UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Perspectivas de la imagen: categorías y criterios visuales en el contexto académico a partir del concepto “Ciudad hídrica”

Hernán David Camargo Luque

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Bogotá, Colombia
2021

Perspectivas de la imagen: categorías y criterios visuales en el contexto académico a partir del concepto “Ciudad hídrica”

Hernán David Camargo Luque

Tesis de investigación presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Diseño

Directora:

Doctora. MARIA ASTRID RÍOS DURÁN

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Bogotá, Colombia

2021

DEDICATORIA

*A mis padres **Elsa Luque** y **Alfonso Camargo** por apoyar esta travesía con su acompañamiento, cariño y amor incondicional.*

*A mi maravillosa viajera estelar y compañera de aventuras **Karina Sepúlveda**, de ella también se encuentran algunas ideas en este documento.*

Los libros no están hechos para que uno crea en ellos, sino para ser sometidos a investigación. Cuando consideramos un libro, no debemos preguntarnos qué dice, sino qué significa.

Umberto Eco

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

_____

HERNÁN DAVID CAMARGO LUQUE

Fecha 12/02/2021

Fecha

Agradecimientos

Mis más profundos agradecimientos a todas las personas que influyeron en la culminación de uno de los procesos más interesantes en el conocimiento y la gran apertura al campo de la investigación, el cual me permitió reestructurar mi propia mente. Expreso mi gratitud en especial a:

La profesora María Astrid Ríos Durán por ser mi mentora en la formación en investigación, así como de los aspectos metodológicos que alimentaron y fortalecieron las inquietudes sobre de los análisis de la imagen. Su voz de experiencia, pensamiento crítico y constante guía ayudaron a cimentar esta investigación y a orientarla de manera estratégica para su consolidación.

La profesora Zenaida Osorio también contribuyó con sus enseñanzas en el campo de la investigación visual y su fascinación por la imagen. Sus orientaciones siempre tan precisas me inspiraron y permitieron reconocer la potencialidad más allá de lo visual, dentro de un intrincado campo que se interconecta con distintos contextos.

No puedo dejar de mencionar a mis compañeros del Laboratorio de Investigación Visual, de quienes me llevé grandes conocimientos, experiencias y métodos para abordar sus propios *corpus visuales* alrededor de otros intereses y campos disciplinares que también se preocupan por la imagen.

A mi profesora de pregrado Ángela Merchán y actual jefe en la Rectoría de la Fundación Universitaria Los Libertadores por creer en mí e impulsar mi formación con distintos retos que me han permitido madurar profesionalmente.

Finalmente, agradecimientos especiales a mi familia, por su comprensión y apoyo en los días difíciles, y alegría en mis momentos de éxito. Sin lugar a duda, un pilar fundamental para lograr mis metas.

Resumen

Perspectivas de la imagen: categorías y criterios visuales en el contexto académico a partir del concepto "Ciudad hídrica"

Esta investigación aborda las ausencias, los límites y las dificultades del análisis de la imagen en el contexto académico y otras actividades vinculadas con la construcción de nuevos conocimientos. Particularmente, se abordará la relación entre *texto* e *imagen* dentro de los documentos científicos y se registrará cómo dicha interacción ha dejado a la segunda en una posición subordinada. Con la demostración de tal desbalance, también se llamará la atención sobre la oportunidad cognitiva que se pierde cuando se desatiende el potencial explicativo de las imágenes y su enorme capacidad para evidenciar distintos aspectos de las sociedades humanas; los cuales son relevantes para diferentes disciplinas. Esta situación se explica, entre otras cosas, por la pervivencia de prejuicios visuales, la necesidad de profundizar sobre los métodos, elementos, y conceptos en la imagen como acervos teóricos e informativos, y la deficiencia en instrumentos metodológicos disponibles para analizarlas. Para solventar estos problemas, el presente documento propone algunas estrategias metodológicas pertinentes para la investigación visual y con las cuales se busca rescatar el carácter interdisciplinario de las imágenes. Especialmente, se hará énfasis en la construcción de *corpus teóricos visuales* a partir de la definición de series de imágenes, los cuales deberán permitir la síntesis de perspectivas e interpretaciones de las distintas disciplinas del conocimiento. Para ello, y con el fin de ilustrar la aplicación de dichas estrategias, se tomará la categoría de "Ciudad hídrica" como eje estratégico para encontrar intereses entre disciplinas que trabajan el contexto urbano.

Palabras clave: Imagen, serialidad, interdisciplinariedad, criterio visual, series visuales, corpus teórico visual, ciudad hídrica.

Abstract

Image Perspectives: categories and visual criteria in the academic context based on the concept "Hydric City"

This research addresses the absences, limits and difficulties of image analysis in the academic context and other activities related to the construction of new knowledge. In particular, the relationship between text and image within scientific documents will be addressed and how this interaction has left the latter in a subordinate position will be recorded. With the demonstration of such imbalance, attention will also be drawn to the cognitive opportunity that is lost when the explanatory potential of images and their enormous capacity to show different aspects of human societies is neglected; which are relevant to different disciplines. This situation is explained, among other things, by the persistence of visual prejudices, the need to deepen on the methods, elements, and concepts in the image as theoretical and informative collections, and the deficiency in methodological instruments available to analyze them. To solve these problems, this document proposes some pertinent methodological strategies for visual research and with which it is sought to rescue the interdisciplinary nature of images. Especially, emphasis will be placed on the construction of visual theoretical corpus from the definition of series of images, which should allow the synthesis of perspectives and interpretations of the different disciplines of knowledge. To this end, and in order to illustrate the application of these strategies, the category of "Hydric City" will be taken as a strategic axis to find interests between disciplines that work on the urban context.

Keywords: Image, seriality, interdisciplinarity, visual criteria, visual series, visual theoretical corpus, hydric city.

Contenido

Pág.

1. TEORÍA DE LA IMAGEN. Conciliando la relación entre imagen y texto como base para la elaboración de *corpus visuales*..... 7
1.1 Planteamiento del problema..... 7
1.2 La relación entre imagen y conocimiento..... 13
1.3 Narrativas de la imagen en torno al conocimiento 18
1.4 La estructura de la imagen como condición de los *corpus visuales*..... 22
1.5 La interdisciplinariedad de la imagen 26
1.6 Proyecciones de la imagen como *corpus teórico visual*..... 30

2. Hacia la construcción de un CORPUS TEÓRICO VISUAL 37
2.1 El concepto *Ciudad hídrica* como caso de estudio en la definición de una categoría visual 37
2.2 Los casos de estudio según la C+A 54
2.3 La muestra de imágenes seleccionada 61
2.4 El instrumento de investigación: definición de los criterios visuales 75

3. *CORPUS TEÓRICO VISUAL.* Ciudad hídrica para uso de investigadores de la ciudad. 91
3.1 Características de un *corpus teórico visual* y sus procesos seriales 93
3.2 Validación del instrumento “criterios visuales” 116
3.3 Inquietudes sobre la imagen como *corpus teórico visual*..... 121
3.4 Procesos narrativos en el corpus teórico visual y la referenciación de la imagen 129

4. Conclusiones y recomendaciones..... 159
4.1 Conclusiones..... 159
4.2 Recomendaciones..... 162

Lista de figuras

Pág.

Imagen 1-1: Derivado del gobierno de EE. UU. USGS - explicación condensada de los mapas de proyección de Mercator. 2006. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Usgs_map_mercator-ko.svg 13
Imagen 1-2: Rembrandt, *León.* 1640. Colección León Bonnat. Louvre, Rembrandt. Citado por E. Gombrich. 23
Imagen 1-3: *Estructura del corpus teórico visual. Hernán David Camargo Luque (2020).* 34
Imagen 2-1: *Equipo VII, Taller Max Cetto, UNAM, Ciudad Hídrica – Imágenes producidas y referenciadas del concepto.* Reunión de imágenes del concepto a partir de las imágenes desarrolladas por e equipo VII. *Hernán David Camargo Luque (2020).* 42
Imagen 2-2: *Equipo VII, Taller Max Cetto, UNAM, Ciudad Hídrica – Imágenes producidas y referenciadas del concepto.* Imágenes de las secciones “hidrografía” e “intenciones”. 43
Imagen 2-3: *Creación de la categoría visual y conceptos adyacentes según concepto principal. Hernán David Camargo Luque (2020)* 44
Imagen 2-4 *Water Sensitive Cities, Estructura. 2014. Multimedia. WSC. https://watersensitivecities.org.au (consultado 17 de diciembre de 2019).* 46
Imagen 2-5: *Equipo VII, Taller Max Cetto, UNAM, Ciudad hídrica – Imágenes producidas y referenciadas del concepto.* Reunión de imágenes del concepto, contrastada con los tres aspectos de la WSC: Solutions (S), Enabling Structures (E.S.), Y Benefits (B), para establecer correspondencias entre conceptos. *Hernán David Camargo Luque (2020).* 48
Imagen 2-6: *Los 4 niveles de acción y los 5 elementos estructurantes - Principios de la IWA para las ciudades “Wáter-wise”.* IWA. https://iwa-network.org/wp-content/uploads/2017/06/IWA_Brochure_Water_Wise_Communities_screen_SP.pdf *(consultado 17 de diciembre de 2019).* 50
Imagen 2-7: *Equipo VII, Taller Max Cetto, UNAM, Ciudad hídrica – Imágenes producidas y referenciadas del concepto.* Reunión de imágenes contrastada con los enfoques de las WW y WSC. Identificación del trabajo concentrado en los tres conceptos a partir de lo visual. *Hernán David Camargo Luque (2020).* 52
Imagen 2-8: *Concepto principal y adyacentes en categoría visual C+A. Hernán David Camargo Luque (2020).* 56

Imagen 2-9: Andrés Londoño. *“Imagen 11”. 2014.* Composición visual basada en dos tipologías de la imagen. Universidad Nacional de Colombia. Extraída de la tesis *“Integración Urbana del Rio Fucha Caso Específico Tramo 1”.* 58
Imagen 2-10: *Número de tipologías identificadas dentro de la denominación “Figura” para la construcción visual del concepto “Ciudad hídrica” en los casos de estudio analizados. Anexo 11. Hernán David Camargo Luque (2019).* 59
Imagen 2-11: *Listado de Figuras – Caso de estudio. “Figuras” y sus descripciones sin tipologías. Agua y conflictos en la Zona Bananera del Caribe Colombiano. Olga Fabiola Cabeza (2014).* 60
Imagen 2-12: *Organización de figuras según tipología propuesta por autores y autoras en los casos de estudio. Entre las imágenes que cuentan con otras tipologías como la fotografía, se encuentran algunos aspectos que se desarrollan en el concepto “Ciudad Hídrica” como el enterramiento del agua y su relación con la sociedad en los diferentes lugares estudiados por los autores de tesis. Hernán David Camargo Luque (2019).* 62
Imagen 2-13: *Mapas y Planos en los casos de estudio. Relaciones entre imágenes. Hernán David Camargo Luque (2019).* 64
Imagen 2-14: *Plano y Fotografía en los casos de estudio. Descripción de las imágenes y la ausencia de datos sobre su producción por parte de autores. Hernán David Camargo Luque (2019).* 66
Imagen 2-15: *Reunión de imágenes de los casos de estudio en dos tipologías nombradas por autores: Imagen y Figura. Hernán David Camargo Luque (2018). En el caso de la Imagen propuesta por los autores, son encontrados mapas, fotografías y montajes digitales.* 68
Imagen 2-16: *Cuadro y tabla, tipologías de los casos de estudio. Hernán David Camargo Luque (2018).* 70
Imagen 2-17: *Tipología Cuadro compuesta por fotografía, montaje fotográfico y render. Hernán David Camargo Luque (2018).* 71
Imagen 2-18: *Grupo de figuras tabla y cuadro, relaciones y diferencias con la citación a cuerpos de texto. Hernán David Camargo Luque (2018).* 73
Imagen 2-19: *Grupo de figuras tabla y cuadro, relaciones y diferencias con la citación a cuerpos de texto. Hernán David Camargo Luque (2018).* 74
Imagen 2-20: Criterios compartidos entre imágenes en las áreas trazadas con línea blanca segmentada. *Arriba: imagen en la sección “Intenciones” - “Ciudad Hídrica”. En medio y abajo: “Imagen 39: Paralelo estado actual- escenario deseado en subtramo 1d” en el caso de estudio analizado. Hernán David Camargo Luque (2018).* 77
Imagen 2-21: *Caso de estudio y elementos que construyen la categoría visual “Ciudad + Agua” en este caso, en 4 sub categorías. Anexo 1. Hernán David Camargo Luque (2018).* 79
Imagen 2-22: *Resultado de análisis ELA, Aréa con aberración cromática (en amarillo) y área con alta modificación de pixeles (en rojo). Anexo 1. Hernán David Camargo Luque (2018).* 81
Imagen 2-23: *Criterios visuales extraídos de los casos de estudio o conceptos adyacentes. Hernán David Camargo Luque (2020).* 82

Imagen 2-24: *Grupo de imágenes y sus descripciones. Caso de estudio: El agua en el territorio, la cultura y la política de San Andrés Isla. Anexo 18. Hernán David Camargo Luque (2018).* 85
Imagen 2-25: *Criterios visuales y tipologías identificadas en el grupo de imágenes. Anexo 18. Hernán David Camargo Luque (2018).* 86
Imagen 2-26: Reunión y sumatoria de *criterios visuales y tipologías identificadas en el grupo de imágenes. Anexo 18. Hernán David Camargo Luque (2018).* 87
Imagen 2-27: *Organización según coincidencias entre imágenes, a partir de criterios visuales y tipología identificada. Anexo 17. Hernán David Camargo Luque (2018).* 88
Imagen 2-28: *Series visuales del criterio "Canalización" del concepto "Ciudad hídrica" en casos de estudio. Anexo 11. Hernán David Camargo Luque (2019).* 89
Imagen 3-1: *Esquema de un corpus teórico visual, las series visuales según tipología y la construcción de la serie visual del concepto. Hernán David Camargo Luque (2020).* 94
Imagen 3-2: *Construcción de series visuales. Hernán David Camargo Luque (2020).* 95
Imagen 3-3: *Criterios visuales de la tipología "Plano" y esquemas visuales, Caso 2. Anexo 16. Hernán David Camargo Luque (2018).* 96
Imagen 3-4: *Criterios visuales de la tipología "Plano" y esquemas visuales, Caso 7. Anexo 16. Hernán David Camargo Luque (2018).* 97
Imagen 3-5: *Reunión de criterios visuales en "otros elementos" de la tipología "Plano" y esquemas visuales, Caso 7. Anexo 16. Hernán David Camargo Luque (2018)* 98
Imagen 3-6: *Criterios visuales de la "Figura" y algunos esquemas visuales que incluyen más de dos tipologías. Caso 6. Anexo 12. Hernán David Camargo Luque (2018).* 99
Imagen 3-7: *Criterios visuales de la "Imagen" y algunos esquemas visuales que se inscriben en el uso de variaciones de la fotografía y el plano. Caso 2. Anexo 12. Hernán David Camargo Luque (2018).* 100
Imagen 3-8: *Reunión de criterios visuales de detalles de 1er enfoque de la tipología "Figura" y sumatorias identificadas en algunos grupos de imágenes. La palabra "Bogotá" se encuentra en varias sumatorias, determinando una jerarquía dentro de la futura serie visual. Anexo 11. Hernán David Camargo Luque (2019).* 102
Imagen 3-9: *Reunión de criterios visuales "Figura" – Unificación de criterios. Explicación del conteo según la media establecida. Anexo 11. Hernán David Camargo Luque (2019).* 103
Imagen 3-10: *Reunión de criterios visuales "Figura" – Unificación de criterios. Explicación del conteo según la media establecida. Anexo 13. Hernán David Camargo Luque (2019).* 104
Imagen 3-11: *Reunión de criterios visuales "planos" – Unificación de criterios. Explicación del conteo según la media establecida. Anexo 15. Hernán David Camargo Luque (2019).* 105
Imagen 3-12: *Reunión de criterios visuales "fotografía". Explicación del conteo según la media establecida. Anexo 17. Hernán David Camargo Luque (2019).* 106

Imagen 3-13: *Arriba: Parte de la serie visual de los criterios "personas" y "acueducto" de la tipología "Figura". Abajo: Parte de la serie visual de criterios "San Andrés" e "Iglesia" de la tipología "fotografía".* Las relaciones entre elementos y tipologías permiten observar la relación con el agua (1), los encuentros sociales alrededor del recurso hídrico (2), y las relaciones entre vegetación y ciudad (3) entre las dos tipologías en contextos con condiciones geográficas diferentes. *Hernán David Camargo Luque (2019).* 108
Imagen 3-14: *Serie visual de los criterios "Canalización" y "Zonas verdes" de la tipología "Anexos".* Algunas imágenes definen los contextos en términos proyectivos. *Anexo 10. Hernán David Camargo Luque (2019).* 109
Imagen 3-15: *Macro reunión de criterios visuales. Hernán David Camargo Luque (2020).* 111
Imagen 3-16: *Reunión de criterios visuales por encima de la media (fotografía) del concepto "Ciudad Hídrica". Anexo 19. Hernán David Camargo Luque (2019).* 112
Imagen 3-17: *Construcción del concepto "Ciudad Hídrica" a partir de la reunión de criterios visuales entre todas las tipologías. Anexo 19. Hernán David Camargo Luque (2019).* 114
Imagen 3-18: *Serie visual del concepto "Ciudad Hídrica" a partir del criterio "personas" entre todas las tipologías. Anexo 19. Hernán David Camargo Luque (2019).* 115
Imagen 3-19: *Tipologías identificadas dentro de la tabulación de la muestra encuestada. Anexo criterios visuales de encuestas. Anexo 3. Hernán David Camargo Luque (2019).* 118
Imagen 3-20: *Reunión de criterios visuales en las encuestas y explicación de su selección en la definición de la serie visual. Anexo 3. Hernán David Camargo Luque (2019).* 119
Imagen 3-21: *Reunión de criterios visuales y comparación de la muestra con los resultados de la investigación principal. Anexo 3. Hernán David Camargo Luque (2019)...* 120
Imagen 3-22: *Andrés Londoño. "Cuadro 14". 2014. Cuadro. Extraído de uno de los casos de estudio, en el cual se enuncia la acción de mirar de manera tácita sobre una acción o concepto, pudiendo requerir un apoyo visual desde la imagen.* 124
Imagen 3-23: *Mapeo general y relevancia entre tipologías según posibles relaciones de la imagen del concepto "Ciudad Hídrica". Hernán David Camargo Luque (2019).* 125
Imagen 3-24: *Criterios visuales de la tipología "Imagen". Arriba: Criterios "Estado Actual" – Abajo "Estado Deseado". Anexo 14. Hernán David Camargo Luque (2019).* . 126
Imagen 3-25: *Ejemplo de perdida de datos en imágenes de casos de estudio. Hernán David Camargo Luque (2020).* 127
Imagen 3-26: *Criterios visuales de la tipología "Plano" y agrupaciones de las imágenes en orden cronológico. Algunas convenciones son incluidas en la estructura del plano. "canalización". Anexo 16. Hernán David Camargo Luque (2019).* 128
Imagen 3-27: *Criterios visuales de la tipología "Plano" y agrupaciones de las imágenes* 130
Imagen 3-28: *Ejes de actuación de Ciudad hídrica y clasificación de criterios visuales coincidentes de la serie visual de CH. Hernán David Camargo Luque (2020).* 132

Imagen 3-29: *Ejemplo de un seguimiento visual en corpus de imágenes de diferentes contextos disimiles uno del otro - Serie visual contexto académico (arriba) y contexto comercial (abajo). Hernán David Camargo Luque (2019). Las líneas comparan las relaciones con el criterio visual "personas" y la categoría visual "C+A".* 134
Imagen 3-30: *Serie visual concepto CH, Fotografías del criterio visual "personas", Anexo 19. Hernán David Camargo Luque (2020).* 135
Imagen 3-31: *Seguimiento del registro visual, sus temporalidades, evolución de las representaciones y lugares en que más se ha desarrollado imágenes alrededor de la Categoría Visual C+A.* 138
Imagen 3-32: *Serie visual del concepto CH Seguimiento visual en corpus de imágenes de diferentes contextos de actuación. Hernán David Camargo Luque (2020)* 139
Imagen 3-33: *Andrés Londoño Londoño, Imagen Anexos.* Integración Urbana del Río Fucha*. Universidad Nacional de Colombia. Aunque el criterio visual es "canalización", su vinculación frente a las perspectivas sobre las "vías", define varios criterios visuales que hacen parte de la composición de la imagen y las diferentes características en la revitalización del recurso hídrico.* 141
Imagen 3-34: *Contraste entre tipologías sobre un mismo contexto y criterio visual de la relación entre agua y zonas verdes. Hernán David Camargo Luque (2020).*..... 142
Imagen 3-35: *Proyecciones sobre la revitalización del Río Fucha. Imágenes trabajadas sobre la serie visual concepto CH. Hernán David Camargo Luque (2020).* . 143
Imagen 3-36: *Contraste entre imágenes y la relación de las personas con el recurso hídrico. La memoria histórica busca reestablecer dicha relación.* Hernán David Camargo Luque. 2020. 144
Imagen 3-37: *Jason Betancur Hernández, Figura 1. Paisaje de Medellín 1895. 2015. Universidad Nacional de Colombia.*..... 146
Imagen 3-38: *Olga fabiola Mesa, Figura 1. Paisaje de Medellín 1895. 2015. Universidad Nacional de Colombia.*..... 147
Imagen 3-39: *Búsqueda inversa para establecer autoría en Google images. Hernán David Camargo Luque (2020).* 148
Imagen 3-40: *Búsqueda inversa para comprobar la operación para la búsqueda en Google images. Hernán David Camargo Luque (2020).* 148
Imagen 3-41: *Harvard Bussiness School, Baker Library, United Fruit Company. 1. Universidad de Harvard. https://www.library.hbs.edu/hc/pc/large/united-fruit.html* 150

Lista de tablas

Pág.

Tabla 3-1: *Tipologías identificadas sobre las planteadas por los autores de los estudios de caso.* Hernán David Camargo Luque (2019). 121
Tabla 3-2:*Enfoques dados a la producción visual, caso Bogotá.* Hernán David Camargo Luque (2020)..... 138
Tabla 3-3: *Cuestionamientos sobre las imágenes y las proyecciones disciplinares.* Hernán David Camargo Luque (2020)..... 144
Tabla 3-4: *Fuentes identificadas sobre las planteadas por los autores de los estudios de caso.* Hernán David Camargo Luque (2019). 151

Introducción

Las imágenes no solo son interesantes por sus contenidos visuales y sus significados inmediatos, pues también constituyen parte del registro de la historia de la humanidad y son capaces de revelar hechos, creaciones y conocimientos propios de distintas épocas.[1] Así, aspectos como las condiciones de producción, las técnicas para su creación y hasta los significados otorgados a los elementos que las componen, posicionan a las imágenes como un paradigma teórico/práctico que revela diversidad de información útil para la comprensión de diferentes facetas de los seres humanos. De hecho, gracias al reconocimiento de su riqueza como fuente para la investigación, se han sistematizado varios enfoques disciplinares interesados por su estudio y teorización. Entre ellos destacan los estudios visuales, la historia del arte, la semiótica, la cultura visual y otros que han intentado dilucidar las redes, las relaciones y los significados implícitos en distintos tipos de representaciones, en especial aquellos que se encuentran ocultos o sobreentendidos.

Sin embargo, fenómenos como las deficiencias en los análisis y la manipulación, han situado a la imagen en un estado de prevención que cuestiona su capacidad para expresar hechos sobre lo real. Esta condición ha venido provocando su exclusión de distintas agendas de investigación y su desuso como fuente de conocimiento habilitada para brindar luces sobre los acontecimientos que representan. Asimismo, cuando se reúnen varias imágenes dentro de una misma síntesis de investigación, es posible notar cierta desarticulación que se limita a dar soporte parcial al discurso de los autores o a las fuentes escritas. De esta manera, las imágenes terminan aportando un apoyo básico al argumento central, pero sin la posibilidad de ser sometidas al análisis desde enfoques interdisciplinarios capaces de generar nuevos conocimientos y fortalecer, incluso, las tesis

---

[1] Principalmente en esta investigación se abordarán casos de disciplinas enmarcadas en los estudios de historia e historia del arte, las cuales han planteado la validez argumental y fáctica de los registros, obviamente dejando en claro la preocupación alrededor de los estudios de la imagen y la necesidad de teorizarla.

de los investigadores; un objetivo que se complica por la interferencia de normas de referenciación que no permiten ir más allá de algunas interpretaciones pre iconográficas.[2] En todo caso, las imágenes están ocupando un rol subordinado frente a los textos escritos y se están desaprovechando sus potenciales cognitivos.

No obstante, enfoques disciplinares como los ya mencionados se han preocupado por proporcionar a la imagen un papel protagónico como fuente de información y han planteado resultados que buscan estudiarla asumiendo su valor epistemológico. Gracias a sus conclusiones ha sido posible comprender las diversas formas en que los seres humanos registran un fenómeno y la multiplicidad de información que se alberga al interior de una representación visual. Vale añadir que dichas conclusiones se han despejado debido a la integración de algunos avances teóricos de distintas materias, incluso aquellas que no tienen a la imagen como centro de interés. Por lo cual la interdisciplinariedad es una condición *sine qua non* de la investigación visual.

Así, las imágenes presentan una doble condición que es interdependiente. Por un lado, están calificadas para revelar datos que ayudan a fortalecer las teorías y los métodos de las diferentes disciplinas; por ello se pueden incluir en casi cualquier tipo de investigación. Y por otro, requieren para su comprensión de los avances teóricos que se han consolidado en los distintos campos de pensamiento, principalmente en aquellos que han destacado la conexión que existe entre visualidad e imagen para la difusión no sólo de ideas, sino también de conocimiento en los contextos académicos. De esta manera y con los propósitos de sofisticar los análisis que se pueden desprender de las imágenes, evitar sus manipulaciones descontextualizadas y rescatar su valor cognitivo, la presente investigación propone una serie de estrategias metodológicas que ayudan a integrar los aportes teóricos de diversas disciplinas respecto a lo visual, para ser incluidas en las técnicas de investigación de varios campos.

---

[2] Las inquietudes interdisciplinares surgen por la especialización del conocimiento como problema interdisciplinar, así mismo la imagen se especializa y su narrativa se ve restringida, no obstante, estos no son problemas según los análisis realizados por Panofsky, quien reconoce las experiencias prácticas como el contexto de lo conocido visualmente, es decir la interpretación pre iconográfica, en este caso por las disciplinas que usan a la imagen como soporte de la idea, tal como lo propone Barthes.

Precisamente, para superar las dificultades y los problemas planteados hasta ahora, este documento hará énfasis en la construcción de un método de investigación visual llamado *corpus teóricos visuales*, los cuales consisten en la recolección sistemática de datos, representaciones, valoraciones y demás aspectos que han definido las distintas disciplinas sobre un mismo concepto o temas con una relación que permite ser evidenciada por la imagen. Para ello los investigadores deberán definir una *categoría visual*, es decir, la abstracción de un concepto para crear un espacio de transferencias de conocimiento, capaz de integrar dentro de su significación a una serie de experiencias con rasgos comunes en cuanto a su contenido y representación visual. A partir de entonces podrán identificar las hipótesis, las conclusiones y los resultados esgrimidos desde múltiples tendencias intelectuales que hayan sistematizado algunos casos de estudio bajo la misma categoría u otras similares. El propósito es construir redes de significados capaces de dilucidar un panorama ampliado, polifónico e interdisciplinario sobre un problema de investigación que implique el uso de imágenes y, con ello, alcanzar reflexiones y análisis más sofisticados.

Precisamente, con el fin de ilustrar la construcción de un *corpus teórico visual* y las posibilidades que ofrece para la investigación, el documento presentará un caso de estudio particular. Se centrará en la representación de imágenes sobre la construcción de ciudad enmarcada en el reconocimiento del agua como elemento vital y de coexistencia con los múltiples sistemas urbanos. Así, se utilizará el concepto "Ciudad hídrica"[3] y se reconstruirán las redes, los significados y las visualidades establecidas por quienes la han asumido como eje de análisis. Además, se descompondrá dicho concepto en la sumatoria de palabras clave *Ciudad* + *Agua* -o *categoría visual C+A*- con el fin de ampliar el espectro de búsqueda y tener la posibilidad de registrar significados parecidos de otras disciplinas o, incluso, fuentes no académicas.

Por todo esto, el objetivo principal de esta investigación es proponer a la imagen como *corpus teórico visual* para la construcción interdisciplinar de conocimientos; en este caso

[3] Una de las particularidades sobre este concepto definido primeramente en el taller Max Cetto de investigación en arquitectura en la UNAM en el 2014 es lo poco que se ha teorizado, sin embargo, al utilizar las palabras clave o categorías visuales que más adelante se explicarán, es posible encontrar definiciones análogas o visiones compartidas sobre la relación de la ciudad con el agua.

respecto a la *categoría visual C+A*. Desde un enfoque hermenéutico, se espera definir una ruta que permita comprender los mensajes cifrados en la imagen a partir de una posición crítica y analítica de diferentes perspectivas disciplinares. Para lograrlo, se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Construir, organizar y sistematizar series de imágenes provenientes de distintas tradiciones intelectuales respecto a la *categoría visual "Ciudad + Agua*" como descomposición conceptual del concepto "Ciudad hídrica".
- Describir, analizar y relacionar las significaciones disciplinares otorgadas a las imágenes basadas en la separación de sus elementos a nivel de dato.
- Integrar los diferentes enfoques disciplinares y establecer síntesis habilitadas para producir nuevos conocimientos sobre la "Ciudad hídrica" con la implementación de un *corpus teórico visual*.

Para cumplir dichos objetivos, el documento se encuentra estructurado en tres capítulos fundamentales y finaliza con algunas conclusiones. En el **Capítulo 1** se presentarán las principales corrientes, tendencias y enfoques intelectuales que han reflexionado sobre la imagen, sus posibilidades cognitivas y las dificultades existentes para su interpretación. De allí se espera obtener una explicación clara sobre el papel subordinado que hoy está ocupando en la investigación y su posible reposicionamiento como fuente de información a partir de una revaloración epistemológica.

En el **Capítulo 2** se abordarán las múltiples definiciones de "Ciudad hídrica" y las que se encuentran ligadas a la *categoría visual Ciudad + Agua*. Para ello se recurrirá a bibliografía especializada y a las distintas investigaciones sobre temas relacionados que se han producido en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá; particularmente en programas de posgrados como las maestrías en "Medio Ambiente y Desarrollo", "Urbanismo", "Historia", "Hábitat" y el doctorado en "Historia". De estas últimas se obtendrán las primeras series de imágenes útiles para construir el *corpus teórico visual,* por ello serán sometidas al análisis interno, se evaluarán sus roles dentro de la argumentación de las tesis y se registrará la forma específica en que se relacionan con los textos escritos y las normas de citación. Además, se avanzará en el establecimiento de cerca de 2000 *criterios visuales* para su estudio de detalle e interpretación.

En el **Capítulo 3** se clasificarán las imágenes de los distintos documentos y se dilucidarán las redes de significados interdisciplinarios a partir de los *criterios visuales* establecidos. En otras palabras, se consolidará el *corpus teórico visual* propiamente dicho, que en este caso trata sobre las representaciones ligadas a la construcción de ciudad y su reconocimiento del agua como recurso vital. Así, se demostrará la relevancia de esta estrategia metodológica frente a otros instrumentos de distintas disciplinas y se resaltará su utilidad sobre los avances cognitivos a través del uso sistemático de la imagen, las diferentes perspectivas disciplinares y énfasis visuales que diversifiquen las formas de ver, y, por último, para evitar sesgos visuales e interpretaciones descontextualizadas sobre las descripciones comunes dentro de la estructura de la imagen. Una condición inexorable para la producción de nuevos conocimientos cercanos a la realidad que buscan representar.

Finalmente, en las conclusiones se incluirá una serie de reflexiones teóricas y metodológicas para comprender la función de las imágenes dentro de una investigación y su relación con los textos escritos dentro la producción de conocimientos. Además, se resaltará la riqueza de los análisis visuales cuando se basan en descripciones sistemáticas de detalle y se considera la interdisciplinaridad de las representaciones gráficas. En últimas, este documento apunta a rescatar el uso sistemático de las imágenes en las producciones académicas y se preocupa por destacar su potencial explicativo dentro la difusión del conocimiento. En especial, en circunstancias donde a diario se produce “una mole vertiginosa de informaciones”[4]-como diría Umberto Eco- y se requieren estrategias para integrar y sintetizar las distintas experiencias que ocurren a cada instante.

[4] Umberto Eco, *Apocalipticos E Integrados* (Barcelona: Editorial Lumen, 1985), 369.

1. TEORÍA DE LA IMAGEN. Conciliando la relación entre imagen y texto como base para la elaboración de *corpus visuales*

1.1 Planteamiento del problema

En la investigación académica el uso de imágenes es influido por las maneras en que estas se producen y se proyectan para describir un hecho, una idea o un concepto. Usualmente, los investigadores parten de sus propias perspectivas y la manera en que se desarrollan otro tipo de imágenes que, por su condición abstracta, pueden connotar para otro observador distintos significados, pero, para su propia disciplina, pueden ser una denotación absoluta. Tales posiciones, ubicadas entre quienes observan y quienes producen una imagen, indican la posibilidad de hablar de más de un sólo "punto de vista"[5]. Sin embargo, en el contexto académico, específicamente en las actividades de investigación, a la imagen no se le confiere relevancia dado que, generalmente, son complementarias al discurso escrito. Así, aunque las imágenes tienen significado en sí mismas, muchas veces las disciplinas se valen de estas para hablar de otras cosas o adoptar un *vocabulario visual,*[6] el cual puede provenir de otros saberes con sus propias técnicas de representación y fortalecer las estructuras visuales propuestas en sus imágenes.[7]

---

[5] La expresión se encuentra entre comillas por lo que implica en el ejercicio visual de lectura y análisis de las imágenes, o bien, como lo problematiza el historiador Aby Warburg al cuestionar el acto de ver como una acción que involucra un entendimiento absoluto frente a los hechos y las realidades.
[6] Cada una de las técnicas y elementos visuales implementados en la creación de las imágenes.
[7] Roland Barthes, Image Music Text (Londres: Fontana Press, 1977), 18. Martine Joly, *Introducción al análisis de la imagen* (Buenos Aires: La marca editora, 2009), 92. E. H. Gombrich, *Los usos de las imágenes* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 215. Este último, sobre los garabatos encontrados en libros de contabilidad del Banco di Napoli en 1698 y su relación con lenguajes artísticos y/o técnicas para la representación.

Con lo anterior, es posible plantear los siguientes cuestionamientos: ¿cómo se lee una imagen?, una pregunta que se remite al problema de los puntos de vista frente a los hechos; más aún, para el caso académico, ¿cómo debería leerse y construirse la imagen proveniente de la imaginería científica?, en especial, donde las fuentes deben contener cierto rigor estructural bajo una verbalización antecedida por un ejercicio de percepción que no desestime ninguna de ellas;[8] o el efecto inmediato del uso de la imagen en la construcción de conocimiento que la supedita frente a las estructuras textuales, lo cual lleva plantear si ¿la imagen del contexto académico es una estructura manipulada de forma arbitraria y, por consiguiente, sus interpretaciones también lo son?; o, por el contrario, ¿las imágenes producidas por las disciplinas problematizan el conocimiento propuesto por sus autores?, los cuales se encuentran en total interdependencia por aspectos culturales que proponen una visualidad particular.

Aunque cada imagen contiene un significado único, su estructura se compone de elementos identificables (nombrables) según los análisis pre iconográficos propuestos por el historiador de arte Erwin Panofsky. Este autor dio prelación a la manera en que las construcciones visuales son influenciadas por estímulos propios de quien la observa o la produce en un entorno y contexto próximo. De esta manera, Panofsky concluye que los elementos por sí solos no significan sino que hacen parte de las construcciones culturales y sociales. En el caso de la investigación, aunque existe una rigurosidad frente a la construcción de cuerpos de texto, ello no sugiere una lectura amplia sobre lo que implica el uso de varias imágenes, especialmente, en las relaciones que se establecen con estructuras como las fuentes escritas y la denotación de un hecho de manera gráfica.

Por supuesto, la visualidad no puede ser reducida a una sola proyección o interpretación de los hechos, las realidades y los fenómenos que la construyen a través de la imagen. Los registros visuales son desarrollados bajo procesos de producción que se configuran

[8] La pregunta refiere a los planteamientos de la investigadora en ciencias de la información y comunicación Martine Joly, donde se ha tratado de situar la imagen proveniente de todos los campos científicos (imaginería científica), hasta las preguntas del filósofo Roland Barthes sobre el problema de la fotografía como estudio de la imagen. Respecto a la imaginería científica, Joly afirma: En todos estos campos distintos las imágenes son visualizaciones de fenómenos. Lo que las distingue unas de otras fundamentalmente, dejando de lado por supuesto las tecnologías más o menos avanzadas que utilizan, es que son imágenes “verdaderas” o “reales”, es decir que permiten una observación más o menos directa y más o menos sofisticada de la realidad, o son simulaciones numéricas (Joly, 2009, p.27).

en variables propias de cada campo científico. Así, se entiende que cada disciplina académica incluye su visualidad dentro de una extensa gama de interpretaciones plasmadas en las imágenes que, de manera diversa, registran un mismo evento de estudio por medio de objetos representados en la estructura de la imagen y se desprenden en datos específicos, por medio de ejercicios de análisis visuales y referenciales provenientes de diferentes fuentes para soportar la idea. Aun así, la investigación no escapa a la interpretación y los análisis visuales que van de la mano con las experiencias prácticas de quienes las proponen. Esta condición problematiza un hecho transversal e imperceptible a la luz de su poca influencia frente a la representación de los hechos. Ello se desprende de su relación y permeabilidad con la cultura visual y los problemas que conlleva la facilidad de manipulación de la imagen bajo diversos métodos y técnicas de reproducción.

Los interrogantes anteriormente propuestos no agotan la discusión sobre la manera en que se deben visualizar los hechos y las realidades (aludiendo al hecho de que pueden existir varias “realidades” sobre una misma cosa y que, en dado caso, tienen igual validez). Por el contrario, estos acuden a la comprensión de los procesos de producción de las imágenes teniendo en cuenta que el procedimiento es tan relevante como los mismos datos que las comprenden, los cuales pueden estar cargados de subjetividades y miradas alternativas. El conocer ambas particularidades permite un tipo de discernimiento sobre la manera en que las disciplinas encuentran sus propios métodos para representar los hechos y cómo parten de una comprensión más íntima de la fuente visual. Tales aspectos hacen necesario establecer e identificar su propia tipología, es decir, una caracterización formal sobre la cual se fundamenta y se esgrime dentro de una representación de los hechos: sean estos constituidos bajo la proyección del ojo humano u otro tipo de proyecciones que escapan de las capacidades anatómicas del mismo.

La importancia en la creación de nuevas estructuras visuales disciplinares parte de la necesidad fundamental de diferenciación o incapacidad de interpretación de otras representaciones. No obstante, estas hacen parte de una serie de ejercicios visuales (también imágenes) que van construyendo un ente mucho mayor, es decir, una imagen que a su vez es un signo en sí mismo, pero también es, por ejemplo, una metáfora visual. Dentro de estas afirmaciones sobre la presencia del signo entre los entramados textuales o estructuras representacionales, es inevitable pensar que su camino se complejiza por

nuevas estructuras visuales propuestas por tan sólo un campo disciplinar.[9] Esta regla en la lingüística y el manejo de los símbolos es de vital importancia porque da vía libre para tomar un camino distinto en el uso de la imagen. También pretende crear sistemas de expresión que se conecten interdisciplinarmente y que sean capaces de diferenciar, abstraer y crear nuevo conocimiento, pero desde una posición totalmente crítica sobre las construcciones visuales que cada disciplina propone.

De esta manera, la problemática sobre las lecturas ambiguas de la imagen toma un giro que se inscribe en el terreno del conocimiento especializado, el cual pone en peligro otras visualidades que pueden ser negadas. Así, por ejemplo, de un grupo social o disciplinar que busque escapar de la supremacía de las denotaciones impuestas por una sola perspectiva dominante, se pasa a múltiples puntos de vista que se valen de la relación entre la imagen y las tecnologías que intervienen en su producción. Por otro lado, la relación antropológica de la imagen con los medios que la reproducen la problematiza como fuente de consulta por su aceptación casi inmediata producto de la masificación y alcance para cualquier persona. Ello contribuye a afianzar y extender el conocimiento hacia la memoria y el registro fidedigno de los hechos y saberes que, de paso, van creando nociones de realidades sean estas verídicas o no. El efecto adverso sobre dicha aprehensión es el analfabetismo discursivo procedente de la sobrecarga de intercambios visuales, lo cual ocasiona una ignorancia metodológica frente a cómo afrontarlas y abordarlas. Esta es la principal razón por la que la imagen representa una debilidad cognitiva frente a la búsqueda de conocimiento y capacidad de discernimiento.[10]

---

[9] Joly, *Introducción al análisis de la imagen,* 27. Peirce, Charles S. *La ciencia de la semiótica.* (Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1974), 22. Se toma la noción de signo (representamen) de Peirce, definida como: un signo, o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aun más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*. (Peirce, 1974, p. 22).

[10] Georges Balandier, *El poder en escenas* (Barcelona: Paidós, 1994), 115. Jorge Santiágo, "La interdisciplinariedad de la imagen en el desarrollo de la narrativa visual", *Revista Razón y palabra*, n. º 49 (2006): 8. Mario P. Díaz, "La imagen en el tiempo: el uso de fuentes visuales en Historia" *Hao, n.ª 29, (2012)*: 144. Frente al analfabetismo discursivo se toma lo expuesto por Díaz sobre la sobreabundancia de la información: (…) la sociedad que cuenta con más información en la historia de la humanidad, es al mismo tiempo la más necesitada de información, cuando no la más ignorante. No porque no pueda o no sepa acceder a esa información, sino porque no cuenta con recursos adecuados para insertar la información en un relato coherente (Díaz, 2012, p. 144).

En síntesis, la creación de nuevo conocimiento y su registro visual se enmarcan en un problema de validez argumental y un desbalance de la imagen en conjunción con estructuras textuales. Parte de dicho desbalance se evidencia en el uso de normas técnicas de referenciación, las cuales pretenden organizar sistemáticamente toda la información que compone los hechos estudiados desde estructuras no propiamente visuales. Los registros llevados a cabo con las normas de referenciación ampliamente utilizadas[11] limitan el potencial cognitivo de las imágenes, pues reducen su estructura bajo la enunciación de algunas de sus características. Para ello, una de las causas obedece al poco reconocimiento de sus tipologías al ser inscritas en el término "figura", que ha sido propuesto como una generalidad de su condición formal. Precisamente, ante la inexistente instrucción gráfica y rigor visual en su trato como estructura compleja de conocimiento, no es exigida dentro de las normas. Ello sin mencionar los inconvenientes surgidos en las condiciones de producción, los cuales se enmarcan en problemas de orden pre iconográfico que desconocen las inquietudes sobre las experiencias prácticas de los investigadores para su obtención y posterior propuesta visual como parte del registro argumental de los hechos.[12]

En consecuencia, el rigor visual de la imagen que escape de todas las variaciones y ambigüedades que se desprenden de su uso, no es incluido dentro de la normativa referencial de los textos científicos. A su vez, las pocas herramientas metodológicas para el análisis visual y de registro en la investigación pueden desencadenar una serie de afirmaciones frente a una proyección particular de los hechos. Ante ello, la inclusión de diferentes proyecciones debería servir como punto de partida para reflexionar sobre las perspectivas de cada disciplina y, ¿por qué no?, de otros saberes empíricos. Es pertinente

---

[11] Se hace referencia a las normas de la Asociación Americana de Psicología (APA) y el Manual de Estilo Chicago de la Universidad de Chicago.

[12] Santiago, "La interdisciplinariedad de la imagen", 13. Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología* (Madrid: Alianza Editorial S. A., 1972), 24. Fernando Hernández, "¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?" *Educação & Realidade* 30*,* (2015): 18. Con respecto a la interdisciplinariedad desde la sociología, Santiago da cuenta de los aspectos personales de los individuos alrededor de la imagen. De la mano, Panofsky abarca las experiencias visuales particulares que construyen significados a través de la visualidad. Debido a ello, el autor expone: (…) igualmente, o quiza más aún, tiene que ser controlada nuestra intuición sintética por una percatación del modo en el cual, bajo condiciones históricas diferentes, *las tendencias generales y esenciales de la mente humana*, son expresadas por *temas y conceptos* específicos. Esto significa lo que podremos llamar una historia de los *síntomas culturales* –o *símbolos* en el sentido de Ernst Cassirer– en general (Panofsky, 1972, p. 24).

entender el registro visual sobre un entendimiento más amplio de los hechos y escapar de la arbitrariedad de un solo punto de vista o perspectiva.

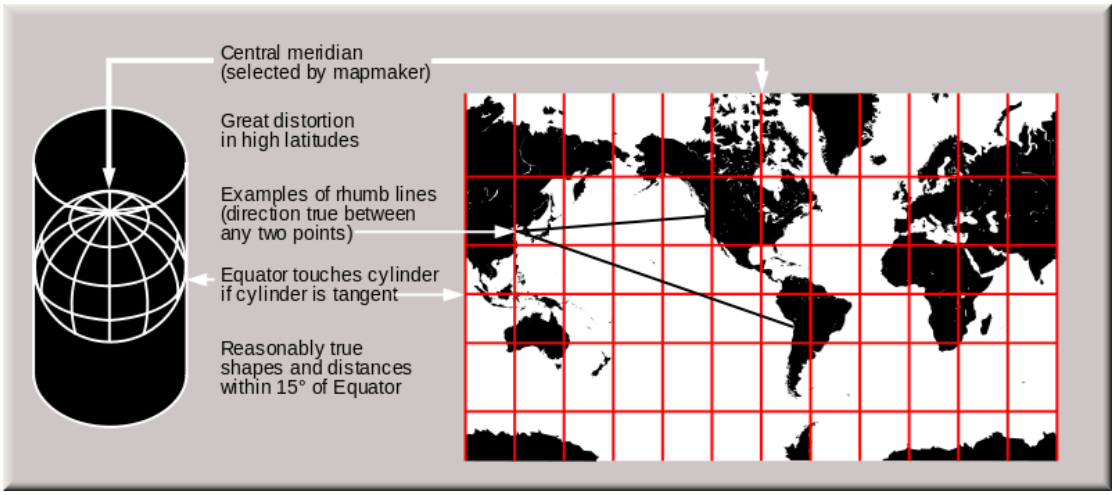
Para ilustrar el problema de la exclusión de varias imágenes -y la falta de análisis frente a las mismas- utilizaré la *proyección de Mercator,* que, en palabras del físico y divulgador de ciencia, Sergio Régules, se refiere a la *imagen del mundo* que obtuvo al introducirse en el estudio de la geografía de su propia infancia, pues la masificación de esta representación se podía encontrar en cada aula de su escuela.[13] Dicha proyección en particular, al ser analizada desde el hecho metodológico de su producción, traslada el problema hacia la denotación y connotación de las formas representadas de los continentes y consiste, en un primer momento, en trasplantar sus formas impresas en una esfera para luego ser proyectadas sobre un plano (imagen 1-1); lo que introduce una variable de índole espacial al problema de su reproducción.

En el contexto escolar es constante el uso de textos académicos como los atlas de mapas y de geografía en general. La explicación sobre las condiciones geográficas del planeta se presenta por medio de la proyección de los puntos que se trasladan de la esfera a un plano. Así, se busca acercar al observador con las formas de cada uno de los continentes. Inevitablemente, dicha proyección deforma las dimensiones reales de las extensiones de tierra que se acercan a los polos. Los países que se encuentran sobre la línea del ecuador resultan en una clara desventaja espacial de su área real, frente a las sobredimensionadas áreas de los países del norte. Por supuesto, quienes conocen de la proyección de Mercator defienden su usabilidad cartográfica y de posición de las masas de tierra. Sin embargo, la poca instrucción y ausencia de una norma robustecida desde el análisis visual, ayudaría a dar pistas sobre cómo debe leerse y entenderse una imagen con unas condiciones metodológicas de producción, sin ocasionar un desbalance en el imaginario de aquellos que aprendieron y aprenden geografía con una imagen que se presenta como un hecho académico.[14]

---

[13] De Régules, Sergio. *La mamá de Kepler y otros asuntos científicos igual de apremiantes*. (Barcelona: Ediciones Grupo Zeta, 2011). 77.
[14] De Régules, “La mamá de Kepler”, 78.

Imagen 1-1: Derivado del gobierno de EE. UU. USGS - explicación condensada de los mapas de proyección de Mercator. 2006. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Usgs_map_mercator-ko.svg



1.2 La relación entre imagen y conocimiento

En el mundo de las ideas y su relación directa con la producción de conocimiento, los objetos visuales y la manera en que la imagen los incluye para representarlos buscan plantear una posible correlación entre imagen y conocimiento, la cual contiene una relación más profunda que las intercepta y las define: la palabra escrita.

La interpretación y significación del conocimiento no se da solamente por una única estructura de representación, sea texto o imagen, pues ambas coexisten. Por un lado, la palabra escrita significa, vuelve fáctico el conocimiento y su validez es respaldada tanto por las tradiciones intelectuales que la emplean, como por normas para su uso. Por el otro, la imagen busca representarlo bajo la visualidad de un individuo para luego ser validado por otros sujetos, quienes, según el filósofo Charles Sanders Peirce, la abstraen para entenderla de la misma manera en que se expresa. De esta manera, se transforma dicha información en conocimiento a partir de las relaciones entre los elementos abstraídos que, a su vez, desarrollan estructuras visuales más complejas.[15]

---

[15] Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 22. En este caso el conocimiento representado (*objeto - representamen*) en la imagen (*signo*) conforman la visualidad (*interpretante*) del individuo y los sujetos. El autor a su vez define: El signo está en lugar de algo, su objeto. No en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento del*

De esta forma, la imagen pasa de ser una estructura indivisible a una que se compone de otras que la complejizan. Pero, al mismo tiempo, la disminuyen por su aparente mutabilidad entre su condición de soporte al conocimiento y un corpus de conocimiento en sí. En otras palabras, la imagen es un sistema que contiene una base de datos conjunta que sirve no sólo para ser contemplada, sino como respaldo del hecho desde lo visual. Por supuesto, en ello se incluyen aspectos culturales, disciplinares e ideas de un individuo -o grupo- que la propone. Aun así, una mera contemplación de la imagen requeriría realizar un ejercicio que vaya más allá de la identificación literal de una serie de elementos que pertenecen al orden iconográfico.[16]

Al realizar distintos análisis sobre la imagen, Peirce plantea una división de signos. Así, al comprender la imagen como un signo compuesto por íconos, índices y símbolos (también por otros signos), el autor señala que todos estos poseen cualidades básicas, que son aprehendidas al ser expuestas al observador, quien las abstrae en colores, formas y texturas, lo cual amplía la significación adquirida en el primer análisis.[17]

Para entender la relación entre la imagen y el conocimiento es necesario partir de un análisis previo al planteado por Peirce. Recurrimos a la posición pre iconográfica propuesta por Panofsky, la cual reconoce los motivos o elementos del mundo visual que componen a una tipología de la imagen, por ejemplo: una pintura, una fotografía, un mapa, una ilustración, etc. Esta estrategia permite rastrear cómo son interpretadas las representaciones por el público y cómo se acercan a la significación otorgada por quien las produce. No obstante, este análisis por sí solo no resulta novedoso o no lleva a una reflexión mayor. En cambio, el historiador de arte Hans Belting propone estudiar el efecto colectivo que produce un contexto compuesto por imágenes. Con este se permite detallar

---

representamen. “Idea” debe entenderse aquí en cierto sentido platónico, muy familiar en el habla cotidiana; quiero decir, en el mismo sentido en que decimos que un hombre capta la idea de otro hombre, en que decimos que cuando un hombre recuerda lo que estaba pensando anteriormente, recuerda la misma idea, y en que, cuando el hombre continúa pensando en algo, aun cuando sea por un décimo de segundo, en la medida en que el pensamiento concuerda consigo mismo durante ese lapso, o sea, continúa teniendo un contenido similar, es "la misma idea", y no es, en cada instante del intervalo, una idea nueva (Peirce, 1974, p. 22).

[16] Ibid, 24. Jessica Evans y Stuart Hall, “¿Qué es la cultura visual?”, *Cuadernos de teoría y crítica* 2, (2016): 101. Sobre los planteamientos de Peirce, se habla de los signos que no pueden dar conocimiento del objeto o si bien reconocerlo, sin embargo, otros autores proponen la existencia de conocimiento en la imagen.

[17] Joly, *Introducción al análisis de la imagen*, 32. Sobre el enfoque analítico de la imagen enmarcado desde la significación y no desde la emoción.

cualquier idea por su carácter representacional debido a la complejidad en la que se ve envuelta. [18]

Sin embargo, una representación masiva de ideas traería más estructuras visuales según su intérprete y sus procesos de producción. A partir de estas dos variables, es necesario clasificar las imágenes dentro de un análisis sobre la técnica para su producción. Estas derivan en una tipología específica para ser analizadas por la impronta que se incluye en la idea. Así, hay una suerte de mutación de su propia representación, por ejemplo: las estrategias descritas en los mapas que usan los militares también pueden ser descritas por medio de un mapa mental o de una fotografía aérea, pero sin olvidar que cada tipología tiene una manera de ser analizada visualmente. Aunque los postulados de Peirce trabajan la división de signos, no llegan a contemplar la importancia sobre la tipología de la imagen, sin embargo, las relaciones entre tipologías y signos son vitales para el entendimiento del "efecto colectivo" de imágenes propuesto por Belting, dado que cada nueva tipología de la imagen trae un nuevo ícono, índice o símbolo.

Estas relaciones validan las tipologías de la imagen como parte de la estructura de la idea, -incluyendo varias perspectivas sobre la misma- con el objetivo de conectar todos los elementos estructurales que construyen el conocimiento y se basan en un ejercicio interdisciplinar que descifre "lo que la imagen deja ver"; una frase recurrente en documentos de investigación que la producen o la referencian de otras fuentes. Al mismo tiempo, la división de signos aporta un entendimiento de la imagen y su relación con el conocimiento al asumir que la misma palabra escrita, en su momento, también fue ícono y que hoy se han complejizado sus estructuras de tal manera que las lecturas sobre ella son inteligibles. Por otro lado, el conocimiento, al componerse de hechos, tal como en las metodologías positivistas, descifra lo tangible del hecho por medio de la palabra en primera instancia, para luego soportarse en un tipo de indicador que lo haga evidente y propenso a ser representado de manera visual o simbólica. De allí se sigue lo que sería una abstracción que deriva en una representación visual de la idea y su significación.[19]

---

[18] Peirce, "La ciencia de la semiótica", 21. Mitchell, W. J. T. y Mark Hansen, eds. *Critical terms for media studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2010), 39. El objeto al que se refiere Peirce, también se refiere a las ideas como estructuras que son representadas por los signos.
[19] Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 50. Juan José Arango, "Cada cosa en su lugar" (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2011), 15.

En esa medida, la imagen es un signo que se encuentra relacionado con estructuras gramaticales, nuevas formas visuales y otras tipologías, pero también por las experiencias prácticas de quienes la interpretan y pertenecen a culturas, contextos sociales y diferentes disciplinas interesadas en saberes particulares. Con ello se amplía el análisis y la producción de otras imágenes que se dirigen hacia la identificación de posibles sesgos o estereotipos al momento de ser relacionadas con otras estructuras visuales provenientes de un ejercicio interdisciplinar.[20] Esto supondría la necesidad de una alfabetización visual y su relación entre grupos académicos que producen y usan la imagen para fundamentar sus corpus teóricos y nuevo conocimiento. En especial, por la cantidad de datos que se componen y definen tanto la accesibilidad del mensaje como de la narrativa entre tipologías de la imagen.[21]

Para enmarcar dichos corpus teóricos, es necesario definir la manera o medio por el cual se accede al conocimiento. En este caso, se situará dentro de la noción de documento escrito y se preservará la preocupación sobre la relación entre palabra escrita e imagen. Tal condición enmarca la necesidad respecto a la alfabetización visual frente a la fuente escrita y la significación de toda estructura que la compone. Sobre todo si se tiene en cuenta que la fuente se compone por una construcción visual que, en conjunto con otras fuentes, propone una manera de representar todos los aspectos epistemológicos de un conocimiento específico a través de los signos.

De cierta manera, la alfabetización debe enmarcarse hacia los análisis de fuentes visuales considerando, en un primer momento, que toda imagen que contenga las primeras cualidades descritas por Peirce sería estimada potencialmente como fuente. Dicho esto, el análisis debe centrarse en el reconocimiento de las estrechas relaciones entre imágenes

---

[20] Panofsky, *Estudios sobre iconología*, 14. Hernández, "¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?", 26. Los sesgos a los cuales hace referencia Hernández, se encuentran en los cinco aspectos abordados por el autor, referentes a la cultura visual. En el segundo aspecto el autor cita: Para comprender una visualización se requiere investigar en su origen y en el trabajo (la función) social que realiza. Requiere indicar sus principios de inclusión y exclusión, detectar los roles que la hacen posible, comprender las maneras en las que se distribuye, y decodificar las jerarquías y diferencias que convierte en naturales (Fyfe y Law, 1988, p. 1).

[21] Hernández "¿De qué hablamos cuando hablamos de Cultura Visual?", 29. Santiago, "La interdisciplinariedad de la imagen", 13. La alfabetización visual se enmarca en lo expuesto por Santiago al hacer un símil con la imagen desde su noción en la sociología, en la cual afirma: (…) la narrativa visual es como un texto cultural que no tiene significado sino es cuando y después de que el receptor se pregunte a sí mismo en torno a ello (Santiago, 2006, p.13).

de fuentes escritas. Para ello, la semióloga Martine Joly explica cómo desde las formas abstractas y figurativas se puede hablar de un hecho específico que, si bien es cierto, en las primeras formas puede no existir una correspondencia fiel a la estructura formal de los hechos figurativos, estas abstracciones también significan y representan.[22]

La consecuencia directa sobre la representación de una proyección particular[23] y la multiplicidad de formatos o tipologías que de ella se derivan es el previo reconocimiento sobre su método procesal para ser producido desde diferentes perspectivas de los hechos. Ello quiere decir que la imagen, como elemento discursivo, también debe ser comprendida desde la definición de su tipología, pues esto permite entender cuáles son las diferencias entre los hechos reales y las proyecciones.

Lo anterior depende de las relaciones entre el contexto y cómo se produce la imagen. Por ello, el filósofo Roland Barthes propone la "retórica de la imagen" con el objetivo de explicar su papel argumentativo, el cual se encuentra entre la denotación y la connotación. Esta particularidad obliga a detallar aún más el análisis de la imagen en un proceso capa por capa de su estructura, pues se entiende que la imagen puede componerse de elementos con una doble significancia o un doble sentido[24] dependiendo de la experiencia visual de quien la propone y de quien la recibe.

En cierta manera, el sentido de la vista se convierte en un medio de la imagen, que, a la luz de su propia significancia sobre los hechos, estos se contrastan con la representación visual propuesta. Esta característica fue apoyada por el historiador de arte Hans Belting, quien propuso la relación antropológica de la imagen por su mediación y condicionamiento sobre el conocimiento.[25] Esto es así porque, para quien propone la imagen, el mensaje puede resultarle natural al representarlo como conocimiento implícito, así dicha representación corresponda o no a una forma real. Sin embargo, para quien la recibe, dicha

---

[22] Joly, *Introducción al análisis de la imagen*, 53, 72-73. Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: CENDEAC, 1990), 43.
[23] La *proyección particular* se refiere en este caso, a la interpretación de un individuo. Por el contrario, las perspectivas son la interpretación compartida de un colectivo de personas.
[24] Gombrich, *Los usos de las imágenes*, 99. Joly, *Introducción al análisis de la imagen*, 90 y 91. Joly cita la "Retórica de la imagen" de Barthes para definir la denotación y la connotación en la imagen.
[25] Hans Belting, *Antropología de la imagen,* trad. Gonzalo Vélez (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 18 y 66. Belting propone como al cuerpo como medio, por ende, se establece una relación antropológica entre imagen y cuerpo (imagen - aparato de imágenes - cuerpo vivo) en donde el cuerpo se concibe como cuerpo medial o mediatizado.

propuesta puede estar cargada de símbolos, incluso si la imagen es un hecho fáctico, que, al no ser explicado por el autor desde lo procesual y estructural, logra una doble significancia o una reinterpretación del receptor.

Aquí se llama la atención sobre la cantidad de imágenes que pueden provenir de un solo conocimiento y las diferentes maneras de ser representado. Esto no quiere decir que dichas fuentes visuales deban ser desechadas por su posible tergiversación o porque se deban unificar en una sola forma de visualización. Por el contrario, dichas proyecciones diversificadas representan una oportunidad para expandir aún más el conocimiento, en tanto se aborde el objetivo de los autores y las motivaciones que los llevaron a generarlas. Por otro lado, a partir de su producción y estructura las imágenes se ubican dentro de una narrativa compuesta por otras fuentes visuales y textuales que hacen parte de un hecho específico, el cual fue construido desde la ambigüedad del mensaje y que, por algún motivo, induce a la malinterpretación del receptor.[26] Aun así, los análisis de la imagen no van más allá de entender cómo, desde la visualidad, se obtienen los registros que contienen todo este tipo de características. Por ello es necesario avanzar hacia la conformación de un corpus teórico que se encuentre caracterizado entre imágenes denotadas y connotadas o, más aún, desde la construcción de conocimiento basado en textos y hechos interdisciplinares que incluyan distintas perspectivas generales, así como sus variables y/o signos para ser estudiadas y reflexionadas.

1.3 Narrativas de la imagen en torno al conocimiento

Al hablar de narrativas, los estudios de la imagen se enmarcan entre su estructura argumental y la relación con los hechos representados visualmente. Por ello se hace necesario el entendimiento de las técnicas que la producen junto a su praxis. Dicho esto, la facultad de la técnica de representación en la imagen permite deducir cuál es el

[26] Peter Burke, *Visto y no visto*, trad. Teófilo de Lozoya (Barcelona: Crítica, 2005), 12. Belting, *Antropología de la imagen*, 21 y 22. Burke defiende la tesis sobre las imágenes masificadas que aún así pueden conservar su estatus artístico y de valor. Lo anterior se sostiene por sus postulados, en que define: Si hoy nos tomamos la imagen singular menos en serio que nuestros antepasados, tesis que todavía no ha sido demostrada, tal vez no se deba a la reproducción propiamente dicha, sino a la incesante saturación de imágenes que padece nuestro universo de experiencia (Burke, 2005, p. 22).

imaginario social[27] alrededor de cómo se concibe el mundo visual y se transforma en torno a una representación.

Cabe resaltar la narrativa visual propuesta por el licenciado en Ciencias de la Información Jorge Santiago Barnés, quien demostró la facultad que tiene la imagen para discernir entre diferentes estructuras cognitivas determinadas por un punto de unión entre sí. Según este autor, dichas estructuras convergen bien sea por su preocupación en un problema específico, o el interés común en un objeto de estudio representado por elementos que aportan a su narrativa, lo cual permite entender cómo dichas cogniciones construyen su visualidad.[28]

Una cualidad propia de la narrativa de la imagen consiste en incluir tantas perspectivas como sea posible. Esto se hace con el objetivo de obtener una red de secuencias, organizaciones y ritmos entre visualidades que se establecen en diferentes estructuras de conocimiento. Así, se busca narrar de manera alegórica una versión de los hechos que se complementan con otras estructuras visuales con las que se construye el conocimiento. De tal forma, la relación entre pensamiento y praxis toma una perspectiva antropológica dada la vinculación entre técnicas y prácticas visuales que construyen la imagen y comprende cómo las formas de ver establecen al conocimiento en sí. Aunque, también definen representaciones disciplinares y prácticas culturales derivadas de quienes producen o produjeron todo un corpus visual.[29]

Es importante destacar que dicho imaginario frente a la imagen procede de su propia masividad, en la cual los medios en que se divulga influyen en su expansión y

---

[27] Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales: Memorias y Esperanzas Colectivas,* trad. Pablo Betesh (Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision SAIC, 1999), 4. Se toma la definición del imaginario social propuesto por Bronislaw Baczko quién lo define como una categoría en dónde cabrían las representaciones colectivas, ideas y las imágenes que conciben a la sociedad en general.

[28] Santiago, “La interdisciplinariedad de la imagen”, 8. Dicha narrativa incluye además nuevos conocimientos, buscando incluso los que han sido ignorados dentro de los estudios de la imagen. Esta narrativa es el eje articulador de las construcciones cognitivas complejas que sugieren trabajarse desde la interdisciplinariedad.

[29] Belting, *Antropología de la imagen*, 15. Burke, *Visto y no visto*, 17. W. J. T. Mitchell, “Mostrando el Ver: Una crítica de la cultura visual”, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, n.º 1. (2003):*36. Marta Cabrera y Oscar Guarín, “Imagen en las ciencias sociales: trayectorias de una relación”, *Revista Memoria y Sociedad* 16, n.º 33 (2012): 11. Gabriela Raposo, “Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía” *Revista Chilena de Antropología Visual* 13, (2009): 2.

transitoriedad. Así, la reproductividad de la imagen surge como parte de su propia narrativa, la cual es producto de su difusión y de las nuevas formas en que se replica en diferentes medios o formatos que redefinen su tipología original.

Ante tal particularidad, el director de arte y pintor, John Berger, explicó la importancia sobre las precauciones en la reproducción de la imagen y su incidencia sobre los contextos en los cuales se generan nuevas tipologías por su mutabilidad y significación. Esto es así porque cada reproducción modificaría o distorsionaría a la imagen original, por ello es indispensable reconocer la fuente de reproducción desde la unicidad de los datos que la componen.[30] Así, la reproductibilidad instaura las narrativas e introduce variables a las imágenes, las cuales se encuentran en un constante movimiento producido por los cambios que surgen al ser aprehendidas y manipuladas. En términos de su masificación, dicha aprehensión se genera por su carácter testimonial y por los colectivos que utilizan la imagen como relato para argumentar y apoyar visualmente los acontecimientos y hechos descritos bajo sus propias representaciones y descripciones textuales de los hechos.[31]

Precisamente, las representaciones no surgen de manera fortuita, pues son instauradas en gran medida por la aceptación de una imagen que luego se masifica o, por el contrario, se construye al incluir todos los puntos de vista sobre un hecho. Tal como en la fotografía, las imágenes enmarcan un fragmento de la realidad, que, al ser integradas entre sí, nutren las diferentes perspectivas y proyecciones de un evento. Por ejemplo, ello sucede cuando varias personas realizan tomas fotográficas en un mismo lugar desde diferentes ángulos y se incluyen otras tipologías de imágenes que cuentan con sus respectivas técnicas en función del registro del hecho.[32] En otras palabras, la visualidad se remite a la creación de conceptos y a la necesidad que tienen los diferentes grupos sociales de representarlos visualmente, en especial, cuando existe un algo que los afecta y crea versiones

[30] John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), 11 y 12.
[31] Raposo, “Narrativas de la imagen”, 3. Burke, *Visto y no visto*, 19.
[32] Burke, *Visto y no visto*, 46. Belting, *Antropología de la imagen*, 22. En las referencias de Burke a Panofsky, se cita el ejemplo de un aborigen australiano quien “sería incapaz de reconocer el tema de la Última Cena; pero para él no expresaría más que la idea de una comida más o menos animada.” Lo cual lleva a pensar en las diferentes perspectivas frente a la imagen.

particulares de las imágenes de otros colectivos que poseen una estructura visual específica. Por lo cual se conforma una significación colectiva de los hechos.[33]

El contexto y el conocimiento sobre el mundo visible desempeñan un papel importante por contar con factores de análisis como la cultura y sus objetos. Además, contienen la configuración del espacio temporal en general, que, a primera vista, sería imperceptible por los colectivos debido a la permanencia en un mismo entorno y a la naturalidad de la lectura visual de su cotidianidad.[34] En contraste, la lectura de la imagen desde una perspectiva científica sería fundamental para entender cómo, a partir de los análisis visuales de las fuentes de información, se construye la visualidad. Lo cual ampliaría los campos de estudio gracias a una lectura distinta de los fenómenos y los hechos, pero asumiendo el rigor académico en el análisis de dichos nuevos datos.

Aunque una inminente investigación de la imagen se instaure como parte de las metodologías de diversos colectivos, la producción de técnicas especializadas para su producción alejaría las posibles relaciones interdisciplinares en la producción de nuevos conceptos que, de igual manera, buscan diferentes formas de visualizar los datos obtenidos para ser entendidos por sí mismos. Por otro lado, al no ser explicado el procedimiento, ello puede significar una brecha dentro de las narrativas, las cuales se obtienen de la aprehensión de la imagen y los procesos de ideación y creación[35] en la representación del conocimiento.

Cabe resaltar la necesidad de examinar las imágenes desde su particularidad y no como un todo. Se debe tratar de no homogeneizarlas como parte de la estructura general de un

---

[33] Cabrera y Guarín, “Imagen y ciencias sociales”, 16. Nicholas Mirzoeff, “El derecho a mirar” trad. David Montero, *IC – Revista Científica de Información y Comunicación* 160, (2012): 35 y 36.Nos referimos a la visualidad de dichos grupos sociales desde la noción de la contravisualidad, explicada como “un derecho que se niega a permitir que la autoridad suture su propia interpretación de lo sensible con el objetivo de generar espacios de dominación, primero mediante leyes y posteriormente a través de la práctica estética” (Mirzoeff, 2012, p. 35).

[34] Joly, *Introducción al análisis de la imagen,* 14. Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, 14. Se destaca el ejemplo de Panofsky sobre la acción de levantar un sombrero en diferentes lugares, condicionando la comprensión del significado y la expresión de un caballero al levantar el sombrero para saludar, para ello argumenta que se debe estar familiarizado con el mundo práctico de los objetos y las acciones, junto con el mundo de las costumbres y tradiciones culturales.

[35] La técnica en el proceso de producción, es propuesta por E. H. Gombrich como parte fundamental para la creación de imágenes, llamando la atención sobre su influencia en la percepción sobre los hechos en los artistas, produciendo un efecto en serie sobre la estructura compositiva de las pinturas.

conocimiento específico. La razón: el peligro que supone negar otras representaciones visuales minoritarias, su autonomía estructural y una visualización de un hecho desde otra perspectiva igualmente válida por ser respaldada por un conocimiento colectivo. Se trata de brindar validez a las imágenes que no pertenecen a la visualidad de una institución específica y ofrecer un amplio panorama sobre su información estructural. Ello permite reivindicar, una vez más, la individualidad de la imagen y su característica narrativa con otras que no comparten el mismo orden de lo visual, pero se encuentran dentro de un marco interdisciplinar que amplía un panorama aunado a los hechos y el conocimiento.[36]

Como resultado particular de los análisis de la imagen surgen las narrativas enfocadas a desglosar el discurso para determinar la transversalidad de la imagen en el desarrollo del conocimiento entre diferentes corrientes de pensamiento. Para ello, el historiador de arte W. J. T. Mitchell propuso el giro pictórico. Con este señala las relaciones entre la imagen y sus representaciones incluyendo aspectos discursivos, culturales, sociales y visuales. El interés recae en los comportamientos dentro de diferentes niveles de percepción y representación de la vida cotidiana. Para la perspectiva científica, el giro pictórico se situaría bajo un enfoque interdisciplinar que busca la construcción de conceptos a través de la relación entre las estructuras textuales actualmente dominantes, y las narrativas de la imagen junto a la inclusión de todo conocimiento que posibilite profundizar en los hechos. Especialmente, desde un comportamiento colectivo de su representatividad que incluye toda construcción visual, pero sin atentar contra otras formas de pensamiento. El resultado es la democratización del conocimiento por medio de la narrativa inmersa en la imagen, que se abre con el objetivo de descubrir nuevas oportunidades para la investigación.[37]

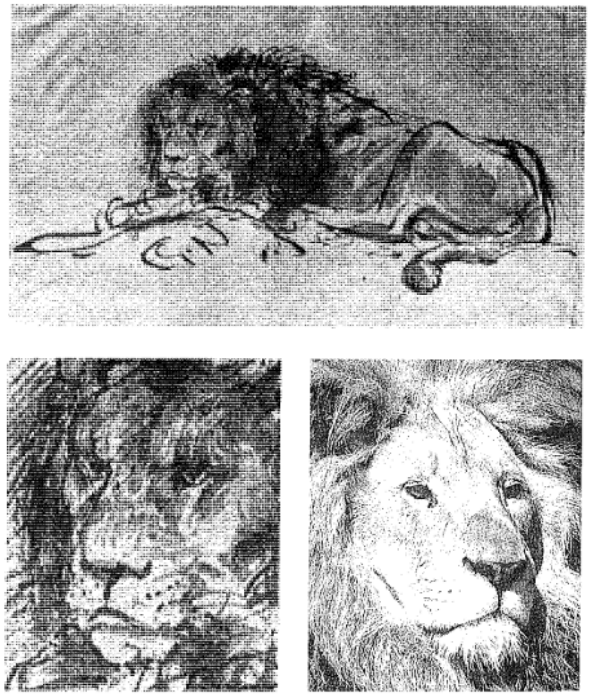
1.4 La estructura de la imagen como condición de los *corpus visuales*

La imagen y su significación tienen total relación con el método para su producción. Ya lo hemos dicho. Esta cualidad hace parte de la estructura. Permite reconocer la visualidad y las maneras de percibir y registrar los hechos mediante una visión particular y luego otra

[36] Mirzoeff, “El derecho a mirar”, 34 y 35. Evans y Hall, “¿Qué es la cultura visual?”, 95.
[37] Cabrera y Guarín, “Imagen y ciencias sociales”, 16. Silvia Rivera, *Sociología de la imagen: Miradas ch’ixi desde la historia andina* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2015), 8.

colectiva que la avala y registra en un corpus visual, que no es más sino la sistematización de un grupo de imágenes con cierta relación.

Imagen 1-2: Rembrandt, *León.* 1640. Colección León Bonnat. Louvre, Rembrandt. Citado por E. Gombrich.



Para enmarcar esta definición, el historiador de arte Ernst Gombrich puso en discusión el análisis del León de Rembrandt[38] (imagen 1-1). Se refirió a la veracidad en el retrato del animal. Por supuesto, la discusión no se dio sobre la existencia del león, sino sobre la correspondencia de las formas con el objeto representado. Desde una perspectiva interdisciplinar, en la que el objeto de conocimiento sea la representación del león, Gombrich se pregunta si un zoólogo estaría conforme con el retrato. En cambio, el método que usaría Rembrandt es la figura humana, específicamente en la zona de la cabeza, lo cual aportaría información sobre la técnica y las posibles condiciones dentro de la construcción de conocimiento a través de la imagen. De esta manera, en tales condiciones

[38] Ejemplo sobre imágenes de retratos verosímiles de una misma cosa.

se abordaría la imagen con el objetivo de entender, en principio, que no correspondería a un león real. [39]

Es así como la identificación de los métodos y su correspondencia con las tipologías hacen parte de los modelos de representación de las ideas del autor y sugieren una manera para ser analizados desde una posición crítica. De hecho, la capacidad de argumentación de la imagen permite entender los indicios sobre las formas de pensamiento más que de los hechos. Particularmente, desde una posición historicista que, en uso de las facultades del análisis visual, se preocuparía por entender las diferentes formas de percepción vinculadas a lo largo de la representación y construcción de un conocimiento situado en lo visual que vinculan a otras fuentes, en este caso las textuales.[40]

Tal vez, el análisis visual más completo y a la vez más interconectado entre saberes es el atlas de Mnemosyne del historiador de arte Aby Warburg. En él realizó una interpretación fiel de las cualidades estructurales y semióticas más complejas de las imágenes. La obra logró trascender y vincular elementos comunes y no comunes dentro de una compleja red de aspectos sociales, culturales, artísticos y formales que interconectan varias imágenes impensables dentro de las más de dos mil que componen la obra. Adicionalmente, Warburg incluyó otros elementos, que no eran propiamente imágenes, y pudo relacionarlos al reconocer su valor compuesto por sus diversas perspectivas y representaciones de los hechos. Pese a que eran disímiles y gráficamente ilegibles, pudieron ser contemplados y ligados desde su unidad. [41]

Al incluir imágenes de diversa índole tipológica junto con fuentes escritas, que corresponderían a diferentes contextos consultados por Warburg, se puede decir que dicha relación se apoya en la ley de los signos propuesta por Peirce. Con este último autor, se establece que la base del pensamiento científico visual se logra a través de las diferentes manifestaciones de la imagen, pero se va más allá por tratarse relaciones con otro tipo de fuentes que no propiamente son de esta índole. Esta vinculación provoca una acción inherente a la reciprocidad entre distintas ideas desde lo textual que confieren a un

---

[39] Gombrich, *Los usos de las imágenes*, 97. Stuart Hall, Jessica Evans y Sean Nixon, *Representation* (Milton Keynes: Sage Publications, The Open University, 2013), 5.
[40] Arango “Cada cosa en su lugar”, 24.
[41] Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warbug,*144. Definición de la obra de Warburg

concepto parte de su posterior estructura visual. Al mismo tiempo se complejiza por los ejercicios de investigación realizados para desarrollar nuevos conocimientos y por la iconología de cada campo que lo estudia y define sus terminologías.[42]

Indudablemente, la comunión de tantos sentidos y estados del pensamiento confieren a la imagen una condición camaleónica y de difícil definición. Según Warburg, tal característica no significa que, ante la falta de definición de la imagen, su objeto representado no carezca de verdad. Tampoco implica que, ante la necesidad de cohesionar toda esta información, no se llegue a comprender la "vida en movimiento de las imágenes", la cual no tiene un final. Sin embargo, sí traza un camino al entendimiento de los objetos representados en cada imagen, pues los cambios que surgen entre visualidades diferenciadas, bajo aspectos metodológicos, temporales, de representación y de percepción, permiten notar particularidades frente a otras imágenes u otras fuentes que repiten patrones y definen a la siguiente imagen en relación con la significación y/o representación de un mundo visual que las adopta y las transmite.[43]

Al hablar de un mundo visual es inevitable pensar que dicho contexto está enmarcado por la cantidad y variedad iconológica que, desde la pluralidad del pensamiento, aporta a la construcción de nuevas imágenes. Dicha manifestación plantea la existencia no solo de un mundo visual sino de varios. Cada uno de ellos con sus propios modelos de representación de los hechos y que, en algunos casos, pueden ser permeados por otros modelos provenientes de otros mundos visuales. Claramente, al situarnos en el conocimiento, las estructuras de las imágenes producidas con dicho objetivo cambian por los mismos intereses en su producción. El mundo visual del conocimiento es muy selectivo y no se caracteriza propiamente por la masificación visual. No obstante, usa y produce imágenes para soportarse en ellas.

Esta última apreciación corta de tajo los elementos estructurales de la imagen, la cual se pierde dentro de las anotaciones hechas en el discurso escrito. Por ejemplo, en el discurso de la investigación, que, en algunos casos, la desglosa para trabajar elementos muy específicos sin recurrir a una descripción de su totalidad previa, integrando lo que el

---

[42] Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 15.
[43] Carlota Fernández, "Patonómica: Aby Warburg o la filología de las imágenes", *RILCE: Revista de Filología Hispánica. 35.1 (2019):* 259, 262. Didi-Huberman, *La imagen Superviviente*, 136.

historiador de arte, Georges Didi-Huberman, propuso como un "análisis racional al nivel estrictamente iconográfico y de una síntesis intuitiva". Una perspectiva que abrió paso a los planteamientos de Panofsky, según los cuales se precisa profundizar más sobre las condiciones en que se producen las imágenes desde una perspectiva interdisciplinar y que se configura de manera posterior al ejercicio de la síntesis.[44] Desde luego, este tipo de análisis sobre la estructura de la imagen busca recurrir a las visualidades interdisciplinares con el objetivo de contrarrestar las jerarquías y dominancias visuales sobre la definición de los hechos. En últimas, ello apunta a la apertura crítica de las visualidades y provoca la inclusión de diferentes modelos de representación que amplíen el conocimiento en la perspectiva de una red visual.[45]

1.5 La interdisciplinariedad de la imagen

La formulación de varios conceptos sobre el uso de la imagen y el entendimiento de las representaciones permiten entrecruzar información con nuevos sistemas de expresión. Se logran plantear distintas conexiones entre eventos de estudio de diversos campos para formar "sistemas complejos"[46] de conocimiento. Los cuales surgen de una relación epistemológica entre diferentes áreas del conocimiento, o bien, entre diferentes colectivos que encuentran un eje común de investigación. Así, se podría decir que la manera en que se llega a dicha relación no surge de manera fortuita, sino de una correlación que se va construyendo por variables determinadas en una serie de relaciones de fuentes variadas. Estas últimas fueron definidas por el investigador en estudios de cine y medios, Shane

---

[44] Didi-Huberman, *Ante la Imagen*, 163. Respecto a la deducción de Didi-Huberman sobre la imagen y sus análisis, el contraste con el desarrollo conceptual de los significados, llaman la atención por el desbalance evidente que el autor define: es, por lo tanto, al concepto, al espíritu, al significado y a las <<fuentes literarias>> a los que se les da la última palabra del contenido intrínseco cognoscible de una obra pintada o esculpida (…) no busca nunca otra cosa que significado, y manipula por ello, sin fin, unas <<fuentes literarias>>. Es así como los objetos de la historia del arte sufrían la prueba de una especie de descarnadura: los colores de la pintura eran requeridos –y por mucho tiempo todavía – para decir *sí* o *no* a la mirada del <<tema>> (…) (Didi-Huberman, 1990, p. 163).

[45] Mirzoeff, "El derecho a mirar", 45.

[46] Luis López, "La importancia de la interdisciplinariedad" *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, n.º 13 (2012): 368. Los sistemas complejos a los que hace referencia López, son enmarcados en el campo de la construcción de conocimiento, en un campo interdisciplinar en el que: se rompen esas barreras que existen entre las distintas ciencias y estas pueden cooperar entre sí, superando de esta manera riesgos como el del exceso de especificación, como bien lo señalaba Morin: "sin embargo la institución disciplinaria entraña a la vez un riesgo de hiperespecialización del investigador y un riesgo de cosificación del objeto de estudio donde se corre el riesgo de olvidar que esto es extraído o construido" (López, 2021, p. 368).

Denson, bajo el concepto “serialidad”, que se refiere al contexto encontrado en un espacio central y polifacético de intercambios, en el cual se entrelazan una serie de narrativas que se expanden. En el caso del mundo de lo visual, se aprecian por medio de patrones repetitivos que transforman y representan las experiencias visuales alrededor de una idea, hecho o conocimiento.[47]

El término serialidad también se apoya en la categoría “serie”, definida por el semiólogo Umberto Eco como una sucesión continua y con cierto ritmo de cosas, que, si bien no son las mismas, pueden contener cierta similitud. Es decir, dicha repetición debe contar con elementos u objetos de diversa índole, que se replican de manera cronológica, contextual, formal, visual, etc.[48] Aunque las imágenes pueden resultar familiares, no significa que se les comprenda ni que sean fácilmente relacionables. Ello es similar a lo que ocurre entre las disciplinas y las maneras de crear significados visuales, los cuales parecen alejarse del tipo de representaciones por su misma especialización y, de hecho, crean lenguajes particulares que trascienden de lo textual a lo visual.[49] Es allí donde surge la necesidad de entender la imagen desde un sentido etimológico para comprender el significado de sus elementos visuales, su relación con el mundo visual y las experiencias ubicuas del conocimiento representado. Indudablemente, dicha necesidad es evidente al proponer significaciones culturales y disciplinares, pues son parte de un entramado sistémico que busca instaurar una visualidad a partir de un hecho científico. Así, se hace necesario y

---

[47] Shane Denson, “Digital Seriality: On the Serial Aesthetics and Practice of Digital Games” *Eludamos. Journal for Computer Game Culture* 7, n.° 1 (2013): 1. Umberto Eco “Innovation & Repetition: Between Modern & Postmodern Aesthetics” *The MIT Press* 114, n. ° 4 (2014): 194. Belting, *Antropología de la imagen*, 30. Denson expone una definición sobre serialidad en los juegos y Eco la define en el arte. Finalmente, Belting apoya el discurso sobre la repetición como algo inevitable al hablar de la experiencia del mundo y su transformación.

[48] Eco, “Innovation & Repetition”, 195. La serialidad es definida de manera puntual sobre el enfoque dispuesto en este documento de la siguiente forma: La repetitividad y la serialidad que nos interesa aquí miran más bien a algo que a primera vista no parece lo mismo que (igual a) otra cosa. Veamos ahora el caso en el que (1) algo se ofrece como original y diferente (según los requisitos de la estética moderna); (2) somos conscientes de que ese algo está repitiendo algo más que ya conocemos; y (3) a pesar de esto, mejor, solo por eso, nos gusta (y lo compramos) (Eco, 2014, p. 195).

[49] López,”La importancia de la interdisciplinariedad” ,369. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 17. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, 14. Joly, *Introducción al análisis de la imagen*. 49. Panofsky habla sobre el significado fáctico o de los objetos conocidos que se relacionan con las formas visibles y su aprehensión desde la experiencia práctica. El énfasis

obligante entender las imágenes para escapar de posibles ambigüedades que pudieran surgir de un análisis más profundo de su estructura.[50]

En ese sentido, una imagen es interdisciplinar desde el momento en el que su mensaje implícito no se preste para interpretaciones desligadas del objeto de estudio. No obstante, a la vez debe conectar con otros que sostengan una cercanía epistemológica y propongan una visualidad que se afirma o se niega. En consecuencia, el discurso de la imagen parte de un fragmento de su propia estructura hasta hilvanarse con otros objetos lingüísticos. En otras palabras, se conectan en una trama o narrativa visual con otro tipo de estructuras, entre las que se incluyen imágenes y no imágenes[51] y que, en conjunto, conforman un corpus de conocimiento desde lo visual.

De la interdisciplinariedad de la imagen surgen nuevos conocimientos, pero también surge la oportunidad para poner a prueba paradigmas visuales y explorar nuevos instrumentos para validarlos y sustentarlos. No obstante, surge la necesidad de proponer y adquirir habilidades desde lo visual que den cuenta de estrategias para abordarlas desde una posición científica. De esta manera, se debe situar los objetos de estudio dentro de una estructura orgánica compuesta por sus cualidades visuales, los métodos para su producción y las técnicas que definen sus tipologías. Se busca concienciar sobre el carácter performativo del mensaje visual en comunión con la idea que le precede. [52]

Las estrategias científicas deben enfocarse al reconocimiento de las proyecciones particulares y perspectivas colectivas. Siempre se debe recordar que es posible descomponer la imagen sin dejar de asumirla como un todo compositivo y que trasciende a los diferentes procesos de serialización inmersos entre sus capas. Estos son los datos

---

[50] Panofsky, *Estudios sobre iconología,* 15. Wanda Strauven, “Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives”*,* Amsterdam University Press (2013): 61. La relación de la imagen con el cine no es definida propiamente por Strauven, no obstante se hace referencia por la materialidad del mismo y su relación directa con la fotografía. El mundo visual y las experiencias ubicuas, toman la definición de Malte Hagener citada por la autora: "El cine es de hecho omnipresente, está en todas partes y en ninguna parte al mismo tiempo" (2008: 16). La ubicuidad del cine está vinculada por Hagener al concepto deleimiano de inmancia, a la idea de que nuestra percepción y nuestro pensamiento se han convertido en cinemáticos, que el cine es parte de nosotros (Strauven, 2013, p. 61).

[51] Díaz, “La imagen en el tiempo”, 153. Cabrera y Guarín, “Imagen y ciencias sociales”, 14.

[52] Evans y Hall. “¿Qué es la cultura visual?”, 99. A propósito de las habilidades visuales, este concepto de Svetlana Alpers, surge por la necesidad de entender culturas que se representan y formulan conocimiento más sobre las imágenes que sobre los textos.

más importantes en términos de las series de Eco. Con sus análisis se puede entender la visualidad de los ejercicios colectivos y su impacto en la creación de nuevo conocimiento. El cual está conectado con la abstracción de la estructura de las imágenes.[53]

Al respecto, Shane Denson sustentó la conveniencia de abordar los estudios seriales por medio de herramientas digitales basadas en el análisis de datos. Esto es así, precisamente, por la gran cantidad de información que se origina en los ejercicios visuales y en los medios colectivos, los cuales producen información en diversos formatos entre texto e imagen.[54] En tanto que la imagen es información, es código y su forma más abstracta es el dato textual. Se interpreta colectivamente y su construcción, en términos de Warburg, se encuentra en constante movimiento. Tal condición sugiere que su estructura se complejiza cada vez más, a la vez que nuevas imágenes se crean para ser asociadas y dar sentido a la interpretación del mundo. Justamente, de allí la urgencia de atenderlas como fuente de conocimiento que construye además visualidades.[55]

Finalmente, un conocimiento construido desde lo textual a partir de su relación con los datos de la imagen, como hecho interdisciplinar, lograría desprenderlo de sus propios campos especializados. De hecho, podría acercarlo a otros campos susceptibles a ser conectados para validar y reflexionar sobre sus descubrimientos en común.[56]

---

[53] Denson, “Digital Seriality”, 1. “Digital Seriality”, *Vizualising Digital Seriality*, acceso el 30 de octubre de 2019, http://kairos.technorhetoric.net/22.1/topoi/denson/digital-seriality.html
En el artículo de Denson se enuncia la escala de las transformaciones algorítmicas que ocurren en los procesos de serialización.

[54] Simone Natale, “Understanding Media Archaeology” *Canadian Journal of Communication* 37, n.º 3 (2012): 524. “Visualizing Digital Seriality”. Las herramientas digitales a las que se hace referencia, se basan en “El lenguaje de los nuevos medios” de Lev Manovich, citado por Denson para exponer: (…) una de las cosas que distingue a los medios digitales de manera más central de los medios analógicos es *la representación numérica* : el hecho, es decir, que "Todos los objetos de los nuevos medios, ya sean creados desde cero en computadoras o convertidos a partir de fuentes de medios anaológicos, se componen de código digital " (Denson, 2017).

[55] Cabrera y Guarín, “Imagen y ciencias sociales”, 17- 19. Burke, *Visto y no visto*, 227. Andrea Escobar, “El lenguaje como imagen/ la imagen como lenguaje: Narrativa y Cine: Little Women de Louisa May Alcott” (Informe final de Seminario para optar al grado de Lic. En Lengua y Literatura Hispánica, Universidad de Chile, 2016), 49. Cabrera y Guarín citan a John Grady, *Becoming a Visual Sociologist, Sociological Imagination*, para explicar el propósito de rescatar la experiencia visual y su trascendencia dentro de la comprensión de los fenómenos sociales.

[56] López, “La importancia de la interdisciplinariedad”, 371.

1.6 Proyecciones de la imagen como *corpus teórico visual*

Aunque la investigación y la teorización de la imagen han sido suficientes para posicionarla como un objeto de estudio, su relevancia para el análisis crítico, capaz de aportar a las construcciones visuales y epistemológicas, no ha sido fuertemente debatida dentro del campo de la investigación interdisciplinaria. Inclusive, más que debatir el significado de la imagen, y lo que se infiere de su abordaje, no se han establecido suficientemente las relaciones que conlleva su producción y representación. En especial, si se encuentra frente a un intérprete que tiene algún aprestamiento inicial desde sus propias experiencias prácticas con el mundo visual.

La relación entre las imágenes disciplinares con el usuario es más excluyente de lo que parece. Las primeras son un objeto que no contempla al lector aun cuando tiene la responsabilidad de descifrarlas. Por ello, este último debe recurrir a comparaciones con lo textual para intentar comprenderlas. Así, las preocupaciones desde una posición disciplinar diferente son suficientes para cuestionarla. Sin embargo, dicho contexto se caracteriza por la supremacía del texto sobre la imagen. Extrañamente, las normas que rigen dentro del campo editorial no dan relevancia a las inquietudes que surgen sobre las estructuras visuales. De hecho, dicha normatividad resulta ambivalente a la hora de clasificar las representaciones visuales. Lo hace, por ejemplo, desde una posición netamente tipológica. Así mismo, el trato de las fuentes visuales no contempla la condición particular de la imagen reproducida y sus diferencias con las producidas. Aunque los registros existen, estos no son analizados con la profundidad que merecen, lo cual puede aportar a las condiciones del conocimiento en sí mismo.

Ligado a lo anterior, el poco trabajo del registro de las imágenes también excluye algunos datos que son necesarios para entenderlas con suficiencia. Por ejemplo, al no considerar las etapas previas para su obtención y comprensión metodológica, estas se ven abocadas a cierta desvalorización. Tal condición, en últimas, lleva a concebir los procesos de producción como información anecdótica que trata de las experiencias afrontadas por los autores antes de crear una representación o citar una fuente. Aunque dicha información se encuentra dentro de las preocupaciones de la investigación visual, la falta de registro auspicia su conversión en un fenómeno meramente contemplativo y que escapa a la necesaria comprensión de la percepción.

A partir de la lógica de las inteligencias artificiales (IA)[57] es posible establecer una construcción conceptual que privilegie lo visual en el uso de la imagen. Se busca identificar la sucesión de elementos estructurales que se encuentran serializados e incluyen otro tipo de fuentes que no siempre están dentro de un mismo ejercicio disciplinar. El registro de tales fuentes permite expandir el conocimiento a través de estructuras visuales más complejas e interconectadas, las cuales establecen el primer punto de encuentro con estructuras textuales que albergan visualidades no exploradas. Tal estrategia favorece cualquier posición crítica sobre las construcciones conceptuales ya instauradas e inmersas en la imagen. Así mismo, favorece la relación entre disciplinas que han aportado a su campo y al desarrollo de consideraciones más globales.

Por tanto, se propone un *corpus teórico visual* basado en las IA y sustentado por la categorización de datos provenientes de grandes cantidades de imágenes en un grupo o corpus teórico. Dicho corpus, se establece por procesos lógicos de clasificación de la información. No obstante, se deja en claro las grandes diferencias entre el método del *corpus teórico visual* y los procesos de minería de datos de las IA. Para el análisis de la imagen en el caso de las IA, los datos son categorizados en patrones dentro de una compleja red de imágenes depuradas antes de ser sometidas por un algoritmo. En principio, toda su estructura visual se mide e interpreta para tomar decisiones sobre resultados puntuales adscritos a una clasificación que la sistematiza y un objetivo de un usuario específico. Lo anterior diferencia al *corpus teórico visual*, el cual, toma todos los datos sin depurarlos, pero los organiza y clasifica bajo *series visuales* basadas en criterios establecidos por los investigadores según los analisis de las imágenes, con el objetivo de encontrar posibles conexiones o desconexiones frente al objeto representado.[58]

---

[57] Hernán, Camargo,“”Stock”/Bancos de imágenes: resistencia visual frente a la depuración en los filtros de búsqueda." *Revista Internacional de la Imagen* 5, n.° 1 (2020): 27-41. doi:10.18848/2474-5197/CGP/v05i01/27-41. Frente a las IA, se busca incorporar el reconocimiento de la imagen y su relación con las búsquedas avanzadas de bancos y stocks de imágenes, las cuales se componen por una clave textual que se define en dos vías para filtrar los resultados obtenidos: la primera por quien la produce y la segunda por quien la consulta.

[58] José García, “Líneas de investigación en minería de datos en aplicaciones en ciencia e ingeniería: Estado del arte y perspectivas.” 1 y 2, https://arxiv.org/pdf/1609.05401. Domingo Mery, “Visión por computador”, 2004, 3 y 4, https://www.researchgate.net/publication/228377483_Vision_por_computador

Es conveniente advertir, que un *corpus teórico visual* como gran compendio de información, extrae datos provenientes de diferentes elementos de la imagen. A su vez, los organiza de menor a mayor correspondencia con el objeto representado, pero sin establecer una valía según dicha relación. Contrariamente, las IA se valen de procesos que depuran datos sobre las representaciones, las diferencias formales de la imagen y su perspectiva se define a través del algoritmo. Tal es el caso del *descubrimiento de conocimiento en bases de datos*, el cual categoriza los patrones significativos según datos depurados para validar su utilidad dentro de las consultas efectuadas por un usuario. El objetivo de dicho proceso, se sitúa sobre una posible definición o predicción visual basada en la inferencia de la IA, según localización de objetos de interés definidos por el usuario.[59]

Para el *corpus teórico visual* no hay datos triviales. Su estructura faculta a los investigadores a reconocer contextos inexplorados, nuevas fuentes y conexiones entre las imágenes con otros campos disciplinares que coinciden con sus estudios. Además, sus procesos se componen bajo una red secuencial y transparente que puede ser controlada y consultada. Dicha red, permite entender el comportamiento de los datos obtenidos y los métodos establecidos por cada una de las fases, las cuales determinan los resultados alrededor del concepto definido desde lo visual (imagen 1-3). Por otro lado, los procesos efectuados en la minería de datos, como los planteados en las *redes neuronales*, analizan grandes dimensiones de relaciones complejas, pero sus procesos internos no son transparentes para el usuario, el cual conoce solamente los datos de entrada y de salida.[60]

No obstante, la naturaleza funcional de los *corpus teóricos visuales* se inscribe dentro de las mismas estructuras algoritmicas de las IA, pero sin recurrir al procesamiento de la imagen. De ahí que, el método recurre a la revisión y segmentación de los datos, valiendose de procesos iterativos de análisis sobre una misma representación y no de una versión diferente de ella como se realiza en el análisis de pixeles y variaciones de luz, propios de las IA. Así, la necesidad de identificar y determinar relaciones entre los elementos de cada imagen, es un ejercicio análogico que sólo un conjunto de

---

[59] García, “Líneas de investigación en minería de datos en aplicaciones en ciencia e ingeniería”, 2-4. L. Enrique Sucar, “Visión Computacional”, 2011, 155, https://ccc.inaoep.mx/~esucar/Libros/vision-sucar-gomez.pdf

[60] García, “Líneas de investigación en minería de datos en aplicaciones en ciencia e ingeniería”, 2 y 3. Enrique Sucar, “Visión Computacional”, 2011, 164.

investigadores pueden concluir dada la perspectiva polifacética y mutable de los patrones y tipologías descritas en las imágenes de fuentes académicas disciplinares.[61]

Por consiguiente, los *corpus teóricos visuales* se plantean por la cantidad de perspectivas disciplinares que allí pueden converger. Es decir, que escapa de las definiciones y representaciones homogéneas sin cuestionar lo real de lo no real en la imagen. También, plantea las diferencias entre proyecciones y/o perspectivas al aglutinarlas en diferentes tipologías de la imagen, que no son más sino varias interpretaciones que definen y significan un objeto de estudio entre lo connotado y lo denotado.[62]

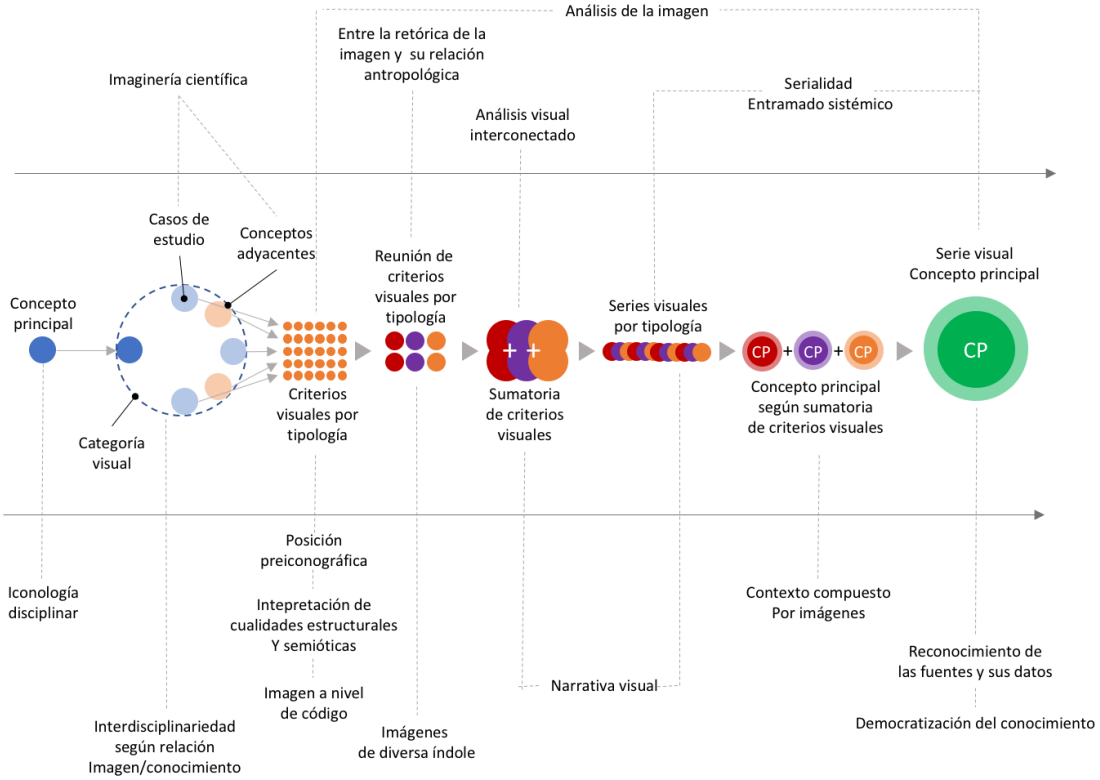
Entonces, la imagen es asumida desde las perspectivas disciplinares y su relación con la palabra, para trazar un puente de comunicación en la conformación de un *corpus teórico visual*. Es indispensable recordar que las imágenes son nombradas por intérpretes y sus significados no escapan a las palabras. Por tanto, tienen la posibilidad de establecer una red determinada por categorías textuales cuando se realiza un ejercicio extractivo de reconocimiento y clasificación de sus elementos en datos. De hecho, el funcionamiento de un *corpus teórico visual* se logra por palabras clave, las cuales componen una estructura textual y son la base de futuras *series visuales*, liberadas de la hiperespecialización de su propio conocimiento. Dicho de otra manera, los *corpus teóricos visuales* posibilitan la conexión entre tradiciones científicas que actúan por medio de intereses y preocupaciones sobre lo textual y visual, con el objetivo de redescubrirse y reflexionarse en torno a un análisis de sus propias formas de representación del conocimiento a través de la imagen.

Para concluir, la conexión entre conocimiento y las estructuras de representación se basa en la noción de red, la cual se concentra en ejercicios de interconexión y series de patrones obtenidos del análisis de datos de las visualidades. Así, al aglutinar la relación imagen/texto, se crea un ambiente de discusión entre las perspectivas disciplinares y las articula indirectamente con otras disciplinas. En pocas palabras, el *corpus teórico visual* crea un panorama ampliado de naturaleza colaborativa a favor de la construcción de conocimiento.

---

[61] García, “Líneas de investigación en minería de datos en aplicaciones en ciencia e ingeniería”, 6. Domingo Mery, “Visión por computador”, 2004, 1 y 2.
[62] Domingo Mery, “Visión por computador”, 2004, 5-6.

Imagen 1-3: *Estructura del corpus teórico visual. Hernán David Camargo Luque (2020).*



En la anterior imagen se expone la abstracción del *corpus teórico visual* y la red compuesta en términos de lo metodológico. Dichos aspectos se explicarán en los siguientes capítulos, aunque es importante enunciarlos por su relación con las principales teorías sobre el análisis de la imagen y su injerencia en la construcción de conocimiento según varias perspectivas.

Con el objetivo de crear una representación del funcionamiento del *corpus teórico visual*, se establece un diagrama de procesos que determina la estrategia de investigación. El enfoque se establece en los análisis de la imagen a partir de un concepto principal. En efecto, uno de los requerimientos para iniciar el análisis de la imagen con el *corpus teórico visual*, es la definición de un concepto junto a sus principales tópicos o ejes estructurantes. Asimismo, se incluyen sus perspectivas disciplinares para crear un primer corpus visual que caracterice la relación entre lo visual y lo textual.

En el próximo capítulo se descomponen y explican las etapas metodológicas y de análisis del *corpus teórico visual*, empezando por el dato de entrada, es decir, el concepto en el que se desea precisar a través de la imagen. Se inicia con su definición y correlación con

conceptos adyacentes[63] que comparten una misma categoría visual que los atraviesa y los pone en discusión. Cada uno, es sometido a la experiencia práctica y la iconología del investigador, hasta reducirlas a niveles de abstracción que permitan identificar primeramente sus elementos y tipologías, por supuesto, procurando no caer en un sesgo visual al nombrarlos.

Luego, el análisis parte de la agrupación y organización de datos extraídos de distintos niveles de percepción sobre la imagen. Seguidamente, se desglosa la información visual a nivel de datos textuales (palabras clave) según criterios del investigador, con el objetivo de establecer todas las conexiones posibles entre imágenes disciplinares. Dichos datos, permiten construir posibles narrativas y *series visuales* constituidas por el refinamiento de los datos y el grupo de imágenes por tipología. Finalmente, se establece un último proceso de organización basado en las relaciones visuales dominantes que determinan la serie visual del concepto principal. Los resultados de estos análisis sirven para rastrear nuevo conocimiento, asi como reafirmar el ya desarrollado o deliberar los intereses y preocupaciones de las tradiciones intelectuales involucradas. El fin es entender con datos relevantes y sistematizados, cómo el concepto principal y sus adyacentes, han agotado el discurso sobre sus objetos de estudio para atender aquellas variables que han sido poco debatidas o abordadas desde la visualidad de la imagen, en los ejercicios de investigación de las tradiciones intelectuales involucradas.

[63] El término hace alusión a aquellos conceptos que comparten tópicos o ejes estructurantes cercanos al concepto principal, al definirse la *categoría visual*. Esta acción permite incorporar denominaciones que funcionan como sinónimos entre conceptos para ampliar los *corpus visuales* identificados en un primer momento de análisis.