

# Imagen, mundo y representación

## Iconismo primario e hipoiconismo

2013 | Fernando Fraenza, Alejandra Perié

Departamento de Artes Visuales,  
Facultad de Artes,  
Universidad Nacional de Córdoba

### Resumen

En este artículo, pretendemos argumentar en contrario del convencionalismo más superficial en materia de representación a través de las imágenes visuales. Señalando –por lo menos- aquellos puntos dónde el *sociosemiotismo* dominante, que sostiene que todos los significados y lecturas están contruidos cuasi-arbitrariamente, se encuentra cada vez más reñido con la tentativa científica de definir la mente como un sistema informático natural, destinado -desde el nacimiento- a entender primariamente las imágenes de cierto modo y no de otro.

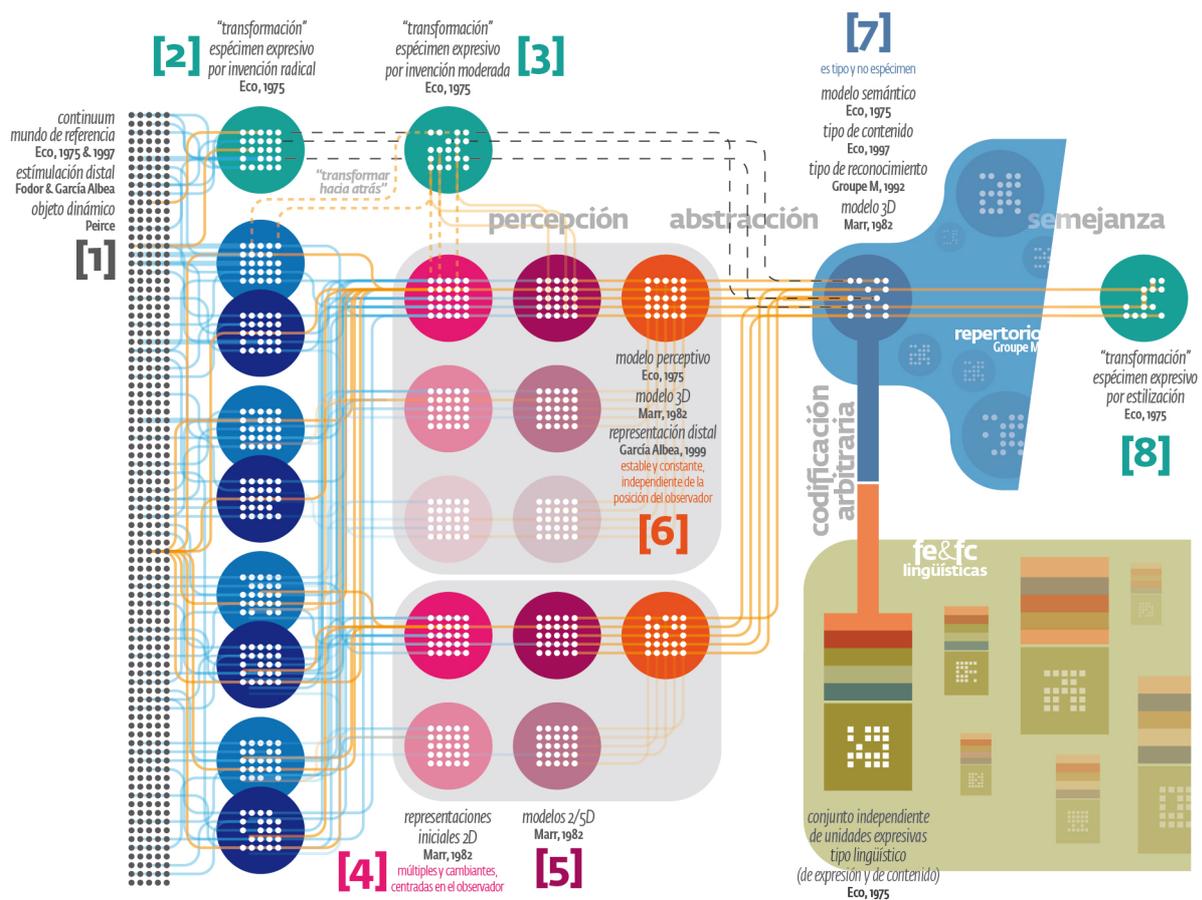
Reconsideraremos el problema del funcionamiento de las imágenes en una región aún muy poco explorada de los estudios semióticos, la zona próxima al denominado *umbral inferior* de la disciplina (Eco). Motivos que no provienen del cuerpo central del conocimiento semiótico ni de su margen superior (sociosemiótico), sino que son introducidos desde abajo, fundamentalmente de disciplinas que constituyen el contexto *naturalizado* de los estudios semióticos.

Reconsideraremos la hipótesis respecto de cómo la experiencia semiósica nos dice que tenemos la impresión de concebir imágenes mentales y que, además, interpretamos pública e intersubjetivamente numerosos fenómenos a través de representaciones visuales.

### 1. A pesar de eso, son *continuidades*

**D**URANTE EL PROLONGADO DOMINIO DE LA PINTURA OCCIDENTAL, la experiencia de mirar parecía sugerir que era factible, de modo directo y sin mediación, representar la realidad. Podríamos mirar una imagen fija monocular piramidal cualquiera y pensar: ése es el aspecto propio de tal o cual objeto capturado por el dispositivo. Sin embargo, sabemos que la crítica a la representación insiste, desde hace tiempo, en que toda referencia a la realidad está contenida en condiciones de sentido predeterminadas. Lo que habría que conocer son las condiciones que han permitido modos de representación divergentes que varían de cultura a cultura. Los proyectos humanos impulsan la creación de sustitutos, pero la elección de estos sustitutos estaba determinada –desde Balzac, Gombrich o Goodman- por sistemas locales y no ya por la semejanza. Las imágenes, según esta creencia, no se fundamentarían en la motivación analógica, funcionando básicamente –a pesar de su segmentación irresoluta- como sustitutos aceptados dentro de un sistema de signos. Bajo la influencia de estructuralismo y posestructuralismo el problema quedó aparentemente resuelto, aún cuando las imágenes se diferencien de otros sistemas de signos, porque son *continuidades* en las que cada marca es interdependiente, no operando ya a través de una combinación de marcadores discretos tal como el lenguaje. Con el tiempo, la pregunta por las oposiciones *natural-convencional* y *analógico-digital*, aún sin una resolución convincente, fue dado por superado en muy diversos escenarios, entre ellos, el de la semiótica rioplatense, donde lisa y llanamente todo efecto realista de las imágenes debía comprenderse como visibilidad histórica. Para muchos de

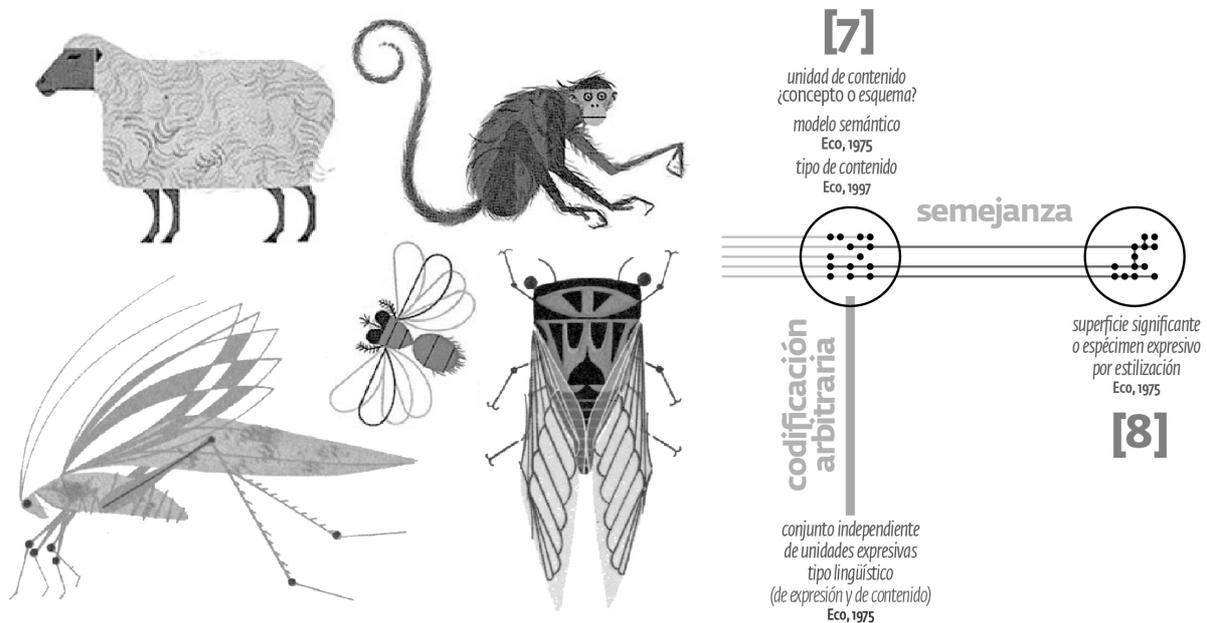
nuestros autores, formados con parejas referencias intelectuales de Barthes, Foucault, Derrida o Bryson, la «imitación de la naturaleza» -la base de la tradición de la imagen occidental- había sido un enmascaramiento sistemático que exigía tan sólo su deconstrucción. Este desplazamiento típico provocado por las disputas semióticas sobre la representación aplazó prolongadamente las consideraciones acerca del funcionamiento semiótico más primario de las imágenes. La infografía que mostramos en este artículo y en otros de nuestros trabajos, participa de un argumento en contrario, señalando –por lo menos- el lugar en el cual el *sociosemiotismo*, que sostiene que todos los significados y lecturas están contruidos cuasi-arbitrariamente, se encuentra cada vez más reñido con la tentativa científica de definir la mente como un sistema informático natural, destinado -desde el nacimiento- a entender primariamente las imágenes de cierto modo y no de otro. Este artículo retrocede hacia el problema del funcionamiento de las imágenes en una región próxima al denominado *umbral inferior* de la disciplina (Eco). Motivos que no provienen del cuerpo central del conocimiento semiótico ni de su margen superior (sociosemiótico), sino que son introducidos *desde abajo*, fundamentalmente de disciplinas que constituyen el contexto *naturalizado* de los estudios semióticos. Reconsideraremos la hipótesis respecto de cómo la experiencia semiósica nos dice que tenemos la impresión de concebir imágenes mentales y que, además, interpretamos pública e intersubjetivamente numerosos fenómenos a través de representaciones visuales. Por lo cual, hemos abordado en nuestro trabajo esta suerte de componente *icónico* del conocimiento con el mismo título que la existencia de *tipos cognitivos visuales*, para dar razón de lo que el sentido común nos propone.



Un modelo para considerar la motivación en la producción de imágenes

## 2. Acerca de representaciones no-verbales

UN ESPÉCIMEN EXPRESIVO SIMBÓLICO, producido por simple *reproducción* de tipos convencionales preexistentes (*ratio facilis*) –tal como las palabras, las banderillas de los prácticos portuarios o la conjunción de luces y posiciones del semáforo- se reconoce identificando -primero- los rasgos del tipo expresivo; y -luego- correlacionándolo según un hábito o convención con un contenido determinado, perteneciente a un sistema ya segmentado. En un aspecto equivalente, un espécimen expresivo involucrado en el *reconocimiento* de un índice (por ejemplo, de un picor o un sarpullido con tales o cuales características) es comprensible a causa de una serie de experiencias anteriores que han conseguido poner en correlación (habitual y por qué no convencional)<sup>1</sup> una unidad de contenido con una unidad de expresión. En estos dos casos se reconoce algún tipo de correspondencia entre tipo y espécimen a causa -precisamente- de la preexistencia de tipos como productos (ya) culturales, aunque más no sea, débilmente como meros tipos del contenido. El tipo, tanto de la expresión como del contenido, se analizan en sus marcas y se transforman en espécimen. Por el contrario, si consideramos la *ratio difficilis*, tal como un pictograma o un dibujo de memoria, de un objeto de una clase determinada (oveja, abeja, saltamontes, mono, cigarra, etc.)<sup>2</sup> tenemos un sinnúmero de dificultades pues, para esta *ratio* el tipo es tan sólo una unidad de contenido (un semema) y no un tipo expresivo preexistente. Sus propiedades no son sino marcas semánticas que, en principio, no están relacionadas con significantes discretos ni con *continuum* material alguno. Vale decir, sucede lo que en un *dibujo de memoria* de un objeto conocido, porque transforma (respetando un régimen de semejanza habitual) una representación o *modelo semántico* (cfr.[7] en nuestro siguiente diagrama) en un *especimen expresivo* (cfr.[8]). Esto sucede según ciertas reglas de semejanza (en parte y sólo en parte institucionalizadas) y no según una correlación arbitraria con un conjunto independiente de unidades expresivas de un lenguaje (como ocurre, por ejemplo, en el lenguaje verbal).

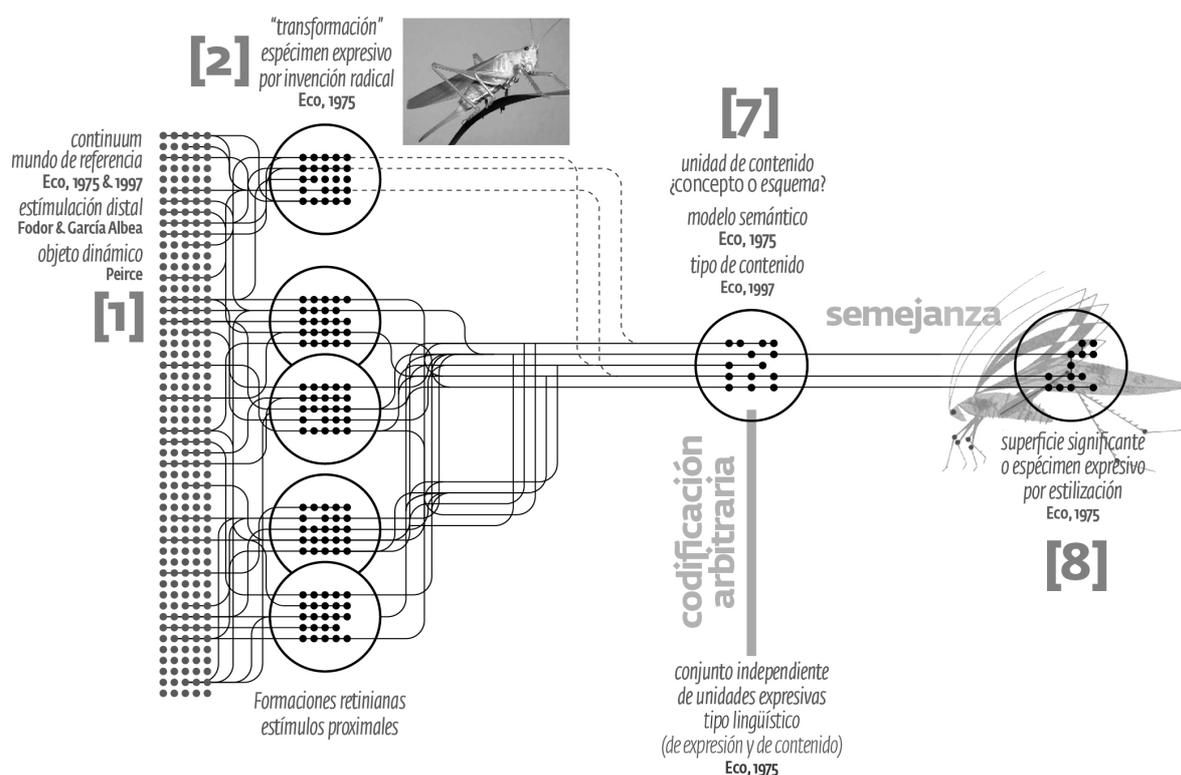


En este aspecto, podemos preguntarnos qué significa transformar las propiedades pertinentes de un saltamontes para producir -o bien para reconocer- la imagen fotográfica o pictórica de un individuo particular de esta especie. Hemos de saber –antes que nada- que la cuestión está

<sup>1</sup> Como en la semiología médica.

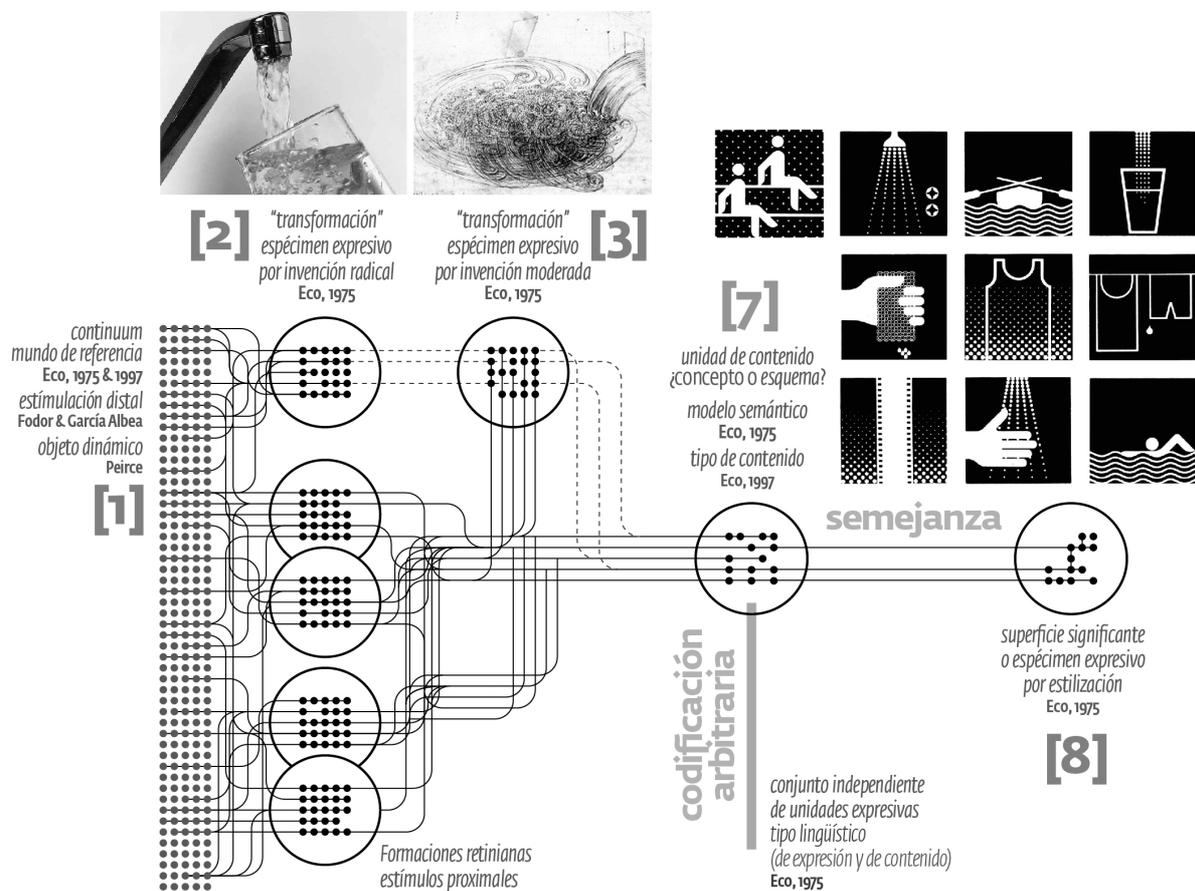
<sup>2</sup> En el caso de las imágenes que mostramos, dibujadas por el ilustrador Charley Harper (n.1922-m.2007)

formulada de modo incorrecto en función de un prejuicio referencial pues, la foto o la pintura no poseería algunas de las propiedades del saltamontes mismo (cfr.[1] en nuestro siguiente diagrama), sino las propiedades de esa suerte de *unidad cultural* (abstracta y convencional, cfr.[7]) que constituye el conjunto de marcas visibles que permiten reconocer un saltamontes (conjunto que constituye una suerte de *tipo de reconocimiento* o *modelo semántico*). Para el ciudadano corriente, la representación semántica (cfr.[7]) de un saltamontes no consta sino de unas pocas marcas entre las siguientes: articulado en su cuerpo y extremidades, dividido en tres partes (cabeza, tórax y abdomen), el abdomen está dividido también en partes, saliendo de cada una de ellas sale un par de patas (tres pares en total) que, como en los demás insectos, están formadas por tres partes (fémur, tibia y tarso). las patas posteriores, más gruesas y fuertes, lo empujan a dar grandes saltos; en cambio, los dos pares de patas restantes son más finas. Suelen ser verdes o pardos, a veces amarillos o negros. Transformar dichas marcas (abstractas, representadas mental y socialmente) en otro (o en un) material significa simplemente construir de forma manual interpretantes perspectivas bidimensionales de los semas citados (dibujos de memoria). O bien, para el caso de la fotografía, implicaría proyectar mecánicamente interpretantes perspectivas bidimensionales de dichos semas así como de otras características particulares del objeto particular o de su clase. (cfr.[1]) Una vez hecho esto, el espécimen es visible y es reconocible como adecuado al tipo: luce como debe lucir la imagen pictórica o fotográfica de un saltamontes.



Observamos en nuestra infografía (y en el diagrama que mostramos a continuación) el proceso que se inicia en el *objeto-escena* (cfr.[1]) y en la percepción del mismo, transformándose en *modelo semántico* (que es de reconocimiento, cfr.[7]) y a partir de éste, produciéndolo o reproduciéndolo en un soporte material, dando lugar al espécimen expresivo regido por *ratio difficilis* (cfr.[8]; [2] ó [3]). Como lo sería –además del dibujo de memoria- el caso de dibujar una escena u objeto desconocido, o desconocido en algún aspecto. Mientras que las imágenes de los pictogramas señaléticos (estilizaciones) representan –en virtud de leyes de transcripción gráfica

que codifican la semejanza- agua<sup>3</sup> en estados, cantidades y situaciones diversas,<sup>4</sup> los estudios sobre el aspecto visible del agua llevados a cabo por Leonardo o cualquier otro dibujante del natural, son productos de la proyección casi directa que parte de las representaciones perceptivas aún no reconocidas como correspondiente a entidades conocidas.

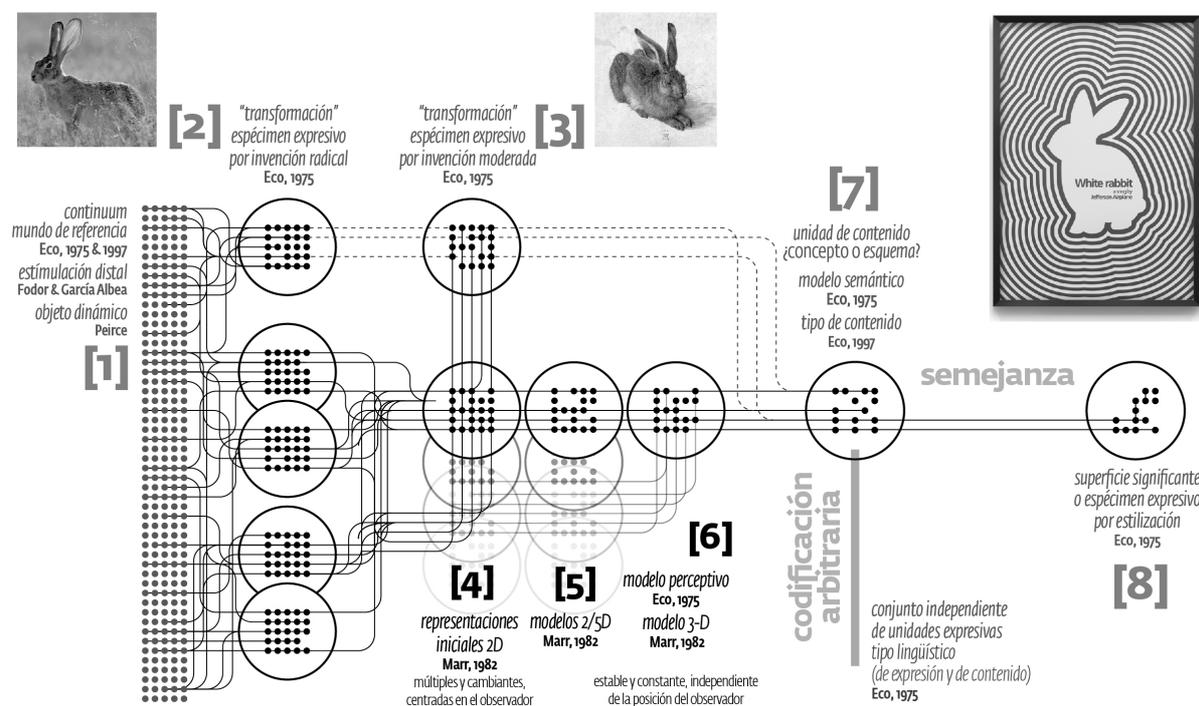


En los casos de *ratio difficilis* nos encontramos ante *tipos de contenido* principalmente constituidos por marcas no verbalizables (Eco, 1975, 1997; Groupe mu, 1992). Es decir, configuraciones espaciales, en términos de Eco, *toposensibles* que, constituyen -en sí mismas- las representaciones abstractas del modelo semántico (*cfr.*[7]) del que hablamos (generales, presentes como memoria a largo plazo de las propiedades que constituyen las clases y no ya los especímenes). Y con esto, que la capacidad de abstracción no quedaría limitada a las representaciones verbales. En la experiencia corriente no podemos describir verbalmente la disposición espacial de los elementos de una imagen (que nos propongamos reconocer o trazar) de un objeto. Por lo tanto, aún siendo una unidad cultural pensable, la disposición espacial de los elementos que constituyen la forma tridimensional visible de un objeto representable no pueden describirse verbalmente. Dicho aspecto tridimensional sensible de un objeto o escena es contenido y proporcionado por el aducto visual en una suerte de representación espacial tridimensional, denominada normalmente modelo 3-D, que aparece ya en el próximo diagrama, haciendo lugar al procesamiento *bottom-up* (modular) de la información visual. Decir que las

<sup>3</sup> Unidad ya experimentada (individual y colectivamente) y registrable según un *código cultural de reconocimiento perceptivo* (Eco, 1968, B.). Ya nombrada e interpretada por cadenas de unidades expresivas articuladas y claramente convencionales, correlacionadas arbitrariamente, productos de la segmentación del *continuum* por cada lengua: "agua"; "water"; "H2O"; "Sustancia cuyas moléculas están formadas por la combinación de un átomo de oxígeno y dos de hidrógeno, líquida, inodora, insípida e incolora. Es el componente más abundante de la superficie terrestre y, más o menos puro, forma la lluvia, las fuentes, los ríos y los mares; es parte constituyente de todos los organismos vivos y aparece en compuestos naturales."

<sup>4</sup> En este caso, en los juegos olímpicos de Montreal (1976), rediseñados por Georges Huel y Pierre-Yves Pelletier, sobre un diseño previo (ya generalizado) de Otl Aicher (München, 1972).

disposiciones espaciales de los componentes de una forma tridimensional conocida- son pensables (con cierta abstracción) aún en sus aspectos no verbalizables depende en alguna medida del estatuto de lo que Eco denomina *modelo semántico* (1975) o *tipo cognitivo* (1997) y de su desempeño en la *ratio difficilis*.



Tenemos que, a partir de una estructura estimular del mundo [1], o bien de cómo ésta afecta a las superficies sensibles del cuerpo, obtenemos –sostiene Eco- un *modelo perceptivo* [6] en tanto representación más bien densa de una experiencia determinada; asignando al objeto percibido las propiedades  $x_1, x_2, \dots, x_n$ . Por un proceso de *abstracción*, el *modelo perceptivo* da origen a un *modelo semántico* [7] que conserva tan sólo algunas de las propiedades (inclusive no verbalizables) de la representación densa. Luego, podemos expresar este *modelo semántico* (en tanto contenido no verbal) mediante *artifícios expresivos* [8]. “Si las marcas no fuesen toposensibles, bastaría con una correlación planteada arbitrariamente” (Eco, 1975.). Puesto que estamos ante un caso de toposensibilidad, la correlación motivada deberá seguir reglas de transformación –no arbitrarias- basadas en la semejanza, correlación que representamos horizontalmente en nuestra infografía, como a todas las demás transformaciones que constituyen lo que toscamente se solía tener por simples relaciones de motivación.

Aclarémoslo: una estructura estimular [1] afecta a las superficies sensibles de los diversos aductos del cuerpo, entre ellos, el visual (ocasionando exiguas imágenes retinianas en cada ojo). Tomando como punto de partida estructuras de estímulos proximales, inestables, múltiples y fugaces, calculamos (mediante un proceso encapsulado [Fodor]) un *modelo perceptivo* [6] o un *tipo cognitivo* [7] estable y constante como representación –todavía densa aunque no necesariamente particular- de un objeto, escena o experiencia determinada. Para el caso del aducto visual, independiente del punto de mira y dispuesta respecto de su propio sistema de coordenadas. Si consideramos este aducto por separado, tendremos que, entre las imágenes superficiales retinianas y el modelo perceptivo estable, es decir el modelo 3-D de un objeto o escena particular [6], se extiende el procedimiento de cálculo mediado por representaciones tales como el esbozo primario 2-D y el modelo 2 1/2-D, procedimiento que hemos registrado en nuestra infografía. Respetando luego las reglas que rigen cualquier clase de proceso de abstracción, uno o más modelos perceptivos (particulares) [6], se transforman en un modelo semántico [7] que ya es tipo y no espécimen (es *forma* y no *substancia* en el sentido de Hjemslev,

1943),<sup>5</sup> y que conserva sólo algunas de las propiedades comunes, diagnósticas o meramente frecuentes, jamás esenciales. Particulares o individuales en el sentido de ser modelos o representaciones de una escena u objeto particular en un marco escalar y en una instancia del proceso de construcción o derivación de las representaciones mentales.

### 3. Invenciones

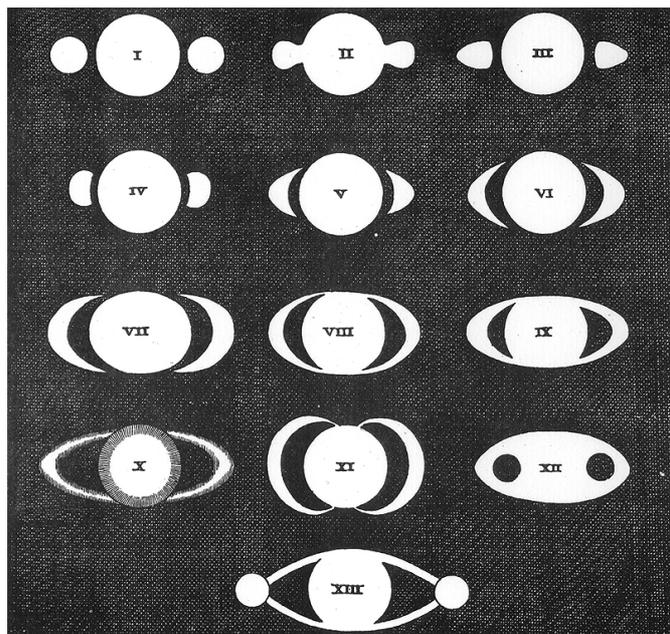
**O**TRO ASUNTO DE IMPORTANCIA –y que nos concierne en relación a nuestro enfoque- es el problema que tenemos cuando hay que determinar cómo transformar en un *continuum* expresivo las propiedades de algo que, a causa de su extrañeza o de su complejidad estructural, no es conocido todavía culturalmente. No sería el caso, como lo dice Eco, de un «*hombre con siete piernas y diez ojos*», porque en esos casos no se hace otra cosa que inferir la naturaleza de elementos desconocidos por la adición de elementos conocidos. Se trata de comprender cómo es que se puede representar visualmente (y reconocer) el aspecto reiteradamente novedoso del conjunto de estímulos proximales provocados inclusive por un objeto o estímulo distal conocido (Eco, 1975, 3.6.7., p.352). Vale decir, interesa saber cómo se puede representar visualmente (y reconocer) una liebre particular desde un punto de vista (casi siempre) novedoso o cómo se puede representar una charca teniendo en cuenta tanto el grado de convencionalidad ínfimo alcanzado por el tipo de contenido que constituyen esa montaña o ese hombre (tal vez desconocidos) en esa circunstancia e instante y desde ese punto de mira (casi siempre) inexperimentado, así como la complejidad toposensible que esto implica al observarse más detalles y situaciones espaciales particulares de lo que las palabras generales de las proposiciones descriptivas pueden llegar a dar cuenta. Umberto Eco denomina *invención* (cfr.[2] y [3]) a este modo de producción en que el sujeto o mecanismo productor de una función semiótica escoge un *continuum* material aún no segmentado convencionalmente (cfr.[1]), y propone una nueva manera de configurarlo “*para transformar dentro de él los elementos propios de un tipo de contenido.*” (Eco, 1975, 3.6.7., [p.347]) Esto significa –como se muestra en la infografía y en los últimos diagramas- tomar para producir un espécimen expresivo (por ejemplo una imagen, cfr.[2] y [3]) un *continuum* aún no segmentado y transformar o aplicar en él las propiedades de un tipo de contenido, aún cuando este último tipo aún no esté formado.



<sup>5</sup> Inclusive de Saussure, en el *Cours de linguistique générale*.

Entiéndase, el modelo perceptivo del sujeto que producirá el signo se considera como si fuera un modelo semántico codificado y sus marcas perceptivas (aún no semánticas) se transforman en una materia todavía informe basándose en las reglas de semejanza ya aceptadas. Así, en el dibujo del natural, como el que traza Albrecht Dürer de una liebre, el modelo es perceptivo y no semántico porque la escena u objeto, ya sea en su conjunto (lo que sucede a veces) o en sus detalles y particularidades situacionales (lo que sucede siempre) no ha sido reconocido como espécimen particular de un tipo ya dado. Luego, sus marcas no son aún semánticas sino, modularmente perceptivas (son producto de transacciones físicas perceptivamente relevantes, es el *output* del análisis perceptivo). Sabemos *cómo son* pero no *qué son* (toposensibilidad). Son estas marcas las que se transcriben o traducen según un código de transcripción gráfica que hipotéticamente se cree adecuado para el caso.

Antes del empleo de la fotografía, la observación telescópica de los planetas y planetoides, en tiempos temprano modernos, dio lugar a dibujos excelentes [3] que llegaron a ser<sup>6</sup> medios de conocimiento y motivos de formación de modelos semánticos [7] de los objetos celestes observados. Las marcas visuales que constituyeron los modelos perceptivos fueron transformadas en marcas visibles del espécimen expresivo que motivaron luego, marcas propiamente semánticas de un modelo semántico menos denso (¿y predicable?) de lo visto. Como decimos, a partir del siglo XVII, numerosos astrónomos han pasado largas horas junto a su telescopio soportando el cansancio y el frío del alba. Cada noche, durante horas, la humedad combinada con otros fenómenos principalmente atmosféricos agitaba y distorsionaba la estructura estimular originada en el estímulo distal. En escasísimos pero muy esperados momentos, los estímulos coincidieron en una suerte de destello instantáneo de los rasgos visibles (aunque todavía no identificables) del objeto que se observaba (a veces por primera vez). De ahí en adelante, lo importante era recordar lo que se había tenido la fortuna de ver, pero aún, no de reconocer o identificar. Las anotaciones sobre papel (invenciones moderadas [3]) debían ser cuidadosas tanto en el registro detallado y preciso como en la estricta exclusión de las ideas preconcebidas respecto de lo que podía llegar a ser lo que se estaba observando. Inclusive algunos astrónomos desarrollaron la habilidad de mirar por el ocular y dibujar sobre el papel con cada uno de los ojos simultáneamente; convirtiéndose así en una suerte de pantógrafo humano, o mejor, inhumano.



<sup>6</sup> La conexión aquí está representada con líneas de trazos.

Hacia mediados del siglo XVII, astrónomos como Christoph Scheiner o Galileo Galilei habían quedado perplejos al observar sus propias anotaciones gráficas respecto del planeta Saturno. En función de los defectos propios de aquellos telescopios primitivos y de que los objetos brillantes parecen ser redondos cuando se los ve borrosos, estos astrónomos habían trazado un espécimen expresivo a partir de cuyas marcas visibles, transcriptas –a su vez- de marcas perceptivas, y ahora puestas en comparación con la experiencia habitual del mundo, no quedaba otra que abducir un modelo semántico correspondiente a «un planeta con asas», «un planeta flanqueado en sus proximidades por dos grandes esferas». Estos astrónomos presupusieron reglas de correlación aún cuando en este caso el funtivo del contenido, la idea de cómo es Saturno, todavía no existía. Cuarenta años más tarde, con instrumentos ópticos de mayor precisión, Christiaan Huygens resolvió el acertijo que había dejado tan desconcertado a Galileo, exponiendo en 1659, en su libro *Systema Saturnium*, que esos aparentes esferoides que acompañaban a Saturno en los dibujos de observación telescópica, si se interpretan bien, sobre todo a la luz de la comparación entre otros dibujos secuenciales obtenidos a lo largo de suficiente tiempo, no son otra cosa que un anillo que rodeaba al planeta.

A veces el destinatario, frente a la mayor de las sorpresas, se niega o no puede colaborar y así, la convención no se establece o se establece débilmente, como la creencia en que Saturno está rodeado de enormes y próximos satélites. En ese caso, el emisor (si lo hubiere) o la naturaleza pueden ayudar al destinatario y el texto no puede ser puramente el resultado de simple invención, sino que debe (y esto ocurre frecuentemente) ofrecer otras claves tales como la estilización de alguno de sus aspectos. La convención se establece exclusivamente en virtud de la acción combinada de varios elementos en un juego recíproco de ajustes. La interpretación de manchas como esferoides es producto de estilizaciones que probablemente arrancan en la consideración (a nivel tanto de expresión como de contenido) de las observaciones (y los dibujos y esquemas) de los satélites jovianos, así como de las consideraciones acerca del movimiento de la Tierra, de la Luna y del sistema planetario en general. Cuando el proceso es culminado con éxito, se establece un nuevo plano del contenido (Hjemslev) entre un modelo perceptivo que ya sólo es el recuerdo del emisor (por ejemplo: observador-dibujante) y una expresión físicamente aprehensible (por ejemplo: dibujo del natural). Lo que era *continuum* en bruto organizado por la percepción del astrónomo se va convirtiendo poco a poco en organización y comprensión convencional del mundo. Una función semiótica surge (o se cristaliza) a partir del trabajo de exploración y de los intentos de institución de códigos, y, al establecerse, genera hábitos, sistemas de expectativas, es decir, en primer lugar estilos y luego, tal vez, unidades combinatorias.

¿Qué lugar ocupan y cómo se configuran, si existen, en nuestra “caja negra” estos tipos cognitivos o de *reconocimiento visual* (Groupe *mu*, 1992 [7]) que empleamos cuando percibimos o reconocemos algo? Hemos de suponer que, si hay actos de referencia exitosa, es porque, tanto al reconocer por segunda vez algo percibido previamente, como al decidir que tal o cual objeto pueden satisfacer el requisito de ser una montaña o una pierna, se cotejan ocurrencias con un tipo (o modelo). Nuestro desempeño semiótico mundano nos produce la impresión de que concebimos representaciones topológicas y métricas mentales de la forma espacial de los objetos y, sobre todo, que nosotros interpretamos intersubjetivamente muchos términos a través de representaciones visuales o perceptivas. Por lo cual, también el componente métrico o toposensible del conocimiento debe postularse junto a la existencia de los mencionados tipos o representaciones semánticas, para dar razón de lo que la experiencia nos propone.

## Referencias bibliográficas

- Eco, Umberto. 1975. *A Theory of Semiotics*. Milano: Bompiani. Traducción castellana de C.Manzano, *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Ed.Lumen, 1977.
- . 1997. *Kant y el ornitorrinco*. Milano: RCS Libri. Traducción castellana de Helena Lozano. *Kant e l'ornitorrinco*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Fodor, Jerry. 1975. *The language of thought*. New York: Harper & Row. Inc. Traducción castellana de J.Fernández. *El lenguaje del pensamiento*. Madrid: Alianza, 1984.
- . 1983. *The modularity of mind*. Boston: M.I.T. Press. Traducción castellana de Manel Igoa *La modularidad de la mente*. Madrid: Emecé-Morata, 1986.
- . 1987. *Psychosemantics*. Boston: M.I.T. Press. Traducción castellana de O.Gonzalez Castán. *Psicosemántica*. Madrid: Technos, 1984.
- García-Albea, José E. 1999. “Algunas notas introductorias al estudio de la percepción”. En E. Munar, J. Rosselló y A. Sánchez-Cabaco (eds.), *Atención y percepción* (pp. 179-200). Madrid: Alianza.
- Groupe mu. 1992. *Traité du signe visuel. Pur une rhetorique de l'image*. Paris: Du Seuil. Traducción castellana de M.Talens Carmona. *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Ed. Cátedra, 1993.
- Hjemslev, Louis. 1943. *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*. Kobenhavus: Universitet. Traducción castellana de J.L.Díaz de Llano *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Ed.Gredos, 1984.
- Marr David (1982) *Vision. A computational Investigation in to the Human Representation and Processing of Visual Information*. Oxford /New York: Freeman & Co. Traducción castellana de Tomás Amo Martín. *Visión; Una investigación basada en el cálculo acerca de la representación y el procesamiento humano de la información visual*. Madrid: Alianza Ed., 1985.

## Dirección de los autores:

Fernando Fraenza & Alejandra Perié,  
Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales, Universidad Nacional de Córdoba  
Calle del General Tomás Guido 358, Córdoba, x5000mgh, Argentina  
E-mailboxes: [fraenza@gmail.com](mailto:fraenza@gmail.com), [alejandraperie@gmail.com](mailto:alejandraperie@gmail.com)