

---

04

LA TADEO DEARTE  
IMAGEN

# EDITORIAL

## CLAUDIO GUERRI

Arquitecto y profesor de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU/UBA)

# 1. INTRODUCCIÓN

**DESDE TIEMPOS** inmemoriales, la pregunta acerca de la naturaleza de las imágenes atraviesa nuestra cultura. Desde la antigua Grecia, pasando por la mística oriental, hasta las prácticas colectivas y rituales de las Américas, las imágenes son un campo de disputa: velan y develan, engañan y desengañan, prometen y prohíben a expensas de su propia significación.

En búsqueda de nuevas vías para volver a pensar el debate acerca del sentido y el estatuto de las imágenes, este número de LA TADEO DEARTE quiere indagar sobre la naturaleza a la vez figurativa, material y pragmática de la imagen. Así, se quiso interrogar la *percepción*, la *acción* y la *experiencia* significativa como tres ámbitos a partir de los cuales interpretar la sociedad de las imágenes.

Nuestra relación con las imágenes parece enriquecerse y complejizarse en la actualidad, cuando la imagen se ha vuelto el ámbito metafórico y de producción de sentido por excelencia: un campo que (nos) condiciona todos los demás. En contigüidad con esa multiplicidad significativa, las imágenes siguen y nos persiguen en nuestra vida cotidiana, ya sea a través de la informática, la publicidad, los medios, el arte, los diseños, la

medicina, la arquitectura y la robótica. De este modo, en la sociedad de las imágenes donde vivimos, ellas ya no son solo objetos de particulares campos disciplinares, con sus marcos epistemológicos y metodológicos, sino también insumos operativos de investigación.

La *significación*, los *usos* y las *políticas* de las imágenes hoy en día nos hablan tanto de sus aspectos figurativos como de sus significantes pragmáticos, de esas porciones de realidad capaces de dar forma, comunicar y, por sobre todo, actuar sobre los espacios de inserción y circulación. Las imágenes se constituyen, en este contexto, en agentes que ejercen su acción sobre los demás signos y logran interpelar los límites entre lo público y lo privado, lo colectivo y lo personal, lo político y lo estético.

Esta eficacia de las imágenes se despliega en múltiples dimensiones. Puede anticipar y prefigurar acciones por medio de bocetos y planos. Puede registrar y dar cuenta del acontecimiento artístico. Puede, además, ordenar y significar la experiencia en relatos, en narrativas sensibles y permeables a los nuevos modos de producción y circulación que habilitan las nuevas tecnologías y las redes sociales.



[ Figura 1. Imagen panorámica que a la luz de las antorchas –probablemente– lograba representar el movimiento. ]

## 2. PENSAR LA IMAGEN

**SI BIEN EL TACTO** y la audición son para el sujeto los primeros órganos de los sentidos que lo vinculan al mundo, será posteriormente la visión la que tendrá un rol dominante para la interpretación de lo que quiere percibir, en un contexto y una cultura, como real. Así, desde el punto de vista de una semiótica peirceana –de lógica triádica–, la luz tiene que ofrecer al sentido de la vista una forma –un impulso indicial, real y concreto– antes de que se le pueda atribuir un valor significativo –lo simbólico– a partir de poder realizar un reconocimiento conceptual –lo icónico–. Aclaremos que esta anterioridad es puramente lógica y no llega a ser temporal.

Por otro lado, desde los inicios más remotos, el lenguaje verbal fue una necesidad indispensable para la supervivencia. Mientras se usaba la vista para visualizar el –incomprensible– contexto exterior, fueron los gritos guturales, no demasiado organizados, los que, probablemente, alertaban la presencia de los animales y los peligros. Solo cuando el lenguaje quedó construido con cierta regularidad morfosintáctica aparece una nueva necesidad: la de representarlo.

En los milenios más cercanos, esa representación cobra muy variadas formas: cuneiforme, pictogramas, jeroglíficos, ideogramas, y finalmente, el alfabeto. Se necesitaron miles de años de perfeccionamiento de la construcción material de lo visible a través de esquemas, dibujos, pinturas, hasta llegar a los lenguajes gráficos para finalmente lograr la sustitución de la representación manual por artefactos mecánicos o digitales: la imagen en movimiento materializada en sus diferentes expresiones como la fotografía, el cine, el video, etc.

Sin embargo, muy recientemente se han descubierto en la cueva de Chauvet-Pont-d'Arc, en el sur de Francia, uno de los más antiguos dibujos –o pinturas rupestres– que simulaban el movimiento. La antigüedad de estas operaciones de diseño es calculada en 32 mil años.

Para estos pintores del paleolítico el juego de luz y sombras de sus antorchas pueden posiblemente haberse visto así. Para ellos, los animales quizás se veían en movimiento, vivos. Deberíamos notar que los artistas pintaron este animal con ocho patas, sugiriendo movimiento: casi una forma de proto-cinéma. Las paredes mismas no son planas. Pero tienen su propia dimensión dinámica, su propio movimiento, que fue utilizado por los artistas. Por ejemplo, este rinoceronte parece tener la ilusión de movimiento, como fragmentos de un film de animación. (Herzog, voz en off del filme *La cueva de los sueños olvidados*, 2010).

En la tentativa de mostrar al espectador las maravillas pictóricas que la cueva de Chauvet, Francia, ha ocultado por miles de años, Herzog utilizó la tecnología 3D para mostrar en toda su plasticidad aquellas pinturas paleolíticas que pretendían crear momentos de colectividad compartida alrededor de una puesta en escena animada de las pinturas. La hipótesis que subyace en la investigación arqueológica es que, por medio de antorchas y por la peculiar propuesta gráfica de las incisiones y de las pinturas, estas servían como espectáculo animado para transmitir los mitos, los cuentos y las historias que forjaba aquella comunidad tan lejana en el espacio y en el tiempo.

### 3. LAS ESTRATEGIAS DE LA REPRESENTACIÓN

**Así como** cada idioma tiene su propia estrategia para decir al mundo, la imagen también propone estrategias ideológicas: no se puede decir lo mismo con palabras que con imágenes. Al contrario del lenguaje verbal, fundamentalmente constructor de valores a partir de lo simbólico, las imágenes construyen significación a partir de distintas estrategias del «acto icónico» (Bredekamp 2010). Tal como afirma Ugo Volli (1972, 19): el «Iconismo implica la presencia de motivaciones formales en las relaciones no arbitrarias entre el signo y el objeto».

En este sentido, la geometría no es un *sistema de representación*. Para lograr este objetivo habrá que pasar a las *proyecciones geométricas* que históricamente se generaron como métodos, en el momento en que fueron necesarias a cada contexto histórico. Lo que habitualmente se entiende por geometría no tiene una materialización posible. La geometría se constituye, en verdad, como una organización de valores icónicos de la forma, como un estudio entitativo de la *pura forma*. A estos efectos, Felix Klein en *Erlangen Programme*, una conferencia de 1872, propone una nueva solución al problema de cómo clasificar y caracterizar la geometría en relación a las geometrías proyectivas: «Cada geometría [proyectiva] es un estudio de las propiedades que permanecen sin cambios en relación con un determinado grupo de transformación».

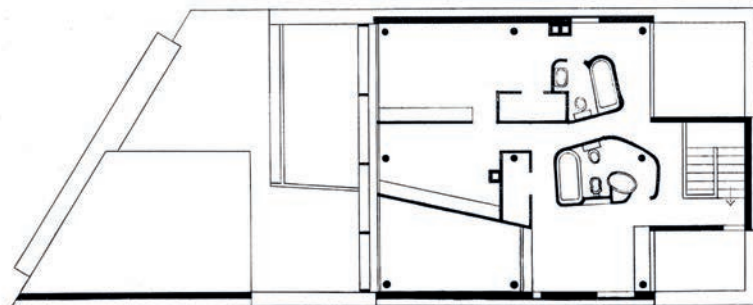
Así, las figuras geométricas como tales no tienen materialidad y para adquirirla deben transformarse en proyecciones geométricas que adoptarán distintas estrategias para hacer valer alternativamente distintos aspectos de la realidad:

- Las *Proyecciones Cónicas* –o Perspectivas, organizadas en el siglo XV por artistas como Brunelleschi y Dürer– son especialmente aptas para construir los valores cualitativos del espacio habitable;
- las *Proyecciones Ortogonales* –ideadas por el ingeniero Gaspard Monge (1799), organizadas como método a fines del siglo XVIII– permiten construir los valores cuantitativos de la materia en el espacio y, finalmente,

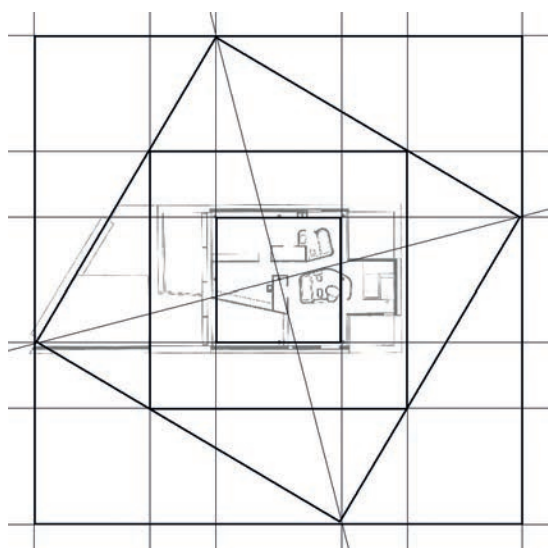


[ **Figura 2.** Vista *perspéctica* mediante *proyecciones cónicas*, fotografía, de la fachada de la casa Curutchet. Esta imagen responde a una promesa de cierta habitabilidad, aceptada contextualmente. ]

**Fuente:** Wikipedia



[ **Figura 3.** *Planta, corte horizontal mediante proyecciones ortogonales o Sistema Monge (redibujada por el autor), de la planta del primer piso, de la casa Curutchet en La Plata, Argentina (Le Corbusier 1948). Esta imagen responde a una promesa de realidad mensurable, construable. ]*



[ **Figura 4.** *Trazados y configuración compleja mediante proyecciones relacionales, TDE (dibujo del autor), de la planta de la casa Curutchet. Esta imagen responde a una promesa de explicación conceptual morfosintáctica de la operación de diseño<sup>1</sup>. ]*

- las *Proyecciones Relacionales* –o TDE desarrollado por Jannello (1977; 1984) y Guerri (1984; 2003; 2012), organizadas como lenguaje gráfico a fines del siglo XX– muestran los valores morfosintácticos, estéticos, de una operación de diseño.

Lo que puede verificarse en las *proyecciones cónicas* es que la transformación pasa por simular la mirada de un solo ojo y desde una posición fija. Esto permite asimilar lo representado a la sensación del mirar en la vida cotidiana, dándole al entorno valores cualitativos.

Por el contrario, en las *proyecciones ortogonales* la transformación pasa por simular una mirada desde el infinito a los efectos de poder transformar la representación en un sistema mensurable. Esta versión de las proyecciones que enfatiza el valor cuantificable de la materia en el espacio es utilizada para la reproducción manual o industrial.

Por último, en las *proyecciones relacionales* la transformación se realiza a partir de darle cuerpo gráfico a las entidades geométricas, abstractas por definición. El TDE permite anotaciones de diseño puro (Jannello 1980) en tanto operaciones morfosintácticas, fundamentalmente estéticas.

Parafraseando al historiador de arte Pierre Francastel, podríamos decir que la geometría no es una realidad estable, exterior al hombre. De hecho, no existe *una geometría*, sino geometrías cuyo valor absoluto es equivalente y que se constituyen siempre que un grupo de individuos coincide en atribuir a un sistema gráfico un valor de análisis y de representación estable, como cuando se trata de un alfabeto. Si seguimos este razonamiento podemos afirmar que tampoco existe *una imagen*, sino distintas imágenes que con distintos propósitos funcionan como alfabetos específicos y diferenciales.

## 4. EN ESTE NÚMERO

**EL PRESENTE NÚMERO** de la revista LA TADEO DEARTE se organiza en tres apartados, que recorren distintos aspectos de la problemática de la imagen.

En el primer apartado **Teoría**, Michel Costantini propone una revisión del concepto de *semi-symbolisme*, en francés, «semi-simbólico», en español, usado profusamente en la teoría de la imagen, a partir de los años 70, en los estudios semiológicos franceses. El autor repasa sus orígenes y sus usos en años posteriores, para concluir que no es posible identificar una definición precisa del término y que se ha transformado en una etiqueta con fines pedagógicos, con los consiguientes riesgos de vacuidad y mera repetición irreflexiva que caracteriza a los etiquetamientos. El autor concluye que la revitalización del concepto requiere una revisión teórica y epistemológica que le devuelva una efectiva capacidad heurística.

En relación con un enfoque semiótico triádico, Tony Jappy rastrea, en la siempre compleja obra de Charles Sanders Peirce, dos caminos que este autor desarrolla para el estudio de imágenes de carácter metafórico y alegórico. Lo que propone es que el desarrollo más difundido de Peirce, surgido de la primera división triádica en ícono, índice y símbolo, conlleva un análisis demasiado «genérico» de la imagen, lo que le impide reconocer matices, sutilezas y especificidades de las imágenes, en especial de las metafóricas y alegóricas. Ante esto, Jappy propone recuperar un abordaje posterior y poco difundido de Peirce, como lo es la teoría de la hipoiconicidad, la cual logra devolverle a la noción de signo un carácter

más dinámico que el estatismo de las clasificaciones en tricotomías.

El tema del velo, un tópico visual que recorre toda la historia del arte entre Oriente y Occidente, es retomado por Massimo Leone con la excusa de una campaña publicitaria de la conocida marca de café italiana Lavazza. Para Leone, comprender el velo significa analizar cómo su materialidad textil se convierte en un discurso de movimiento y luz en un contexto visual y, en particular, en la dialéctica entre una subjetividad y una objetividad. La materia textil es interpretada según su capacidad agentiva para elaborar invitaciones y prohibiciones, legitimidad e interdicciones de la mirada alrededor de un objeto.

En el apartado **Percepción**, el estudiante y luego profesor de la mítica Escuela de Ulm (HfG), William Huff, enfrenta el problema de los límites de la forma a través de los conceptos de fondo y figura, retomando el clásico debate sobre la Gestalt y la Simetría. A partir de trabajos realizados por sus estudiantes en la HfG y en la State University of New York at Buffalo hace «vibrar el fondo» mediante curiosidades visuales que operan según la topología del laberinto.

A partir de una comparación entre los argumentos de la epistemología de la ciencia, la historiografía del arte y el análisis literario, Cristina Voto recorre la obra crítica de Norwood, Gombrich y Bajtin, para analizar ciertas imágenes dibujadas, pintadas y escritas y reconocer el carácter siempre mediado de la observación. De esta manera, el artículo argumenta —una vez más— acerca de la inexistencia de la neutralidad en la observación.

Rubén Gramón recupera las experiencias fotográficas de Jan Dibbets, a fines de la década del 60, llamadas *Perspective correction*, para reflexionar acerca del carácter construido y artificial de la imagen fotográfica. El autor centra su atención en la presencia dominante de las reglas de la perspectiva en la traducción que hace la fotografía de un objeto tridimensional en una imagen bidimensional. Las imágenes de Dibbets se presentan, entonces, como un caso particularmente rico, dado el grado de conciencia que manifiestan sobre estas reglas y su búsqueda por cuestionar cualquier certeza o naturalización del efecto perceptivo generado por el dispositivo fotográfico.

Marcela Quijano Salas y Emilia Benito Roldán reconstruyen a partir de dos registros fotográficos un momento concreto en la historia de la Escuela Superior de Diseño de Ulm, conocida como HfG-Ulm, la exposición llevada a cabo en 1958, con la que da a conocer una nueva visión. A lo largo de su artículo, las autoras analizan en detalle la fotografía de Wolfgang Siol –maestro del taller de fotografía en la HfG– y la de Klaus Wille –estudiante desde 1956-57–, ambas realizadas desde un punto de vista semejante, pero con sutiles diferencias. Son estas semejanzas y diferencias las que les permiten reconstruir una crónica de ese acontecimiento, pero también de la vida académica de esta escuela señera en las concepciones modernas del diseño y la experimentación de la forma.

En el apartado **Imagen en la ciudad**, Shutaro Mukai, también estudiante de la HfG-Ulm y actualmente profesor emérito de la Escuela de Arte y Diseño de la Universidad Musashino de Arte de Tokio, nos acerca a la poesía concreta a través de los registros de sus piezas, creadas y diseñadas para la ciudad alemana de Hünfeld.

Por último, en el apartado **Galería**, es la propia imagen la que se convierte en una textualidad activa de las reflexiones. Silvia Bortolini documenta, por medio de un registro fotográfico realizado por la autora, once capillas diseñadas por conocidos estudios de arquitectura que forman parte de «Freespace», el nuevo Pabellón del Vaticano en la Bienal de Arquitectura de Venecia del 2018.

Cada uno de los apartados emprende un recorrido particular sobre la imagen y cada artículo se inscribe, a su vez, con miradas complementarias o miradas críticas, en la vasta producción contemporánea sobre el tema. Queda en manos del lector calibrar las distancias, las vecindades y los alejamientos que componen el diálogo que presentamos. La imagen como objeto de reflexión ocupa un lugar central en la teorización contemporánea, pero, lo sabemos, cada vez que se ilumina con más precisión un sector de la reflexión, tanto más crece el cono de sombra que estimula nuestras preguntas.

## NOTAS

- 1 Para un mayor desarrollo sobre estos ejemplos y la posibilidad de comparar una obra de Le Corbusier con una de Palladio, véase Guerri 2012, 184-189.

## REFERENCIAS

- Bredekamp, Horst. *Theorie des Bildakts*, Berlin: Suhrkamp 2010. *Teoría del acto icónico*. Traducido por Anna-Carolina Rudolf Mur. Madrid: Akal/Estudios Visuales, 2017.
- Guerri, Claudio. «Semiotic characteristics of the architectural design based on the model by Charles S. Peirce», en *Semiotic Theory and Practice, Proceedings of the III Congress of the IASS-AIS*, Palermo, 1984, de M. Herzfeld y L. Melazzo (eds.), 347-356. Berlín: Mouton de Gruyter, 1988.
- Guerri, Claudio. «El nonágono semiótico: un ícono diagramático y tres niveles de iconicidad», en *DESIGNIS* 4, julio de 2003, 157-174.
- Guerri, Claudio. *Lenguaje Gráfico TDE. Más allá de la perspectiva*. Buenos Aires: Eudeba, 2012.
- Jannello, César V. «Para una poética de la prefiguración», en *Summarios* 9-10, 24-28, julio agosto 1977.
- Jannello, César V. *Diseño, lenguaje y arquitectura*. Buenos Aires: FAU-UBA, Textos de Cátedra, 1980.
- Jannello, César V. «Fondements pour une sémiotique scientifique de la conformation délimitant des objets du monde naturel», en *Semiotic Theory and Practice, Proceedings of the III Congress of the IASS-AIS*, Palermo 1984 de M. Herzfeld y L. Melazzo (eds.), 483-496. Berlín: Mouton de Gruyter, 1988.
- Klein, Felix C. «Erlangen Programme». En *Vergleichende Betrachtungen über neuere geometrische Forschungen*. Erlangen: Andreas Deichert, 1872. Puede verse también en *Mathematische Annalen*, 43 (1893) pp. 63-100 y en *Gesammelte Abhandlung*, Vol. 1, Springer, 1921, pp. 460-497).
- Klinkenberg, Jean-Marie. «Claves cognitivas para una solución al problema del iconismo». *Iconismo / El sentido de las imágenes. Revista DeSignis*, no. 4 (2003): 15-26.
- Leone, Massimo. (ed.). *Immagini efficaci / Efficacious images*. Lexia. Rivista di Semiotica, nos. 17-18 (2014).
- Monge, Gaspard. *Géométrie descriptive. Leçons données aux écoles normales*, 1799. París.
- Volli, Ugo. «Some possible development of the concept of iconism». *Versus* 3 (1972): 14-30.