

que *la escritura* ofrece las posibilidades cognitivas inherentes a la imagen conceptual, cuyas características la constituyen).

*¿Con lo que ve, qué reconstruye en el mundo?* Casi cualquier situación vinculada con el *hacer*: hacer correctamente o equivocarse, indicando cómo y/o indicando dónde; ordenar, permitir y prohibir; tomar precauciones; identificar clases de partes o elementos, lugares; determinar secuencias de actos a realizar en un orden determinado; establecer movimientos a realizar predominantemente con las manos y también con los pies; establecer mediciones espaciales de peso, volumen, distancia, dirección, o temporales de espera, funcionamiento, velocidad; modos de armar elementos compuestos mediante ensamblaje, conexiones, situación relativa y orientación; vincular causas y efectos; mostrar cómo deberá o cómo no deberá percibirse el resultado final; y así una gran cantidad de comportamientos reglados (Mijksenaar, P. & Westendorp, P., 1999).

*¿A partir de lo visto, qué variaciones archiva en su memoria?* Las reglas sintácticas de los *lenguajes gráficos*. Todo mi tradicional rechazo a la asociación entre la imagen visual y el lenguaje (cualquier tipo de lenguaje simbólico: verbal, matemático, braille, morse, amslang, etc.) desaparece ante este tipo de imágenes materiales visuales de naturaleza conceptual (a las que identifiqué, en Magariños de Morentin, J., 2001, p. 300, como *legisignos icónicos*). Aquí las imágenes visuales no funcionan por la reelaboración que el eventual intérprete pueda llevar a cabo a partir de las características perceptuales observadas, sino en virtud de la interpretación posible a partir del conocimiento que deberá tener el intérprete de la codificación que determinado sociedad (aunque sea, como lo es más cada vez, la sociedad global) les atribuye a determinados elementos perceptuales visuales básicos: texturas, colores y formas y a sus conexiones normadas.

(Otro orden en estas contraposiciones, que puede ayudar a comprender las relaciones cognitivas diferenciales que identifican a cada una de las tres semiótica visuales propuestas, puede encontrarse en [Esquema 3](#).)

### 3 UN ASPECTO COMPLEMENTARIO DE LA SEMÁNTICA VISUAL: LAS INCRUSTACIONES

Por lo general, estas tres direcciones interpretativas vinculadas a cada una de las posibilidades expresivas de las imágenes materiales visuales: su respectiva calidad (1) *plástica*, (2) *figurativa* y (3) *conceptual*, no se dan aisladas sino en combinatoria mutua. Las variantes de esta combinatoria son: **a)** cómo 1 aparece en 2 y en 3, o sea, cómo la imagen *plástica* se integran en la *figurativa* y en la *conceptual*; **b)** cómo 2 aparece en 3, o sea, cómo la imagen *figurativa* se integra en la *conceptual*; y **c)** cómo 3 aparece en 2, o sea, cómo la imagen *conceptual* se integran en la *figurativa*.

La primera variante se hace evidente al comprender que no existe imagen figurativa ni conceptual que no esté construida en base a las percepciones sensoriales visuales básicas: textura, color y forma. Estas percepciones, consideradas de modo aislado, constituyen lo que he denominado "imágenes



materiales visuales *plásticas*", las que pueden percibirse sin presencia ni relación alguna con las imágenes figurativas ni conceptuales, pero sin las cuales ninguna imagen, ni figurativa ni conceptual, podría llegar a percibirse (ver lo ejemplificado en la [Figura 5](#)).

La segunda variante cuenta, por lo general, con la presencia, al menos complementaria, de las imágenes figurativas. La imagen conceptual se puede construir con imágenes puramente simbólicas, como ocurre por ejemplo con la escritura de signos lingüísticos, matemáticos, musicales, etc. No obstante, es frecuente la presencia conceptual de imágenes figurativas (como la madre e hija que aparecen en la [Figura 6](#)) que, alcanzan tal presencia perdiendo su carácter figurativo fundamental: *la demostración de la identidad individual*; cuando forman parte de una imagen visual conceptual se constituyen en *demostración de una clase (y no de un individuo)* de entidades del mundo (la mujer y la niña mostrados en la Fig. 6 son cualesquier mujer y cualquier niña, en cuanto destinatarios posibles de ese instructivo).

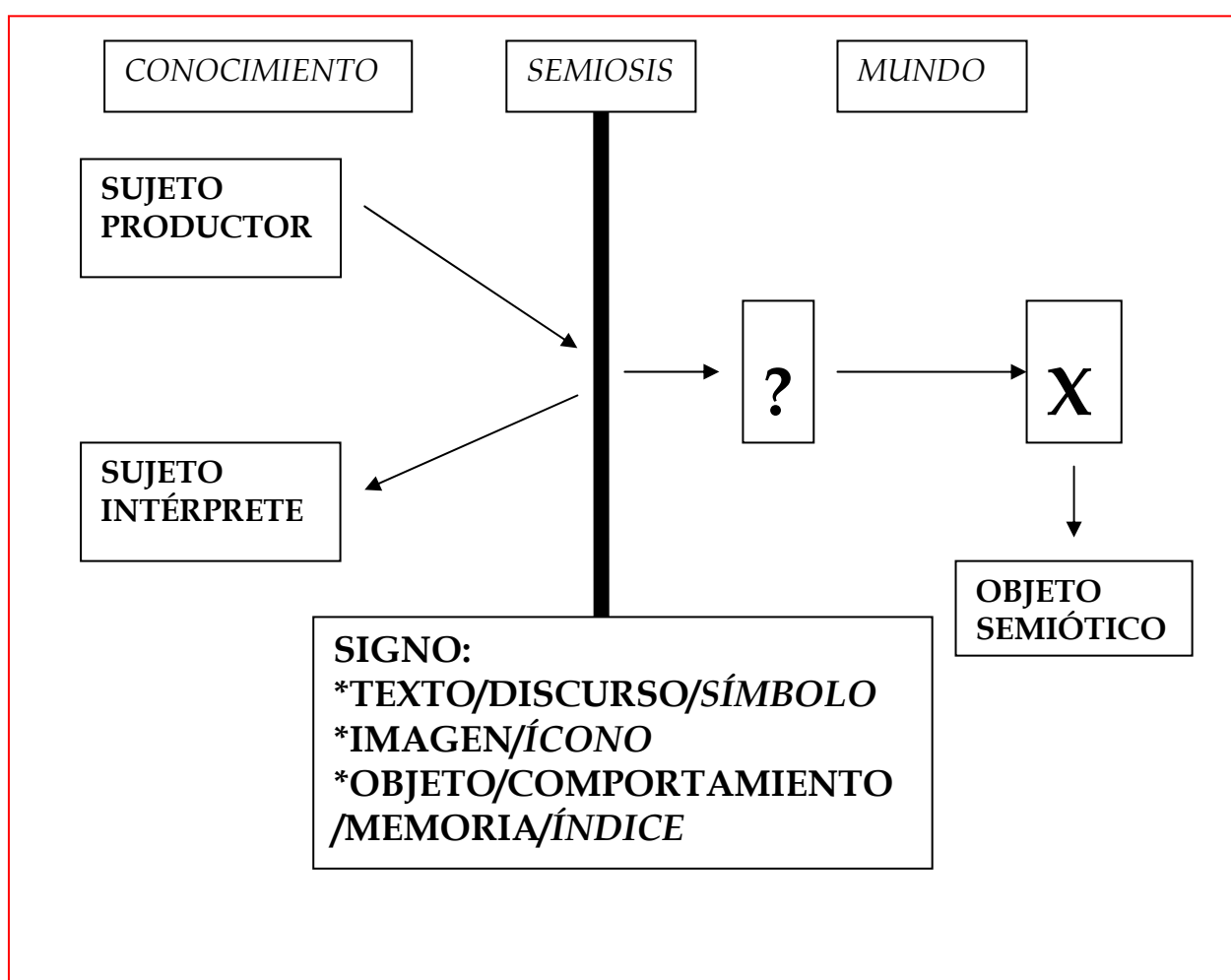
La tercera variante es sutil y peligrosa. La bandera de un país es una entidad fundamentalmente conceptual (o sea, simbólica); pero la fotografía o la pintura que representa a una bandera (como las de los parisinos festejos de Raoul Dufy, en la [Figura 7](#)) es una imagen material visual figurativa, como es figurativa la fotografía o la pintura de un hombre vestido con uniforme militar, pese a que tal uniforme sea simbólico. En cambio, la demostración, por ejemplo, en una enciclopedia, de las banderas de diversos países constituye una imagen material visual conceptual, ya que no están propuestas para establecer la identidad individual de la forma mostrada, sino para establecer su potencia simbólica como clase de instrumento con eficacia identificatoria (no confundir identidad individual con normas constructivas y relacionales que le confieren un carácter simbólico identificador de determinado país). Incluso una imagen figurativa puede perder su carácter individualizador cuando se la comunica con eficacia generalizadora; las fotografías de madre e hija comentadas en el apartado anterior o la muy habitual fotografía de una actriz conocida utilizada en la publicidad gráfica de un perfume, por ejemplo, lo que hace que su identidad individual se diluya en *la clase de las identidades* de las posibles viajeras en avión o las posibles adquirentes de tal perfume, a las que se les ofrece la posibilidad de participar de cierta identidad masificada, o sea, convertida en *clase*.

# ANEXO

---

## ESQUEMA 1

### FACULTAD SEMIÓTICA



## ESQUEMA 2

# LOS 10 SIGNOS DE CHARLES S. PEIRCE

## en la génesis de LAS SEMIÓTICAS PARTICULARES

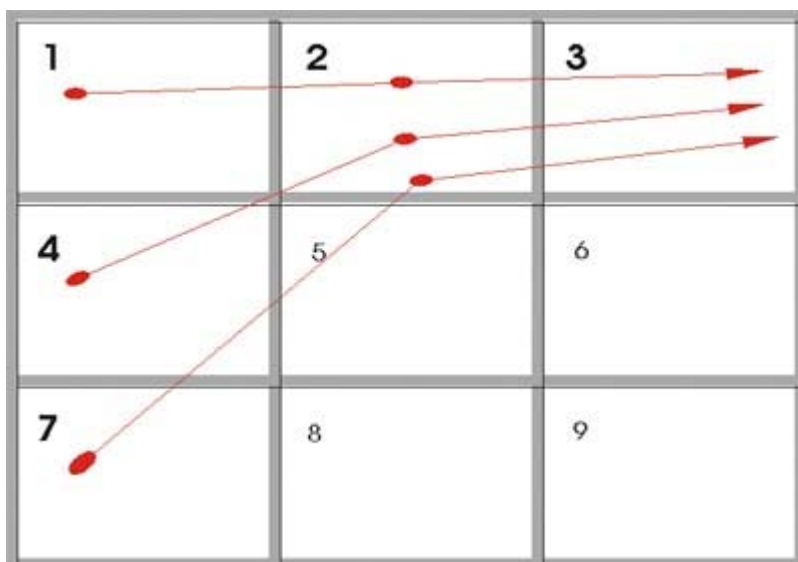
El tema lo desarrolla Peirce en los párrafos 2.254 a 2.264 de *Collected Papers*. Lo que aquí hago es una exposición analítica, tendiente a hacer explícitas las relaciones semiótico-cognitivas involucradas y que permitan su utilización en la exploración y sistematización de la información constitutiva de los rasgos identificatorios de cada una de las SEMIÓTICAS PARTICULARES.

---

### Para una SEMIÓTICA ICÓNICA

3 signos posibles, en función del ICONO:

Representamen / Objeto / Interpretante



1- CUALISIGNO ICÓNICO RHEMÁTICO [1-2-3: propuesta perceptual interpretada exclusivamente por sus componentes cualitativos] -P.e.: imágenes visuales plásticas (p.e.: una obra de Kandinski)

**2- SINSIGNO ICÓNICO RHEMÁTICO [4-2-3:** propuesta perceptual interpretada como constitutiva de una identidad] -P.e.: imágenes visuales figurativas (p.e.: una obra de Holbein)

**3- LEGISIGNO ICÓNICO RHEMÁTICO [7-2-3:** propuesta perceptual interpretada como norma, orden, explicación, advertencia, etc.] -P.e.: imágenes visuales simbólicas (p.e.: los isotipos de Neurath)

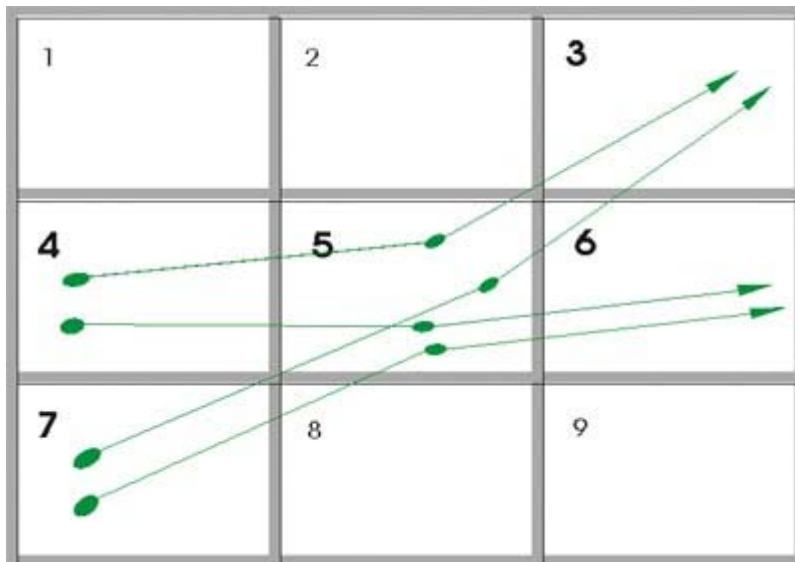
Para un mayor desarrollo de estas tres clases de signos, ver: <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/vision.html>

---

### Para una SEMIÓTICA INDICIAL

**4 signos posibles, en función del ÍNDICE:**

**Representamen / Objeto / Interpretante**



**4- SINSIGNO INDICIAL RHEMÁTICO [4-5-3:** objeto individual material interpretado por sus cualidades perceptuales] -P.e.: un instrumento musical; un arco iris (no como "signo natural", sino interpretado como final de la lluvia o como comienzo de la felicidad, etc.)

**5- SINSIGNO INDICIAL DICISIGNO [4-5-6:** objeto individual material interpretado por su contextualización ] -P.e.: una puerta (como posibilidad de entrada o salida; así se diferencia de una ventana, como posibilidad de mirar o de recibir luz a través de ella, que también sería 4-5-6)

**6- LEGISIGNO INDICIAL RHEMÁTICO [7-5-3:** objeto individual material interpretado como normativamente eficaz por sus cualidades perceptuales] -P.e.: un semáforo

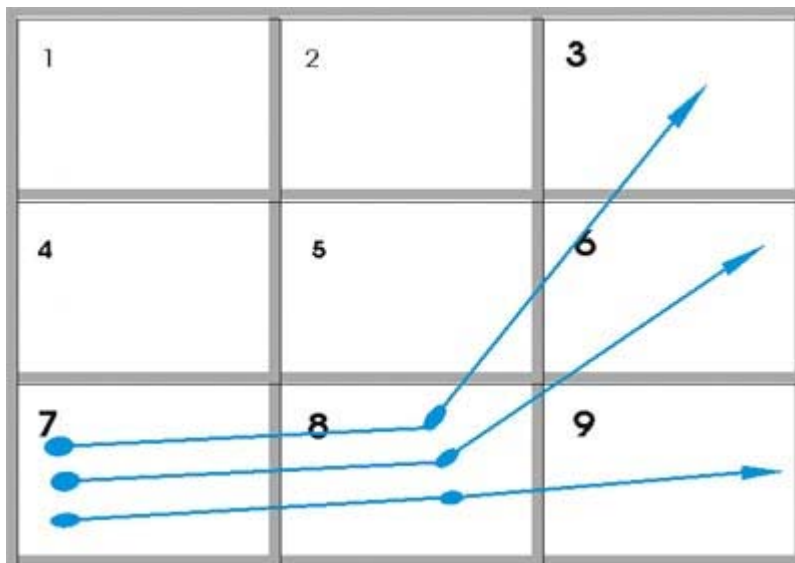
**7- LEGISIGNO INDICIAL DICISIGNO** [7-5-6: objeto individual material interpretado como normativamente eficaz por su contextualización] -P.e.: un alambrado delimitando un campo

---

**Para una SEMIÓTICA SIMBÓLICA**

**3 signos posibles, en función del SÍMBOLO:**

**Representamen / Objeto / Interpretante**



**8- LEGISIGNO SIMBÓLICO RHEMÁTICO** [7-8-3: propuesta convencional con eficacia designativa atribuida a partir de un sistema de cualidades diferenciales] -P.e.: la bandera de un país; un himno nacional

**9- LEGISIGNO SIMBÓLICO DICISIGNO** [7-8-6: propuesta convencional con eficacia designativa atribuida a partir de su contextualización] -P.e.: una brújula; una veleta

**10- LEGISIGNO SIMBÓLICO ARGUMENTAL** [7.8.9: propuesta convencional con eficacia designativa atribuida a partir de un sistema de normas] -P.e.: una palabra o un número

---

---

---

Figura 1



Jackson Pollock  
*Male and female* - 1942  
[Imagen plástica]

**Figura 2**



**Vincent van Gogh**

*La chaise - 1888*

[Imagen figurativa]

# Figura 3



shoe



works



shoe-works



shoes produced by machine



shoes produced by handwork

Esempio di utilizzo dei simboli Isotype

Copertina e pagina interna dal libro di Otto Neurath

Alcuni dei simboli per il Department of Transportation (D.O.T.) americano realizzati dall'A.I.G.A. (1974-1978)



Immagini tratte dalla pubblicazione di Otto Neurath *Modern Man in the Making* (1940)



Simboli Isotype disegnati da Gert Arntz



Uno dei pittogrammi disegnati da Otl Aicher per le Olimpiadi di Monaco del 1972



Matrice e stampa con il simbolo di un disoccupato (G. Arntz)



L. Sutnar, B. Mendl, A. Tschinkel: *Piccola geografia* (1935)



Copertina dell'annuario statistico olandese (1961)

**Otto Neurath - 1882-1945**  
*Isotipos – desde 1924*  
**[Imágenes conceptuales]**



Figura 4



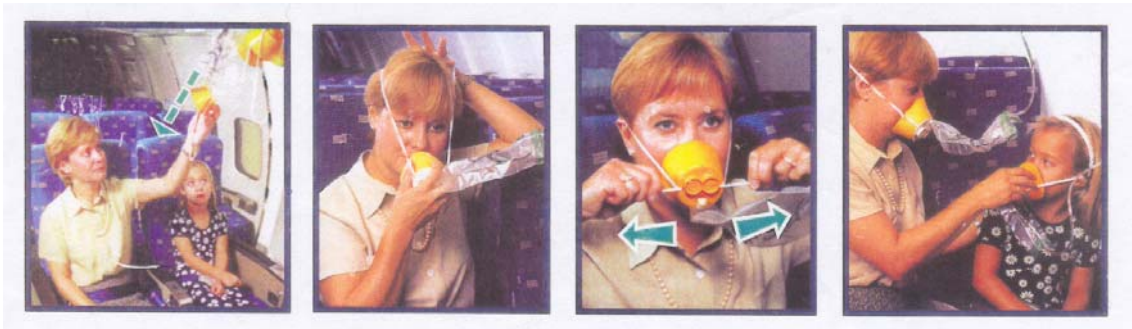
Mijksenaar, P. & Westendorp, P. (1999).  
[Imágenes conceptuales]

Figura 5



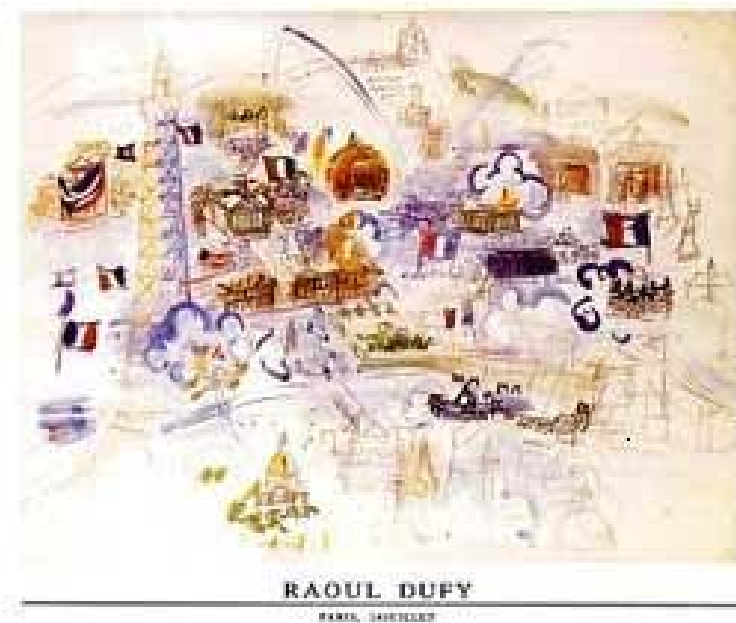
La textura, color y forma del manto del San Pablo del Greco (componentes plásticos) son imprescindibles para construir, como propuesta visual, la correspondiente imagen figurativa, pero, en principio al menos, el intérprete no los considera como imagen figurativa plástica, generadora de *qualia* o actualizaciones de experiencias emocionales vividas (sin perjuicio de que, como incremento a la interpretación figurativa, el perceptor superponga, de modo subconsciente o inconsciente, aquella interpretación emocional propia de las imágenes plásticas).

Figura 6



Tanto la mujer como la nena representadas en estas imágenes, por eficacia de su contextualización (*iconopoiesis*), o sea, por su utilización en el instructivo de un avión, dejan de ser interpretados como *identificando* a determinada mujer y a determinada nena, para pasar a representar *la clase* de todas o cualesquiera mujeres y nenas que pueden estar viajando en avión, en cuanto posibles destinatarios del mensaje acerca de cómo colocarse la mascarilla de oxígeno.

Figura 7



Elementos simbólicos (las banderas francesas) integrados en una imagen visual figurativa; valen como representación y ya no como propuesta conceptual; o sea, no actualizan la bandera francesa como una información destinada a asignar una nacionalidad a la situación representada, sino como un fenómeno (simbólico) existente en la construcción destinada a ser interpretada como identificadora de la representación individualizadora de determinados festejos de un determinado "14 juillet", en determinado barrio de Paris.

## Esquema 3

### LOS TRES PROBLEMAS BÁSICOS DE LA SEMÁNTICA VISUAL

[Lectura *contrastante y comparativa* de las 3 semióticas visuales para cada una de los 3 problemas]

Bajo la designación genérica de "Semántica Visual" se requiere formular las hipótesis adecuadas para disponer de una respuesta explicativa a los siguientes interrogantes:

3.1) *¿qué ve el intérprete cuando mira una imagen visual?;*

3.2) *¿con lo que ve, qué reconstruye en el mundo? y*

3.3) *¿a partir de lo visto, qué variaciones archiva en su memoria?*

### 3.1

#### **Semántica de la imagen plástica: *¿Qué ve el intérprete cuando mira (plásticamente) una imagen material visual?***

Lo que ve el intérprete en este tipo de imágenes son percepciones sensoriales visuales *opacas*. Las relaciones de asociación, superposición y distancia entre las percepciones sensoriales visuales disponibles (textura, color, forma) son vistas *como propuesta definitiva y no referencial*.

#### **Semántica de la imagen figurativa: *¿Qué ve el intérprete cuando mira (figurativamente) una imagen material visual?***

El intérprete ve determinadas propuestas de percepciones sensoriales visuales (textura, color, forma) entre las que establece determinadas relaciones de asociación, superposición y distancia, *para la generación de marcas, ejes y contornos de oclusión, tendientes a fijar la unicidad de las relaciones establecidas en cuanto representaciones posibles*.

#### **Semántica de la imagen conceptual: *¿Qué ve el intérprete cuando mira (conceptualmente) una imagen material visual?***

El intérprete necesita conocer los códigos convencionales vigentes para la identificación de las formas y de las reglas de relación entre tales formas, así como un orden de recorrido visual de la imagen. Con ello, estará en condiciones de interpretar las mencionadas relaciones *tal y como esos códigos y reglas lo establecen*, generando clases y categorías convencionalizadas de representaciones (órdenes, instrucciones, prohibiciones, etc.).

## 3.2

### **Semántica de la imagen plástica: *¿Con lo que ve, qué reconstruye el intérprete en el mundo?***

*Nada.* La calidad de objeto que tiene lo percibido sólo consiste en el conjunto de las percepciones sensoriales visuales que se están percibiendo; no hay *otro*, ni siquiera su soporte físico (el cuadro) como algo independiente de tales percepciones, ni, mucho menos, algo distinto construido a partir de tales percepciones. O sea, la imagen material visual plástica *únicamente modifica el universo de experiencias perceptuales que configuran al propio intérprete.*

### **Semántica de la imagen figurativa: *¿Con lo que ve, qué reconstruye el intérprete en el mundo?***

Mediante las relaciones que establece actualiza esas mismas o semejantes o contradictorias relaciones históricamente percibidas en el mundo. Por tratarse de imágenes materiales figurativas lo que el intérprete reconstruye es *la identidad individualizadora de tales formas del mundo*, atribuyéndoles *existencia ontológica.*

### **Semántica de la imagen conceptual: *¿Con lo que ve, qué reconstruye el intérprete en el mundo?***

Casi cualquier situación vinculada con la regulación o la factibilidad *del hacer* dando lugar a la representación de *una gran cantidad posible de comportamientos reglados.* [Esta respuesta exige elaborar el concepto de *“iconopoiesis”* o *“cómo hacer cosas con imágenes”* (con cierta vinculación con la propuesta de J. L. Austin, 1962/1982, *Cómo hacer cosas con palabras*).]

### 3.3

#### **Semántica de la imagen plástica: *¿A partir de lo visto, qué variaciones archiva el intérprete en su memoria?***

*Nuevos "qualia", o sea, el recuerdo reforzado o transformado de las sensaciones, emociones o sentimientos de que disponía, en función de percepciones visuales anteriores, u otro recuerdo del que dispondrá para elaborar otras sensaciones, emociones o sentimientos como resultado de la interpretación de otras determinadas futuras situaciones de percepción visual.*

#### **Semántica de la imagen figurativa: *¿A partir de lo visto, qué variaciones archiva el intérprete en su memoria?***

*Asociaciones de rasgos que conducen a ratificar, contradecir o expandir las reglas de relación que construían los precedentes atractores, con lo que se constituye la calidad dialéctica de la identificación visual, situada entre el reconocimiento y el descubrimiento.*

#### **Semántica de la imagen conceptual: *¿A partir de lo visto, qué variaciones archiva el intérprete en su memoria?***

*Las reglas sintácticas de los lenguajes gráficos.* Aquí las imágenes visuales funcionan en virtud de la codificación que determinado sociedad (aunque sea, como lo es más cada vez, la sociedad global) les atribuye como interpretación convencional vigente de los elementos perceptuales visuales básicos: texturas, colores y formas y de sus conexiones normadas.



## BIBLIOGRAFÍA

AUSTIN, J. L. (1962/1982). *How to do things with words*. Oxford: The Clarendon Press. (Cómo hacer cosas con palabras. Barcelona: Paidós.)

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

GAINES, B. R. "An Interactive Visual Language for Term Subsumption Languages". [Online: 08/10/95]

<http://ksi.cps.ucalgary.ca/articles/KBS/IJCAI91/>

GRUPO  $\mu$  (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.

KOSSLYN, S. M. (1996). *Image and Brain. The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge: The MIT Press.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. (2001). "La(s) semiótica(s) de la imagen visual", en *Cuadernos 17, Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy*; noviembre; 295-320 (ver también en: <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/vision.html> )

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. (2002) *Hacia una semiótica indicial. Acerca de la interpretación de los objetos y los comportamientos*. [Online: 09 / 2002].

[www.centro-de-semiotica.com.ar/Semiotica-Indicial.html](http://www.centro-de-semiotica.com.ar/Semiotica-Indicial.html)

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. (2005a) *Performance of abduction in the interpretation of visual images*, en SEMIOTICA, Vol 153, 1/4, pp. 375-388 (ver también, *La abducción en la interpretación de las imágenes visuales*, en <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/2004-Magarinos-Abduccion.html>).

MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. (2005b) *Pensamiento / Semiosis / Mundo*, en [www.centro-de-semiotica.com.ar/gio.htm](http://www.centro-de-semiotica.com.ar/gio.htm)

MARR, D. (1982). *Vision. A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. New York: Freeman and Company.

MIJKSENAAR, P. & WESTENDORP, P. (1999). *Open Here. The Art of Instructional design*. New York: Joost Elffers Books.

PEIRCE, Ch. S. (1933/1961). *Collected Papers. Volume I: Principles of Philosophy. Volume II: Elements of Logic. Volume IV: The Simplest Mathematics*. Cambridge: Harvard University Press.

RICOEUR, P. (1977). *La metáfora viva*. Buenos Aires: La Aurora (Trad. cast. de Graziella Baravalle. Ed. original: 1975. *La métaphore vive*. Paris: Éd. du Seuil.)

WITTGENSTEIN, L. (1953). *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell Scientific.