



IKOGNOSIE:

REFLEXIONES DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO ACERCA DE LO CARACTERÍSTICO DE LA REPRESENTACIÓN POR IMÁGENES

IKOGNOSIE:

REFLECTIONS ON THE PHILOSOPHICAL THINKING ABOUT THE NATURE OF REPRESENTATION THROUGH IMAGES

Enrique Rabasa Díaz

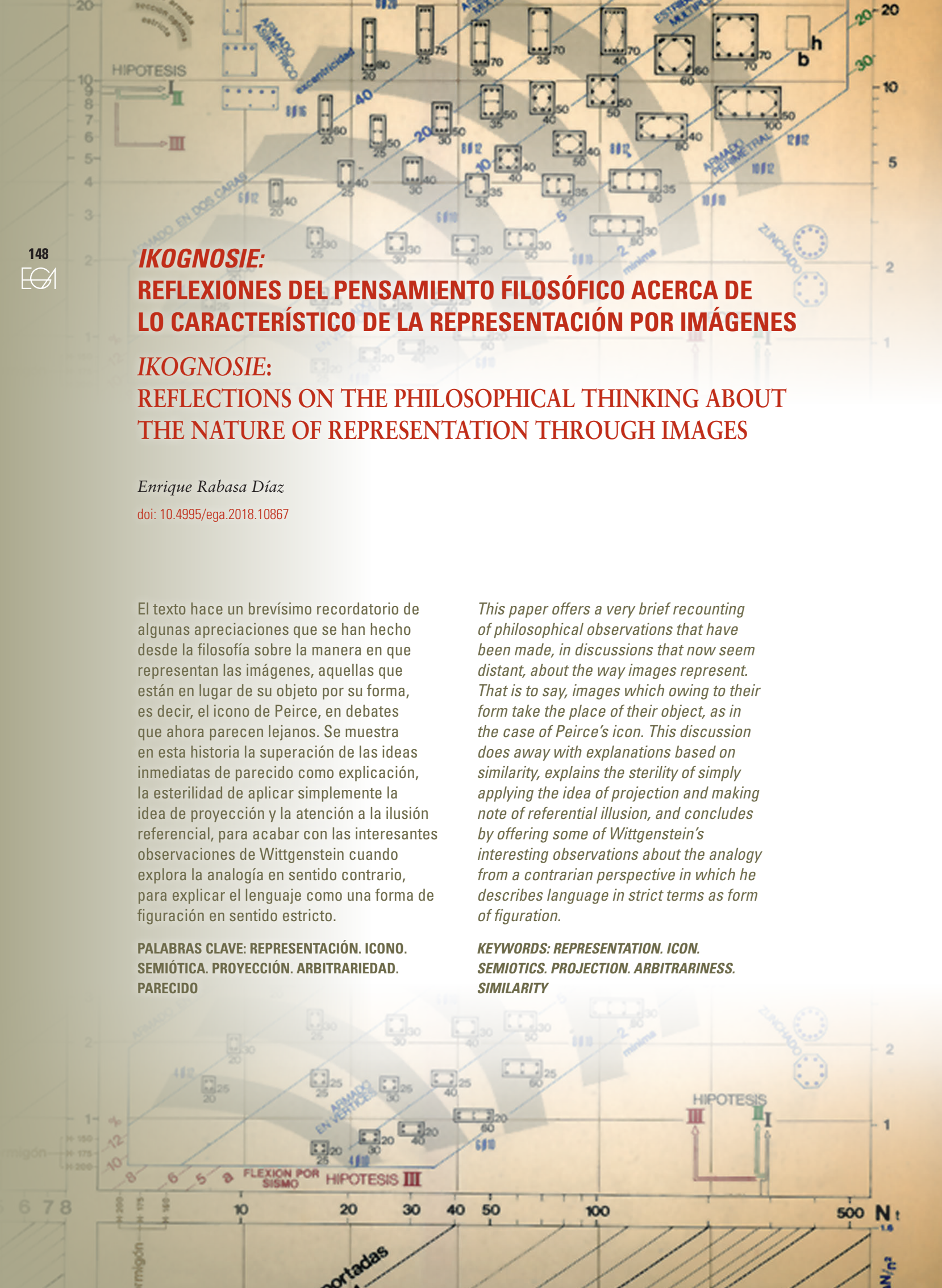
doi: 10.4995/ega.2018.10867

El texto hace un brevísimo recordatorio de algunas apreciaciones que se han hecho desde la filosofía sobre la manera en que representan las imágenes, aquellas que están en lugar de su objeto por su forma, es decir, el icono de Peirce, en debates que ahora parecen lejanos. Se muestra en esta historia la superación de las ideas inmediatas de parecido como explicación, la esterilidad de aplicar simplemente la idea de proyección y la atención a la ilusión referencial, para acabar con las interesantes observaciones de Wittgenstein cuando explora la analogía en sentido contrario, para explicar el lenguaje como una forma de figuración en sentido estricto.

PALABRAS CLAVE: REPRESENTACIÓN. ICONO. SEMIÓTICA. PROYECCIÓN. ARBITRARIEDAD. PARECIDO

This paper offers a very brief recounting of philosophical observations that have been made, in discussions that now seem distant, about the way images represent. That is to say, images which owing to their form take the place of their object, as in the case of Peirce's icon. This discussion does away with explanations based on similarity, explains the sterility of simply applying the idea of projection and making note of referential illusion, and concludes by offering some of Wittgenstein's interesting observations about the analogy from a contrarian perspective in which he describes language in strict terms as form of figuration.

KEYWORDS: REPRESENTATION. ICON. SEMIOTICS. PROJECTION. ARBITRARINESS. SIMILARITY





1. Primer aforismo en *Les Mots et les images* de René Magritte

1. First aphorism in *Les Mots et les images* by René Magritte

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux :



1

Desde antiguo se ha encontrado un paralelismo entre el lenguaje y la representación por imágenes. Recordemos el “*Ut pictura poesis*” de Horacio: la poesía es como la pintura. En la segunda parte del siglo xx, el entusiasmo estructuralista por la semiótica condujo a tratar ambos campos desde la misma disciplina. Como el estudio del lenguaje había llegado más lejos, especialmente a partir de Ferdinand de Saussure, la cuestión se centraba en mostrar que el mundo de las imágenes podía ser entendido también como lenguaje. Eso fue relativamente fácil desde la consideración del signo gráfico en su aspecto comunicativo, estudiado por Abraham Moles o Roland Barthes.

Es evidente que los signos del lenguaje común son arbitrarios. La palabra “*mesa*”, escrita o hablada, no tiene nada que ver con el objeto que representa. Parece que una imagen representativa, por el contrario, sí la tiene. Sin embargo, a la hora de explicitar qué es lo que caracteriza esencialmente a la representación por imágenes, qué hay en ellas de no arbitrario, durante los años setenta del pasado siglo se debatió sobre la respuesta más adecuada, y se escribió una curiosa cantidad de trabajos, que en su mayoría mataban, contradecían o criticaban al

resto. Siguiendo ese debate, del que aquí solo se apuntarán muy brevemente algunas reflexiones, puede ser que terminemos con la sensación de haber planteado una pregunta estéril, pero probablemente recorreremos un campo variado e interesante del pensamiento especulativo (Fig. 1) 1.

Hay que especificar que me referiré aquí a las consideraciones de la imagen en su sentido más estricto, es decir, centrado en lo que hace que la llamemos imagen de algo. Eso deja fuera las características o añadidos que la convierten en objeto artístico. Deja fuera la connotación y la psicología, y deja fuera la significación que soportan las actividades gráficas con independencia de un referente; es decir, la abstracción. Tampoco se atenderá a las imágenes mentales que cualquier grafismo puede desencadenar –cuya función en la actividad proyectual es evidentemente muy relevante.

Para explicar mejor cuál es el ámbito en el que nos vamos a mover, puede ser útil recordar las reflexiones del filósofo americano Charles S. Peirce (1839-1014). Se trata de un observador inteligente, un semiótico *avant la lettre*, que estableció una división de los tipos de signo, después algo con-

There has long been a parallelism between language and representation through images. Let us recall Horacio's statement “*Ut pictura poesis*”: as is painting, so is poetry. In the latter half of the 20th century, the structuralist fervour for semiotics led to both fields being considered as elements of a single discipline. As the study of language had advanced further, particularly thanks to the work of Ferdinand de Saussure, an emphasis was placed on demonstrating that the world of images could also be understood in terms of language. This was relatively easy when considering the communicative aspects of graphic sign, as studied by Abraham Moles and Roland Barthes.

It is clear that the signs of common language are arbitrary. The word ‘*table*’, whether written or spoken, has no relation to the object it represents. A representative picture, in contrast, would seem to be related. However, determining the best way to explicitly describe the essential characteristics of representation through images – or what is non-arbitrary about images – was a topic of debate in the 1970s. A surprising amount of papers were written on the topic, most of which qualified, contradicted or criticised one another. In regards to this debate, about which only a few reflections will be noted here, we may end up with the sensation of having posed a sterile question after having delved into a varied and interesting field of speculative thinking (Fig. 1) 1.

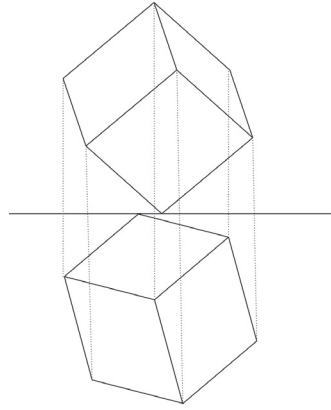
I must make it clear that I will refer here to the image in its strictest sense; that is, with a focus on what the thing that we call an image of something actually does. This focus omits the features or added elements that make the picture an artistic object. It also omits the connotations, psychology and meaning that graphic activities without any reference object can convey. In other words, abstraction. Nor will we address the mental images inspired by graphic designs, whose function in architectural project is patently important. To better explain the terrain we are going to cover, it may be useful to recall the reflections of American philosopher, Charles S. Peirce (1839-1014). He was an intelligent, *avant la lettre* semiotician who devised a division of signal types which, although subsequently challenged,



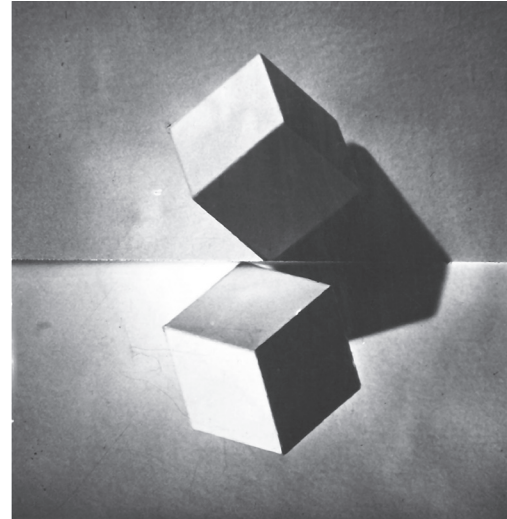
is nonetheless simple and clear. There are some signs whose relationship to the object they represent is arbitrary; in one way or another one could say that it is a relationship established by laws. Peirce called them *symbols*: they are words, traffic signs, allegories, etc. There are others for whom the relationship to the object has nothing to do with the idea of formal representation, yet whose configuration is deliberately constructed with the aim of drawing attention to something. They are *index* because they indicate, they are close, they stand out, or because they are a symptom or a marker. For example: the arrow that points, the line that marks a distinction, or the footprint. Finally, there are other signs whose form is significant and have some kind of objective relationship with the thing being represented. They are *icons*, ranging from representative drawings to graphs or diagrams (that are now frequently found in architecture school projects). There are qualifications that one can make about all this, of course. For example, for Peirce a photograph is both an icon and a mark or physical effect left by incident light, therefore giving it an index value. We can thus say that it is an example of an *indexical iconicity*. And so on. In any event, we will deal with images that are like Peirce's icons. The word *icon*, which usually refers to ideas very different to those discussed here (we commonly use icon to refer to an image or even to a character that has become popular and significant, and also to the simplified button drawings that appear in computer programmes), led to the derivative word *iconism* used in discussions of such topics. The discussion centred on the characteristics of iconism and representation through images. But that word also generated the term *iconicity*, which has a different meaning. *Iconicity* is the subjective experience that occurs when the picture actually represents the object. We feel that we are seeing, not lines on paper or lines formed by pixels, but the object itself. And this referential illusion is a consequence of our interpretation of the picture, an active reaction by the individual. As the person is not really seeing the object yet feels as if they were seeing it, a minor instance of self-deception occurs. Is iconicity, the feeling of presence,

2. Grados o escalas de iconicidad

2. Degrees or scales of iconicity



2



testada, pero sencilla y clara. Hay signos cuya relación con el objeto que representan es arbitraria; de una manera u otra podemos decir que es una relación establecida por ley. Peirce los llamó *símbolos*: son las palabras, señales de tráfico, alegorías, etc. Hay otros en los que la relación con el objeto también es independiente de la idea de representación formal, pero cuya configuración está construida deliberadamente para llamar la atención sobre algo. Son los *índices*, porque indican, están al lado, destacan, o son un síntoma o indicio; por ejemplo, la flecha que señala, el rayado que distingue, o la huella. Por último, el resto son signos en los que la forma es relevante y presenta algún tipo de relación objetiva con lo representado. Son los *iconos*, desde dibujos representativos hasta grafos o diagramas –ahora tan frecuentes en los proyectos de las escuelas de arquitectura. Sobre esto habrá matizaciones, naturalmente; por ejemplo, para Peirce una fotografía es un icono, pero a la vez es una huella o efecto físico dejado

por la luz incidente, y por tanto tiene algo de índice, así que podemos decir que es ejemplo de una *iconicidad indexical*. Etcétera. Pues bien, nos ocuparemos de imágenes que son como los iconos de Peirce.

La palabra *icono*, que ahora nos remite generalmente a ideas muy distintas de las aquí tratadas –llamamos comúnmente icono a una imagen o incluso a un personaje que se ha hecho popular y significativo, pero también a los dibujitos simplificados de los botones que aparecen en los programas de ordenador–, generó la derivación *iconismo*, para tratar estos temas. El debate era entonces qué es lo que caracteriza al iconismo, a la representación por imágenes. Pero también generó el término *iconicidad*, y esto tiene un significado distinto.

La *iconicidad* es la experiencia subjetiva que se da cuando se cumple efectivamente que la imagen representa al objeto. Sentimos que estamos viendo, no rayas sobre un papel o líneas formadas por píxeles, sino el objeto mismo. Y esta ilusión referencial es una consecuencia de



nuestra interpretación de la imagen, una reacción activa del sujeto. Como realmente no está viendo el objeto, pero siente como si lo viera, es un pequeño autoengaño.

¿Es la iconicidad, el sentimiento de presencia, algo solamente abordable desde la psicología, y por tanto podemos obviarla aquí?, ¿tiene que ver con la esencia que estamos buscando, en cuanto una iconicidad menor es un cumplimiento menor de esa esencia característica del *ser imagen*?

Con las tecnologías actuales podemos reproducir una realidad virtual. Es evidente que, incluso en el ámbito restringido de las imágenes sobre papel, el sentimiento de presencia se puede llevar al extremo añadiendo información. De esa manera obtendremos algo de lo que se suele decir que es una imagen hiperrealista. Estaremos tentados de establecer escalas de mayor o menor iconicidad, hasta la reproducción. Pero este camino no conduce a ninguna parte si lo que queremos es una explicación. Sea mayor o menor el sentimiento de presencia que estamos llamando iconicidad, es un fenómeno derivado de su carácter de imagen, y esto es lo relevante. Tanto una nota breve como una descripción prolija son ejemplos del uso del lenguaje común. De igual manera, lo que consideramos característico de la imagen debe residir tanto en un dibujo de línea como en una representación extremadamente realista de lo mismo (Fig. 2).

En seguida se nos viene a la mente la relación clara y fuerte entre imagen y objeto que es propia de las proyecciones geométricas. Eso podría explicar el dibujo técnico y también, extendiendo generosamente la idea a representaciones

que diríamos menos estrictas, a cualquier dibujo representativo.

Pero incluso si nos limitamos al dibujo técnico, a la correspondencia geométrica, o a los sistemas de representación, la idea de proyección sobre un plano, que los libros de geometría descriptiva establecen como el cimiento de toda representación rigurosa, se debilita en cuanto reflexionamos sobre su desarrollo histórico. La proyección ortogonal, la axonometría o la caballera, la perspectiva cónica, etc. son formas de proyección y resultado de ciertas reglas. La elección de las reglas de cada sistema es fruto de un convenio social lentamente formado. La perspectiva común es como es como consecuencia de una actividad artística, no solo a partir de la concepción de Brunelleschi de una pirámide visual. La perspectiva que llamamos caballera es propia de cierto medio cultural y consecuencia de ciertas tradiciones artesanales, y más propia en la Europa continental dominada por la tradición francesa que del mundo anglosajón, que en cierto momento prefirió la isometría ortogonal. Este sistema se nos ofrece además un curioso caso que pone en cuestión la idea de proyección.

Auguste Choisy, para ilustrar sus explicaciones sobre la construcción histórica, recogió de Robert Willis la idea de representar arquitectura en axonometría y la extendió al uso de toda clase de variantes, es decir, cualquier posición de los ejes de referencia y dirigiendo la vista desde arriba o desde abajo. En su *Art de Batir chez les Romains*, por ejemplo, encontramos dibujos, siempre acompañados de la dirección de los ejes de referencia, y sobre ellos las escalas correspondientes. La dirección de estos ejes es muy variada y

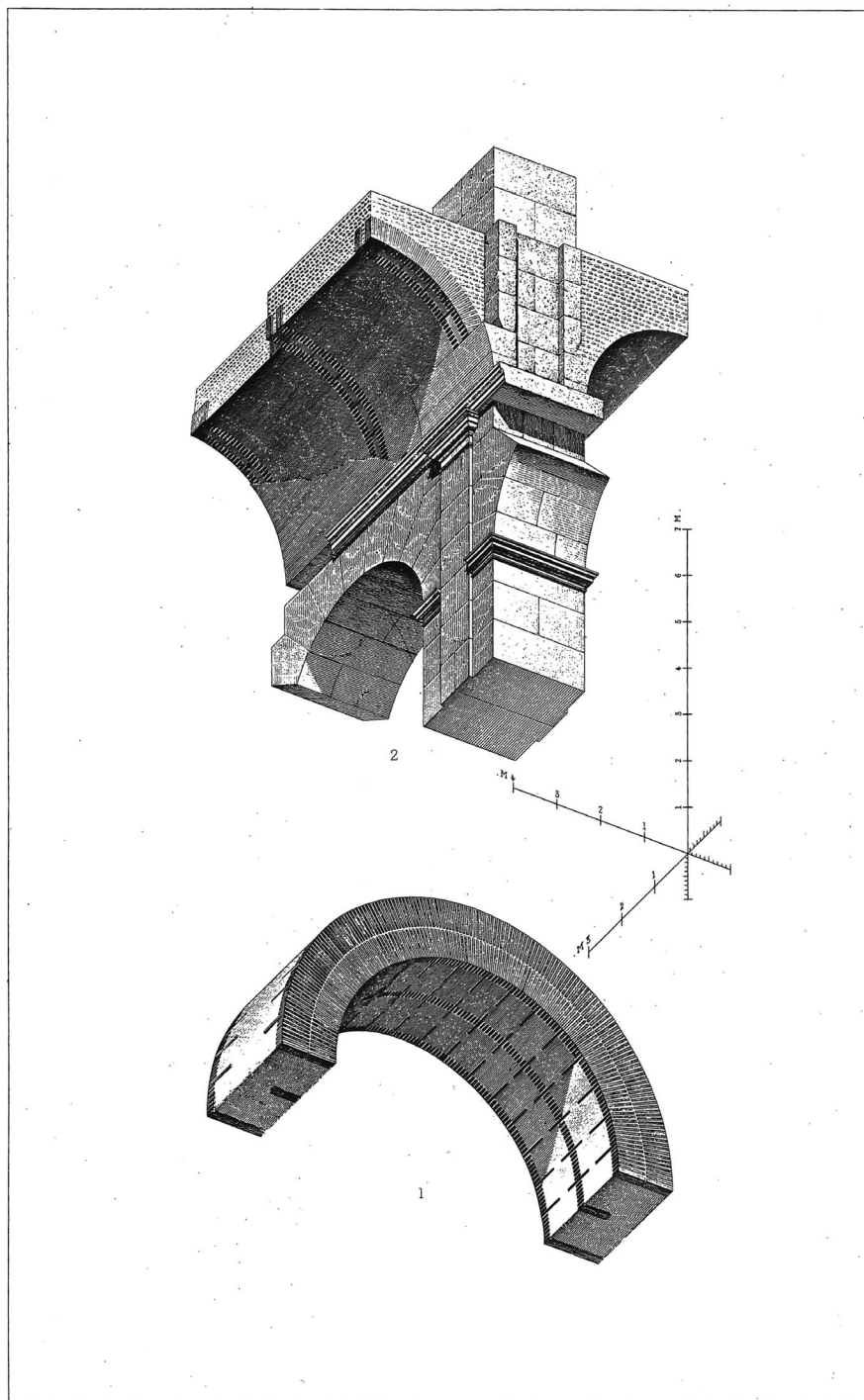
something that can only be addressed from the perspective of psychology, and thus something that we can ignore here? Is it related to the essence we seek, to the extent that a lesser iconicity is a minor fulfilment of the essence of the *image-being*?

Current technologies enable us to reproduce a virtual reality. It is obvious that, even in the restricted field of pictures on paper, the feeling of presence can be taken to the extreme by adding information. We will thus come closer to obtaining what is usually referred to as a hyper-realistic picture. We will be tempted to establish scales of greater or lesser iconicity, and until reproduction. But this road does not lead us anywhere if what we want is an explanation. Irrespective of whether the feeling of presence that we call iconicity is stronger or weaker, the phenomenon owes its existence to its status as an image, and this is what is important. Both a brief note and a detailed description are examples of the use of common language. Similarly, the characteristic properties of the image must reside both in a line drawing and in an extremely realistic representation of the same thing (Fig. 2).

The clear and strong relationship between image and object that is typical of geometric projections comes immediately to mind. That could explain technical drawing as well as – generously extending the idea to less strict representations – any representative drawing. But even if we limit ourselves to technical drawing, geometrical correspondence or systems of representation, the idea of projection on a plane, which descriptive geometry books say is the foundation of all rigorous representation, weakens as soon as we reflect on its historical development. Orthogonal, axonometric or cavalier projection, as well as conical perspectives, etc. are forms of projection and the result of certain rules. The choice of the rules for each system is the result of a gradually developed social agreement. Common perspective is more like the consequence of an artistic activity and not just the result of Brunelleschi's conception of a visual pyramid. The perspective that we call cavalier is typical of a certain cultural milieu and the product of certain craft traditions, and more at home in a continental Europe



dominated by French tradition than in the Anglo-Saxon world, which at one time preferred orthogonal isometry. This system also produces an unusual scenario that casts a shadow of doubt on the idea of projection. To illustrate his explanations of historical construction, Auguste Choisy took Robert Willis' idea of representing architecture using axonometry and extended it to the use of all types of variants. That is, any position of the reference axes as seen either from above or below. In *Art de Batir chez les Romains*, for example, we find drawings which always include the direction of the reference axes, and on them the corresponding scales. The direction of these axes can vary greatly and sometimes, as seen in figure 3, the three angles between the axes are different. However, the scale that appears in these three directions is the same (Choisy 1873, plate II). At the middle of nineteenth century, it was not guaranteed that a trihedron of coordinate axes could be projected in such an arbitrary way. Demonstrating this was not simple and took a few years. It was ultimately demonstrated that a drawing situated on a plane using logical criteria is also the projection of the object in some way located in space in accordance with a particular direction of projection. Even through it could not have been demonstrated – and even though it is uncertain whether we are talking about flat projections – the system used by Choisy continued to be a useful and efficient way to build images. So the idea of projection, or at least projection on a plane, which may entail a radical and reassuring explanation cannot serve as the basis for approaching the essence that we are pursuing. Does a scribbling which awkwardly represents something belong to a very different world than an accurate and impeccable drawing? We should look for a description of the less conventional and immediate representational phenomenon. In any event, semiotics did not fall into the projective trap. In neither case was projection a satisfactory general explanation, but rather a particular instance. If we put ourselves in the place of the non-specialised observer who simply uses common sense, the most obvious response



DESSINE PAR A. CHOISY

GRAVE PAR J. BURY

1 AQUEDUC PRES S^t-ETIENNE LE ROND

2 COLISEE

3

alguna vez, como vemos en la figura 3, los tres ángulos entre los ejes son distintos, pero la escala que aparece en esas tres direcciones es igual (Choisy 1873 plancha II). No estaba garantizado entonces que un triedro de ejes coordenados pudiera

quedar proyectado de esa manera arbitraria. La demostración no es sencilla, y tardó en llegar algunos años. Finalmente se pudo demostrar que eso, un dibujo organizado sobre el plano con criterios lógicos, es además la proyección del objeto



3. Representación en base a un triedro de direcciones arbitrarias y escalas iguales, en Choisy 1873, plancha II

4. Retrato de Gaspard Monge y caricatura hecha por uno de sus alumnos, conservada en la École Polytechnique

situado de alguna manera en el espacio y según una cierta dirección de proyección.

Aunque no se hubiera podido demostrar, aunque nadie nos garantice que estamos trabajando con algo que son proyecciones planas, evidentemente el sistema empleado por Choisy seguiría siendo una manera útil y eficaz de construir imágenes. Así que la idea de proyección, al menos la proyección plana, esa explicación radical y tranquilizadora, tampoco es una base para acercarnos a la esencia que estamos buscando.

¿Un garabato que represente torpemente pertenece a un mundo muy distinto que un dibujo correcto e impecable? Deberíamos buscar una descripción del fenómeno representacional menos convencional e inmediata.

En cualquier caso, los semióticos no cayeron en la trampa proyectiva. Para ninguno era la proyección una explicación general satisfactoria, sino un caso particular. Si nos ponemos en el lugar del observador no especializado, que emplea

3. Representation based on a trihedral of arbitrary directions and equal scales, in Choisy 1873, plate II

4. Portrait of Gaspard Monge and a caricature by one of his students, kept at the École Polytechnique

simplemente el sentido común, la respuesta más inmediata pasa por pensar que la imagen representa al objeto *porque se parece* (sea el objeto real o ficticio). En los años setenta esta fue la respuesta más contestada. ¿Qué es el parecido? Eso nos lleva a otra definición difícil. Umberto Eco y otros señalaron que cualquier cosa se parece a otra si extendemos adecuadamente el concepto de parecido ². Y Nelson Goodman (1968, 21) hizo una observación acertada: podemos decir que el retrato del duque de Wellington representa al duque de Wellington, pero no decimos que el duque representa a su retrato. El parecido es una relación con la propiedad simétrica, pero la representación no (Fig. 4).

En el extremo, Umberto Eco opinaba que la explicación no puede pasar por decir simplemente que una agrupación de manchas de tinta sobre un papel se parece al objeto que representan. ¿Por qué llamarlo imagen, si son manchas? Pero, por otra parte, el inteligente Ernest Gombrich, metido de paso

would be that the image represents the object because it is *similar* to the real or fictitious object. In the 1970s this was the most-frequently criticized answer. What is similarity? That brings us to another difficult definition. Umberto Eco and others pointed out that anything can resemble another thing if we sufficiently extend the concept of similarity ². Nelson Goodman (1976, 22) made an apt observation: although the portrait of the Duke of Wellington can be said to represent the Duke of Wellington, we do not say that the Duke represents his portrait. Resemblance is a relationship that has a symmetric property, while representation does not (Fig. 4).

On one extreme, Umberto Eco was of the opinion that the explanation cannot simply mean that groupings of ink spots on paper resemble the objects they represent. Why call it an image, if it is a grouping of spots? Meanwhile, the intelligent Ernest Gombrich – an unwitting participant in the controversy – reminds us that the fish bites because the hook seems to be an insect: the fish does not ask itself the questions a semiotic would ask (Gombrich 1982, 268).

Although Gombrich defended the fish that is fooled, he also explained the conical perspective without alluding to similarity or perception: perspective, as invented by Brunelleschi but whose origins go back to ancient Greece, is simply a clear record of what is seen and what is hidden from a particular observation point (Gombrich 1982, 154) (Fig. 5).

The debate about the way they represent images was difficult and ultimately a bit boring, particularly because the same semioticians who were concerned with establishing this basis did not want to ignore other graphic manifestations – especially the artistic ones – which, as mentioned above, meet other criteria that are clearly linguistic in nature. But it is worth noting that the Italian Ugo Volli (1975, 58) observed that one property of images is undeniable: the belonging status of their parts. Signs are formed by parts, words by syllables and letters, and representations by subsets and defined elements. In the case of images, the subdivision hierarchy of the parts reproduces – while transformed and simplified in some way – the subdivision hierarchy of the



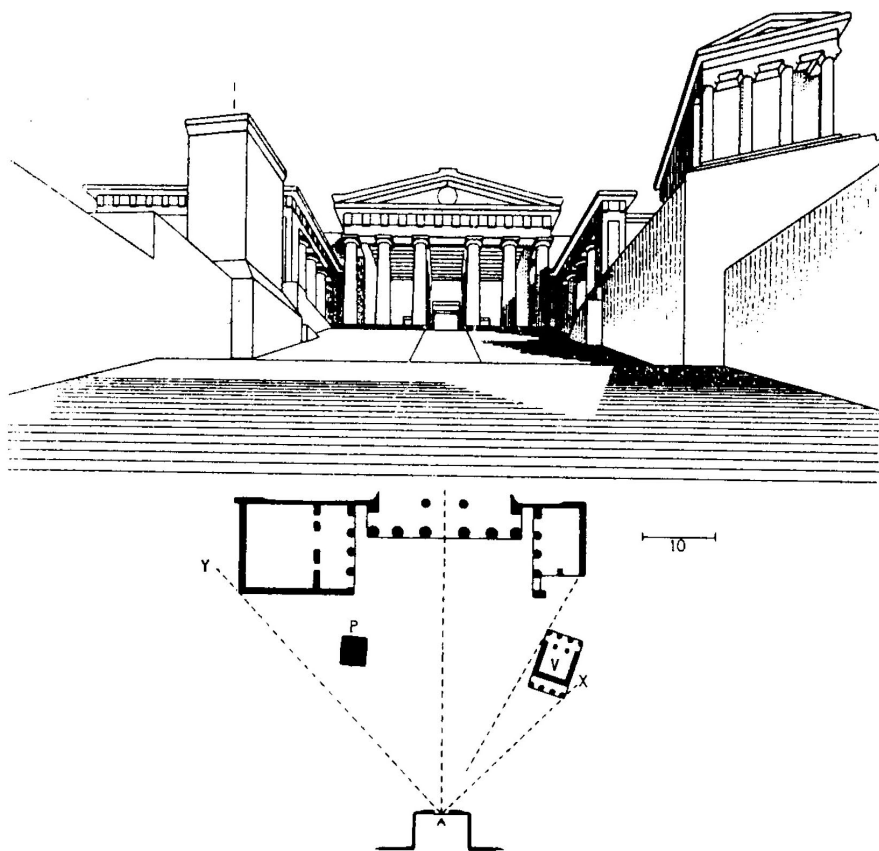


represented object. The leg belongs to the table, both in reality and in the drawing. This can be said both of a projected image and of the logical representation of sets of things by means of circles filled with points; that is, a graph. As such it is valid for any icon.

The phrase "Ut pictura poesis" mentioned in this paper's introduction serves as an initial reference to the desire to find parallelism between language and graphics. At the same time, it demonstrates the relationship in one sense: language paints. These discussions inverted the analogy by presenting graphic representation as a language, and addressing the problem of determining whether it is also in some way an arbitrary or conventional representation. The semioticians of the latter half of the 20th century had overlooked a discussion on these reflections by Ludwig Wittgenstein, a discussion which had strangely returned to its Horacian origins: language can be thought of as a figurative representation. Wittgenstein dealt with logical language in his early period, as crystallised in *Tractatus Logico-Philosophicus*. It is a difficult text to read, and one whose subject is formal logic written in conventional signs. To explain how linguistic thinking works, and consequently the limits of what can be said logically, Wittgenstein sometimes provides examples and analogies. His mentor Bertrand Russell realised that these explicit analogies, and others that are less so, were all related to geometrical projectivity. This is expressed in the introduction he wrote to this book (Wittgenstein 1987, 12), which Wittgenstein did not like for different reasons. Wittgenstein compared language to the representation through images of projection systems on a plane.

Wittgenstein's sentences are concise and strict. Only by fully engaging in his discourse – a truly laborious task – can one find its meaning. His sentences are, nonetheless, grammatically simple and their elements are apparently common, which is why they are often cited out of context.

Wittgenstein knew very well the thing that is called descriptive geometry. He studied engineering at a time when graphic geometry was a fundamental discipline, and he lived for a time in the house of his descriptive geometry professor.³ In spite of



5

en la polémica, nos recuerda que el pez muerde el anzuelo porque le parece que es un bicho: el pez no se hace preguntas como un semiótico (Gombrich 1982, 268).

Aunque el mismo Gombrich que defiende al pez que se deja engañar, explicó la perspectiva cónica sin aludir a la semejanza o la percepción: la perspectiva, lo que inventó Brunelleschi pero tiene antecedentes en la decoración de la antigua Grecia, es simplemente un registro claro de lo que se ve y lo que queda tapado desde un punto de observación (Gombrich 1982, 154) (Fig. 5).

El debate sobre la manera en que representan las imágenes era difícil y finalmente algo aburrido, particularmente porque los mismos semióticos que se preocupaban por establecer esta base, no querían dejar de atender el resto de las manifestaciones gráficas, especialmente las artísticas, que antes hemos explicado que responden a otros criterios, más claramente lingüísticos. Pero

merece la pena destacar que el italiano Ugo Volli (1975, 58) observó cómo una propiedad de las imágenes es incontestable: la relación de pertenencia de las partes. Los signos están formados por partes, las palabras por sílabas y letras, y las representaciones por subconjuntos y elementos definidos. En el caso de las imágenes el orden de subdivisión de las partes reproduce, transformado y simplificado de alguna manera, el orden de subdivisión del objeto representado. La pata pertenece a la mesa, tanto en la realidad como en el dibujo. Se puede decir esto tanto de una imagen proyectada como de la representación lógica de conjuntos de cosas por medio de redondeles rellenos de puntos, es decir, un grafo. Vale para cualquier icono en cuanto tal.

La frase aludida al principio, "Ut pictura poesis", es un primer testimonio del deseo de encontrar paralelismo entre lenguaje y grafismo, pero estableciendo la relación



5. Perspectiva de Choisy desde los propileos, con extremos deformados por su alejamiento del punto principal

6. Dibujos empleados por Wittgenstein (1988) en sus reflexiones sobre la vivencia de las imágenes

5. Perspective of Choisy from the propylae, with deformed ends due to its distance from the main point

6. Drawings used by Wittgenstein (1988) in his reflections on the experience of images

en un sentido: el lenguaje pinta. Los debates comentados invertían la analogía, mostrando la representación gráfica como un lenguaje, y abordando en consecuencia el problema de determinar si también es una representación arbitraria o convencional de alguna manera. Los semióticos de la segunda mitad del siglo XX habían pasado por alto un discurso relacionado con esas reflexiones, que es el de Ludwig Wittgenstein, un discurso que, curiosamente, había vuelto al sentido horaciano: el lenguaje es como una representación figurativa.

Wittgenstein se ocupó del lenguaje lógico en su primera época, la que cristaliza en el *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Se trata de un texto difícil de leer, y cuyo objeto es la lógica formal, que se escribe con signos convencionales. Para explicar cómo funciona el pensamiento lingüístico, y en consecuencia los límites de lo que se puede decir lógicamente, Wittgenstein propone a veces ejemplos y analogías. Su mentor Bertrand Russell se dio cuenta de que estas analogías explícitas, y otras que lo son menos, tenían to-

das que ver con la proyectividad geométrica, y así lo expresa en la introducción que escribió para este libro (Wittgenstein 1987, 12), que no gustó a Wittgenstein, aunque por otros motivos. Wittgenstein comparó el lenguaje con la representación por imágenes propia de los sistemas de proyección sobre un plano.

Las frases de Wittgenstein son sumarias y estrictas. Solo siguiendo su discurso, lo que es verdaderamente laborioso, se puede encontrar su sentido. Sin embargo son frases gramaticalmente sencillas y sus elementos son aparentemente comunes, así que con frecuencia son citadas fuera de contexto.

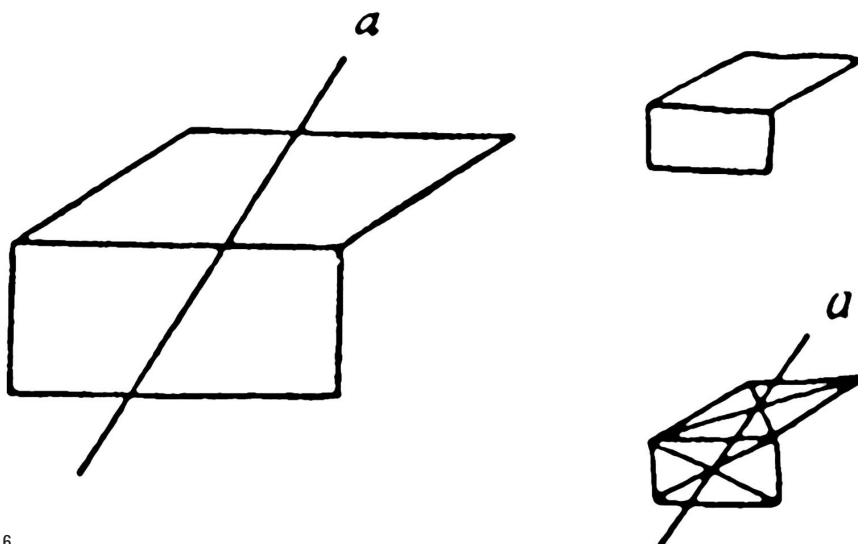
Wittgenstein conocía muy bien lo que llamamos geometría descriptiva. Cursó estudios de ingeniería, en un momento en el que esta geometría gráfica era una disciplina fundamental, y vivió durante una temporada en la casa de su profesor de geometría descriptiva 3. A pesar de esto, se puede pensar que esta referencia a las imágenes proyectadas no es más que un ejemplo fácil que tenía a mano, o que alude a una idea más general de imagen, lo que

this, one could think that this reference to projected images is nothing more than an easy example that he had on hand, or that it alludes to a more general idea of image that has been called "picture theory". On the contrary, contemplating his expressions from this point of view, one notices that it is a support mechanism for his thinking 4.

Thus for example when speaking of the propositions concerning logical language, he says (Wittgenstein 1979): "We make to ourselves pictures of facts." (2.1), "The picture represents its object from without (its standpoint is its form of representation)" (2.173), "Roughly speaking: objects are colourless" (2.0232), "The picture can represent every reality whose form it has" (2.171), "We use the sensibly perceptible sign of the proposition as a projection of the possible state of affairs. The method of projection is the thinking of the sense of the proposition." (3.11), "The proposition is the propositional sign in its projective relation to the world." (3.12), "To the proposition belongs everything which belongs to the projection; but not what is projected." (3.13). This is also the case when he insists that a proposition "shows" but does not "say", or when he says that it is not possible to represent universal concepts or general facts. In order to represent the logical form, he says, we must place ourselves "outside logic, that is outside the world" (4.12), which is what occurs if our aim is to represent the very idea of projection. The individual does not belong to the world, but rather is a limit to what the world is, because "from nothing in the field of sight can it be concluded that it is seen from an eye" (5.633). And so on. And everything is in relation, not to images or vision, but to the symbolic language of logic.

In the second period, when his thinking is less rigid, references to the proper representation of construction plans and the geometry of projection remain at the forefront:

What does it mean for me to look at a drawing in descriptive geometry and say: 'I know that this line appears again here, but I can't see it like that'? Does it simply mean a lack of familiarity in operating with the drawing; that I don't 'know my way about' too well?—This familiarity is certainly one of our criteria. (Wittgenstein 1988, 467) (Fig. 6).





Is there anything about figuration that is not arbitrary? In Wittgenstein's words, "something must be the case." We can interpret it as saying: I can act or think in consequence. This is what happens when we say things about a drawing such as 'I like it like this', 'This wouldn't fit, or 'I see that it's impossible'.

Wittgenstein is interested in demonstrating that the meaning or mental image that words seem to have constitute a referential illusion. And this is where we can find an interesting observation about the arbitrariness of images:

'Now he's seeing it like this', 'now like that' would only be said of someone capable of making certain applications of the figure quite freely. The substratum of this experience is the mastery of a technique. (Wittgenstein 1988, 479)

The feeling of presence that we called iconicity is acquired, not as a consequence of a greater or lesser degree of similarity between image and object, but as an experience in the mastery of a technique, an experience that occurs during interpretation, but more specifically when the individual must use the representation to obtain knowledge that did not exist before. Thus understood, referential illusion can be present in types of pictures that do not operate in the realm of visibility, simulation or direct sensory information that we assume as being more *natural*. The golden age of the iconic sign in its most abstract and scientific sense – which has been called the 'hard icon' 5, probably occurred in the latter half of the 19th century when, in a certain environment around the École Polytechnique, the use of some representation modes that are obsolete today – such as the calculation rule, the graphical calculation of stability, the nomograms and the isolines, and of course the complete operation of the geometric representation systems – were refined to the extreme. This notion includes the paradoxes that we have mentioned in reference to Choisy's axonometric work. But what is common to all of these images that we are calling icons is not the presence of a specific law of precise transformation, nor a specific quality of direct visual experience, but the use that we make of

7. Nomogramas elaborados por Ricardo Aroca y empleados en los años setenta en la cátedra de Estructuras de la ETSAM

7. Nomograms created by Ricardo Aroca and employees in the 1970s in the ETSAM's Structures Chair

se ha llamado "picture theory". Por el contrario, contemplando sus expresiones desde este punto de vista, se advierte que se trata de un apoyo para su pensamiento 4.

Así por ejemplo cuando, hablando de las proposiciones del lenguaje lógico, dice (Wittgenstein 1979): "Nos hacemos figuras [*Bild*] de los hechos" (2.1), "La figura representa su objeto desde fuera (su punto de vista es su forma de representación)" (2.173), "dicho sea de paso: los objetos carecen de color" (2.0232), "la figura puede figurar cualquier realidad cuya forma tenga" (2.171), "usamos el signo sensiblemente perceptible de una proposición (sonidos, signos escritos, etc.) como una proyección del estado de cosas posible. El método de proyección [*Projektionsmethode*] es el pensamiento del sentido de la proposición" (3.11), "la proposición es el signo proposicional en su relación proyectiva con el mundo" (3.12), "a la proposición pertenece todo aquello que pertenece a la proyección, pero no lo proyectado" (3.13).

También cuando insiste en que una proposición "muestra", no "dice", o cuando niega que sea posible representar conceptos universales ni hechos generales. Para poder representar la forma lógica, afirma, debemos colocarnos "fuera de la lógica, fuera del mundo" (4.12), que es lo que pasa si queremos representar la idea misma de proyección. El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo, porque "nada en el campo visual permite concluir que es visto por un ojo" (5.633). Etc. Y todo en relación, no con las imágenes o la visión, sino con el lenguaje simbólico de la lógica.

En la segunda época, cuando su pensamiento es menos rígido, si-

gue presente la alusión a la representación propia de los planos de construcción, y a la geometría de la proyección:

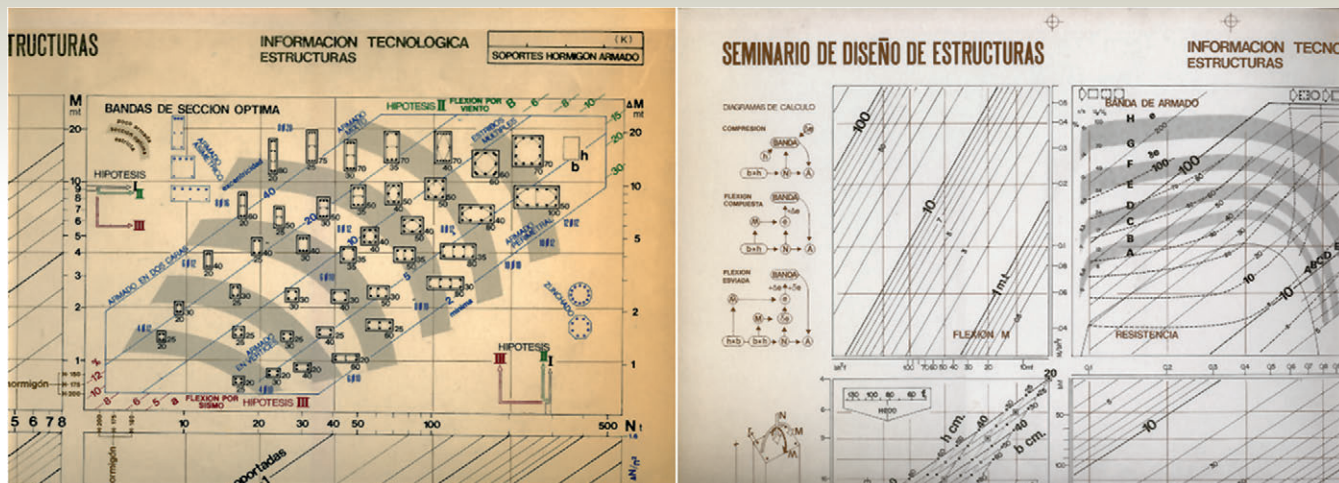
¿Qué significa que yo, al contemplar un dibujo en geometría descriptiva, diga: "sé que esta línea reaparece aquí, pero no puedo verla" ¿Significa simplemente que carezco del entrenamiento para operar con ese dibujo, que no "me las sé todas" con él?... Bueno, ese es sin duda uno de nuestros criterios. (Wittgenstein 1988, 467) (Fig. 6).

¿Qué hay de no arbitrario en la figuración? En palabras de Wittgenstein, que "algo debe acaecer". En la línea explicada, podemos interpretarlo como: puedo actuar o pensar en consecuencia. Es lo que pasa al decir ante un dibujo cosas como "me gusta así", "no cabría esto", o "veo que es imposible".

Wittgenstein está interesado en mostrar cómo el hecho de que nos parezca que las palabras en sí mismas contienen un significado, una imagen mental, es una ilusión referencial. Y es aquí donde encontramos una observación interesante en relación con la arbitrariedad de las imágenes:

Solo se diría de alguien que ahora ve algo *así*, luego *así*, si es capaz de hacer fácilmente ciertas aplicaciones de la figura. El substrato de esta vivencia es el dominio de una técnica. (Wittgenstein 1988, 479)

El sentimiento de presencia que llamábamos iconicidad es adquirido, no como consecuencia de una semejanza de mejor o peor calidad entre imagen y objeto, sino como experiencia en el dominio de una técnica, experiencia que se da en la interpretación, pero más especialmente cuando el sujeto ha de operar con la representación para obtener un conocimiento que antes no existía.



7

Así entendida, la ilusión referencial puede darse en tipos de imagen que no pretenden acercarse a la visualidad, a la simulación o a la información sensible directa que suponemos más *natural*. La época de oro del signo icónico entendido en su sentido más abstracto y científico, lo que se ha llamado “icono duro” 5, fue probablemente la segunda mitad del siglo XIX, cuando, en cierto ambiente, en torno a la École Polytechnique, se afinó hasta el extremo el uso de algunos modos de representar que hoy han quedado obsoletos, como la regla de cálculo, el cálculo gráfico de la estabilidad, los nomogramas (Fig. 7) y las isolíneas, y naturalmente la operatividad completa de los sistemas geométricos de representación, incluyendo las paradojas que hemos relatado a propósito de las axonometrías de Choisy.

Pero lo común a todas estas imágenes que estamos llamando iconos, no es la presencia de una cierta ley de transformación precisa, ni un cierto acercamiento a la experiencia visual directa, sino el uso que hacemos de ellas, la garantía que nos ofrecen de conocer, de prever lo que es posible y lo que no, y a veces, de operar 6. En 1878 el geómetra austro-húngaro Franz Tilscher llamó a esto *Icognosia* (Loria 1921, 339). ■

Notas

- 1 / Resúmenes de los debates sobre la representación por imágenes en la época dorada de la Semiótica se pueden ver en Groupe μ (1993, 109 y ss.) o Zunzunegui.
- 2 / Lo señala el convencionalista Umberto Eco (1985, 348 y ss.), pero ha sido también observado por Peirce, Tomás Maldonado y otros.
- 3 / La Geometría descriptiva fue llamada en alemán *Darstellende Geometrie* (no se empleó el término *deskriptiv*). *Darstellung* es uno de los términos que traducen la idea de representación, y el empleado por Wittgenstein.
- 4 / Para más detalle sobre el tema, véase mi texto “El dibujo de proyecciones y el significado de ver en los escritos de L.Wittgenstein”, en el número 4 de esta revista.
- 5 / El tipo de ejemplos que defendió Tomás Maldonado.
- 6 / El último congreso de la asociación internacional de Semiótica visual (2015), proponía tratar “Lo que las imágenes hacen al conocimiento y viceversa”.

Referencias

- ECO, U., 1985. *Tratado de Semiótica general*. Madrid: Lumen.
- CHOISY, A., 1873. *L'art de bâtir chez les Romains*, París: Ducher.
- GOMBRICH, E., 1982. *The Image and Eye: Further Studies in the Psychology of the Pictorial Representation*. Londres: Phaidon.
- GOODMAN, N., 1968. *Languajes of Art. An approach to a theory of symbols*. London: Bobbs Merrill.
- GROUPE μ , 1993. *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- LORIA, G., 1921. *Storia della Geometria descrittiva*. Milán: Hoepli.
- VOLLI, U., 1975. “Análisi semiótica della comunicazione iconica”. *Ikon* XXV, 39-72
- WITTGENSTEIN, L., 1987. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.
- WITTGENSTEIN, L., 1988. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- ZUNZUNEGUI, S., 1989. *Mirar la imagen*. Madrid: Cátedra.

them, the chance that they give us to know, to anticipate what is possible and what is not, and sometimes to operate 6. In 1878 the Austro-Hungarian geographer Franz Tilscher called this *Ikognosie* (Loria 1921, 339). ■

Notes

- 1 / Summaries of debates on representation through images during the golden age of semiotics can be found in Groupe μ (1993, 109 ff.) or Zunzunegui (1989).
- 2 / This has been pointed out by the conventionalist Umberto Eco (1985, 348 ff.), but it has also been observed by Peirce, Tomás Maldonado and others.
- 3 / In German, descriptive Geometry was called *Darstellende Geometrie* (the term *deskriptiv* was not used). *Darstellung* is one of the terms that translates the idea of representation, and the one Wittgenstein used.
- 4 / For more details on the subject, see my article “El dibujo de proyecciones y el significado de ver en los escritos de L.Wittgenstein”, in issue 4 of this journal.
- 5 / The type of examples defended by Tomás Maldonado.
- 6 / The last International Association of Visual Semiotics conference (2015) proposed addressing the topic of “What images do to knowledge and vice versa”.

References

- ECO, U., 1985. *Tratado de Semiótica general*. Madrid: Lumen.
- CHOISY, A., 1873. *L'art de bâtir chez les Romains*, París: Ducher.
- GOMBRICH, E., 1982. *The Image and Eye: Further Studies in the Psychology of the Pictorial Representation*. London: Phaidon.
- GOODMAN, N., 1968. *Languajes of Art. An approach to a theory of symbols*. London: Bobbs Merrill.
- GROUPE μ , 1993. *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- LORIA, G., 1921. *Storia della Geometria descrittiva*. Milan: Hoepli.
- VOLLI, U., 1975. “Análisi semiótica della comunicazione iconica”. *Ikon* XXV, 39-72
- WITTGENSTEIN, L., 1987. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.
- WITTGENSTEIN, L., 1988. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- ZUNZUNEGUI, S., 1989. *Mirar la imagen*. Madrid: Cátedra.