

### Artículos

## La enunciación temporal en la imagen fija

Temporal Enunciation in the Still Image  
L'énonciation temporelle dans l'image fixe

*Maria Giulia Dondero*

Fondo Nacional de Investigación científica (FNRS)  
y Universidad de Lieja

[mariagiulia.dondero@uliege.be](mailto:mariagiulia.dondero@uliege.be)

*Traducción de Luis Alberto Palacios*

---

### Resumen

Este artículo aborda un aspecto específico de la enunciación en semiótica que ha sido descuidado también por las otras ciencias de la imagen: la temporalidad simulada en la pintura y la fotografía. En efecto, la pintura y otras imágenes llamadas tradicionalmente “arte del espacio” no han sido estudiadas desde el punto de vista de su dinámica temporal interna. Más precisamente, este texto se centra en la literatura que permite estudiar el efecto de movimiento producido en el seno del plano de la expresión de las pinturas y de las fotografías, a fin de acercarse a un análisis de la temporalidad en la imagen; esta última puede ser declinada hacia el pasado, el presente, el futuro, así como la acción representada desarrollarse según un ritmo específico cada vez (duratividad, puntualidad, incoatividad, terminatividad).

**Palabras clave:** enunciación temporal, semiótica visual, imagen, retrato, artes del tiempo

### Abstract

This article deals with a specific aspect of enunciation in semiotics that has also been neglected by other sciences of the image: simulated temporality in painting and photography. Indeed, painting and other so-called “spatial” arts have not been studied from the point of view of their internal temporal dynamics. More precisely, this text focuses on the literature that makes it possible to study the effect of movement produced on the plane of expression of paintings and photographs, in order to approach an analysis of temporality in the image; the latter can be declined towards the past, the present, the future, as well as the represented action can be developed each time according to a specific rhythm (durativity, punctuality, inchoativity, terminativity).

**Keywords:** temporal enunciation, visual semiotics, image, portrait, arts of time

## Résumé

Cet article aborde un aspect spécifique de l'énonciation en sémiotique qui a été négligé également par d'autres sciences de l'image : la temporalité simulée dans la peinture et la photographie. En effet, la peinture et les autres arts dits "spatiaux" n'ont pas été étudiés du point de vue de leur dynamique temporelle interne. Plus précisément, ce texte se focalise sur la littérature qui permet d'étudier l'effet de mouvement produit sur le plan d'expression des peintures et des photographies, afin de se rapprocher d'une analyse de la temporalité dans l'image ; cette dernière peut se décliner vers le passé, le présent, le futur ; de son côté, l'action représentée peut se développer à chaque fois selon un rythme spécifique (durativité, ponctualité, inchoativité, terminativité).

**Mots-clés :** énonciation temporelle, sémiotique visuelle, image, portrait, arts du temps

---

## Introducción

Este artículo tiene como objetivo abordar un aspecto específico de la enunciación de la llamada “imagen fija”: a saber, la temporalidad vinculada a la enunciación visual, que ha sido tan descuidada en la historia de la semiótica de las imágenes. Más precisamente, estudiaré el efecto de movimiento producido por pinturas y fotografías. En las páginas que siguen, abordaré las (escasas) teorías semióticas que han permitido pensar la pintura y otras artes llamadas “del espacio” como instrumentos de simulación de la temporalidad (presente, pasada, futura) y del movimiento (más o menos durativo, iterativo, etc.). Para ello, tomaremos en consideración el plano de la expresión de los textos visuales, evitando al principio cualquier atajo por el plano del contenido, así como por el aspecto figurativo y narrativo eventual de las imágenes, siguiendo así a uno de los primeros teóricos de la (no)-narratividad, Gilles Deleuze. En su libro seminal, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), Deleuze ha afirmado que, para comprender la pintura, es necesario alejarse del ruido de la figuración y de la superficie narrativa para hacer aparecer la *Matter of Fact* de la pintura, es decir, el diagrama<sup>1</sup> que emerge de la relación entre estructura geométrica y carne de la pintura.

### 1. Persona/espacio/tiempo en la imagen

En el discurso verbal, las marcas enunciativas se refieren particularmente a los pronombres personales (*yo, tú, él, se*), a los tiempos verbales (del presente y del pasado) y a los adverbios

---

<sup>1</sup> Deleuze (1981) se inspira en la teorización de Charles Sanders Peirce, quien concibe el diagrama, entre otras cosas, como un lugar de transformación donde dos términos opuestos de una categoría pueden encontrar una solución y un desarrollo innovadores a través de experiencias diversas y, en parte, a través de la intervención del azar. Para una explicación técnica de este concepto, véase Chauviré (2008) y, para un contraste entre las teorías de diagramas de Peirce, Nelson Goodman y Deleuze, véase Dondero (2023a y 2024).

en relación con la descripción o la apropiación de lugares (aquí y allí); cada acto de enunciación implica, por lo tanto, un triple desembrague: actancial, temporal y espacial.<sup>2</sup>

En el ámbito de la imagen, el *desembrague de la persona* (desembrague *actancial*) corresponde principalmente al *sistema de miradas* que circulan dentro del cuadro. El perfil y la mirada frontal son declinaciones de la persona en la topología visual y, de manera más general, de lo que Benveniste denomina, respectivamente, enunciación-historia y enunciación-discurso.<sup>3</sup> Los sujetos pintados o fotografiados de perfil tienen una actitud de “tercera persona”: esto es, lo que se observa en la pintura del género llamado “histórico”, donde los eventos se desarrollan sin interpelar al observador.<sup>4</sup> La escena histórica establece, de hecho, una relación asimétrica entre algo que pertenece al pasado y un espectador que contempla en el tiempo presente (tiempo de enunciación/observación). La relación no es, por lo tanto, dialógica, como lo es en el caso del retrato, que propone una relación frontal de intercambio “yo-tú”. En la pintura histórica, el evento está declinado en tercera persona, puesto en escena como “ya cerrado”; toda comunicación directa entre el enunciador y el enunciatario está excluida. Por el contrario, los sujetos pintados en un retrato se dirigen a nosotros estableciendo una relación del tipo *yo-tú*, o incluso un diálogo directo, cuando aparecen de frente y nos interrogan con su mirada. El sujeto representado que nos mira desde el retrato funciona como un espejo que nos interroga, nos fija, nos abraza.

El *desembrague espacial* igualmente ha sido estudiado con amplitud en semiótica, especialmente por Jacques Fontanille en su libro *Les espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur* (1989), pero también por teóricos del arte que han inspirado el trabajo de la semiótica visual, como Hubert Damisch (1972), Louis Marin (1993) y Victor Stoichita (1993). Como se describe en Dondero (2020a), uno de los avances más importantes en el desarrollo de la teoría de la enunciación espacial es la esquematización de la modalización de la visibilidad (Fontanille, 1989). La visibilidad se entiende como un regulador modal entre informador y observador: estos dos actantes están más o menos en

<sup>2</sup> Para las perspectivas actuales sobre la enunciación en imágenes, véanse Dondero, Beyaert y Moutat (2017) y Dondero (2020a).

<sup>3</sup> Véase, sobre este tema, Benveniste (1999, p. 52). Según Benveniste, la enunciación-historia se caracteriza por la tercera persona, un tiempo pasado (el aoristo) y por un lugar lejano. Los eventos pasados, cerrados, parecen contarse ellos mismos, sin ninguna intervención del locutor en el relato. La enunciación-discurso, por otro lado, se caracteriza por todo enunciado que presupone un hablante y un oyente en tiempo presente y, en el primero, la intención de influir en el otro de alguna manera. Benveniste afirma que se trata principalmente de discursos orales o de escritos que reproducen discursos orales, o que toman de estos la expresión y los fines: cartas, memorias, dramas, obras didácticas; en suma, todos los géneros en los que alguien se dirige a otra persona, se declara hablante y organiza lo que dice en la categoría de la persona (p. 56). Esta distinción fundamental de Benveniste corresponde a lo que Greimas llama “desembrague enuncivo” y “desembrague enunciativo”. Sobre este tema, véase Greimas y Courtés (1982).

<sup>4</sup> Sobre las pinturas que excluyen el lugar del observador, véanse las reflexiones de Fried (2000) sobre la no teatralidad en la pintura francesa del siglo XVIII.

conflicto o acuerdo (o en ajuste recíproco) en sus respectivas acciones fundamentales: mostrar/mirar. Estas acciones se pueden declinar en cada imagen, en combinaciones diversas, como las identificadas por Fontanille: la exposición (no poder no observar/hacer saber), la inaccesibilidad (no poder observar/hacer no saber), la obstrucción (poder no observar/no hacer saber), la accesibilidad (poder observar/no hacer no saber).

En cuanto al *desembrague temporal*, está mucho menos estudiado en el caso de la imagen fija. Es por esta razón que el desembrague temporal debe ser, actualmente, uno de los desafíos de la semiótica visual contemporánea. En términos generales, las ciencias de la imagen no han abordado esta cuestión de la temporalidad en la imagen fija; sin duda, debido a las viejas teorizaciones de la imagen como arte del espacio, que han retrasado mucho el reconocimiento de la dinamicidad de la imagen y del hecho de que cada imagen, incluidos los retratos, se constituye en totalidades gracias a la tensión entre diferentes fuerzas en juego (direcciones de las miradas, orientaciones de la saturación de color, diferencias en los gradientes de brillo, etc.). La disposición de las figuras en los diferentes planos de profundidad es un parámetro espacial que se relaciona directamente con la temporalidad. De hecho, se podría decir que el primer plano significa el tiempo presente y los planos en profundidad, el pasado.<sup>5</sup> También se puede concebir la cuestión temporal de una manera más dinámica: es posible identificar fuerzas en la imagen, como una trayectoria (de la luz, de formas, etc.) que va de la superficie de la imagen a la profundidad (del presente a lo que está lejos en el tiempo), o bien una trayectoria inversa, que se mueve desde la profundidad hacia el observador, es decir, hacia el *ahora* del acto de observación, como en el caso de la naturaleza muerta —donde un objeto colocado sobre la mesa parece estar a punto de caer hacia el espacio del observador (Dondero, 2012).

El desafío principal es demostrar que la transformación narrativa, que forzosamente requiere una extensión temporal, está sostenida por una *sola* imagen, incluso por una imagen *aislada, discreta*. Porque, si se multiplican las imágenes, como sucede en series y reportajes, se obtiene inevitablemente un efecto de sucesión y duración, de llenado de intersticios, incluso de contigüidad de una imagen en relación con otra y, por lo tanto, un efecto de despliegue y narración. Pero el desafío semiótico ya no está ahí. El desembrague temporal en la imagen fija de una sola escena será, por lo tanto, nuestro tema de investigación. La narratividad interna de la imagen se refiere no sólo al recorrido de deictización de la acción en el espacio, sino también a casos más abstractos en los que la narratividad concierne a las fuerzas<sup>6</sup> que actúan sobre nuestra percepción como acciones (de rastreo, de englobamiento, de desaparición, etc.). Pensemos, por ejemplo, en la temporalidad del rostro en un retrato donde

<sup>5</sup> Al respecto, véase el análisis de algunas de las pinturas de Matisse por parte de Beyaert-Geslin (2004), quien sostiene que, en la obra del pintor francés, todo sucede en tiempo presente porque todos los objetos representados (alfombras, mesas, cuadros, ventanas, papeles tapiz, etc.) están colocados en primer plano.

<sup>6</sup> Sobre la imagen como sistema de fuerzas, véase Deleuze (1981) y, desde el punto de vista de la historia del arte y la teoría de la imagen, Acquarelli (dir., 2015).

el encuadre puede escenificar eficazmente el rostro según diferentes ritmos de aparición/desaparición: casos en los que el rostro se adelanta, otros en los que se retrae, se esconde, se nos escapa, etc.<sup>7</sup>

## 2. La narratividad en la imagen fija

La distinción kantiana entre artes del espacio y artes del tiempo se juega entre la sintaxis espacial, formada por magnitudes de extensión, y la sintaxis temporal, formada por intervalos de duración. La primera concierne a la yuxtaposición de las partes del cuerpo en el espacio, mientras que la segunda se refiere a la organización en sucesiones de eventos: la primera sería el terreno privilegiado de las artes plásticas, y la segunda, el de las artes que se despliegan en el tiempo, como la poesía y la música.

Varios estudios de estética y filosofía del arte se oponen a la idea de que exista, en el plano de la expresión de las imágenes, una simulación de la extensión temporal.<sup>8</sup> Tomemos, por ejemplo, el artículo de Jean-Marie Schaeffer, “Narrativité visuelle et interprétation” (2001). Según Schaeffer, la imagen no sería capaz de mostrar la transformación de un estado A en un estado B —condición mínima para que haya una demostración de una secuencia de eventos—; la copresencia espacial de ciertos actores en las imágenes de escenas múltiples nunca sería, según él, una cuestión de sucesión, sino más bien de coocurrencia espacial. De esta manera, toda oportunidad de organización narrativa interna a los signos visuales está negada.<sup>9</sup> Schaeffer, por otra parte, no reconoce autonomía alguna al lenguaje visual, ni articulación lingüística alguna: la imagen sería, en el mejor de los casos, la representación de una verbalización, el “equivalente visual de una verbalización narrativa” (p. 18). Schaeffer traza, así, la distinción entre narración y mimesis de acción, a la que pertenecerían el teatro y la imagen: la *mimesis* de acción se refiere, según el autor, a representaciones de acción en las que ningún narrador/enunciador está implicado. Es evidente que Schaeffer concibe la *mimesis* de la acción dentro de una imagen como el desarrollo de una acción desprovista de un punto de vista y, por lo tanto, de una orientación enunciativa. Pero ¿cómo se puede concebir una acción representada que no esté regida por un punto de vista? Schaeffer, en

<sup>7</sup> Sobre este tema, véase Dondero (2024).

<sup>8</sup> Para un panorama exhaustivo de los intentos realizados por la historia del arte con el fin de estudiar la temporalidad en la pintura, en sus diferentes perspectivas (tiempo del relato, tiempo de la obra, movimiento, la duración y la cuestión del aspecto, temporalidad cíclica, el tiempo del espectador, anacronismo, etc.), véase Jollet (2012). Para un panorama de las teorías de Paul Klee sobre la narratividad y el análisis de imágenes, véase Colas-Blaise (2019).

<sup>9</sup> Sobre la narración interna de una sola imagen y la narración externa, sostenida por varias imágenes, véase Vouilloux (2013), especialmente, en lo que respecta a la narración interna, la relación entre medio, plano y escena. Según el autor, cuando el plano y la escena no están en homología, se produce una opacificación de la narración, lo que permite que emerja el trabajo reflexivo de la imagen.

efecto, no reconoce articulación enunciativa alguna, ni en las experiencias perceptivas ni en las imágenes que concibe, además, como bloques figurativos estables, caracterizados por lo que yo llamaría un “presente absoluto y fijo”.

Las consideraciones de Schaeffer, que dependen más de un razonamiento deductivo, derivado de una teoría del lenguaje verbal, que de un conocimiento del funcionamiento de las imágenes, hacen abstracción del hecho de que toda imagen (y todo recorrido perceptivo, por cierto) está instaurada por un punto de vista. Ignoran también los dispositivos de *continuo espacial* en la imagen, como el desenfoque y el movimiento. Los diferentes tipos de desenfoque desde los experimentos del fisiólogo Étienne-Jules Marey, inventor de la cronofotografía en la década de 1880, son ejemplos evidentes de la posibilidad de representar las etapas sucesivas de una acción, en una sola escena, como el paseo de un hombre o el vuelo de un pájaro,<sup>10</sup> así como su ritmo.

La semiótica se ha centrado en la cuestión de las artes del espacio y las artes del tiempo, retomando especialmente la distinción de Lessing entre forma de la intuición primaria y forma de la intuición secundaria. Petitot (2004) contempla, así, una dimensión temporal dentro de las artes del espacio y una dimensión espacial dentro de las artes del tiempo:

Cada arte (artes plásticas o poesía) posee una forma de la intuición primaria (en el sentido kantiano), espacio o tiempo, que constituye para él una forma de la expresión (en el sentido hjelmsleviano). Posee también una forma de la intuición secundaria, tiempo o espacio, que, en la medida en que no es constitutiva de su esencia, se convierte en una instancia de *selección* para la composición (Petitot, 2004, p. 42, el énfasis es nuestro).

Está claro que el tiempo, para las artes plásticas, es una forma de la intuición secundaria porque la intuición primaria es, sin duda, la del espacio; la temporalidad se convierte, así, en una instancia de *selección* para la imagen. Esto significa que las artes pueden transgredir su esencia primaria; por ejemplo, cuando la pintura expresa ideas generales (según Lessing, alegoría en la pintura), transgrede su naturaleza, que suele orientarse hacia lo singular y lo particular. Las descripciones en poesía caerían también en la transgresión cuando el poeta pinta formas buscando iconizar los signos convencionales de la escritura.<sup>11</sup>

En su análisis del *Laocoonte*, Petitot (2004) reconoce en la obra un análisis inmanente y sistemático sustentado únicamente en relaciones mereológicas relevantes (todo/partes), es decir, relaciones sensibles. Por ello, se pregunta qué sucedería si el sentido no fuera conceptual: “Si una obra plástica es originalmente no conceptual (y sólo, de manera mediata, conceptual), entonces, ‘¿cuál puede ser el origen del sentido?’” (p. 54). Para él,

<sup>10</sup> Sobre este tema, véanse Didi-Huberman y Mannoni (2004), y Dondero (2009).

<sup>11</sup> Sobre la iconización de la escritura, véase Dondero (2019). Para una introducción teórica e histórica a esta cuestión, véase Klinkenberg y Polis (2018).

como para Goethe, existe una *comprendibilidad* y una *inteligibilidad* puramente visuales de la escultura y de las demás artes plásticas, a las que llama “una *dimensión perceptiva sui generis del sentido*”.

En la exploración de la cuestión del significado a partir del espacio, es decir, desde una intuición pura y no desde un concepto, Petitot se pregunta por la categorización como modo de abstracción conceptual. Es la categorización la que, en el campo conceptual, resuelve el problema del paso de lo continuo a lo discreto: “se categoriza los *continua* semánticos introduciendo discontinuidades cualitativas, pero, en el ámbito de las artes plásticas, ¿cómo llegar a extraer una forma de la expresión discreta de una forma de la intuición continua?” (Petitot, 2004, p. 55, el énfasis es nuestro). Petitot propone considerar una operación alternativa a la de la discontinuidad de lo continuo, que es tradicionalmente el dominio de la categorización. Estudia, así, los equilibrios únicos de las obras de arte, en particular de las pinturas, donde una relación no genérica, única y rara, es decir, un equilibrio precario y dinámico, da testimonio de un momento específico que no puede ser reproducido. Petitot encuentra en la no genericidad, incluso en las declinaciones *a priori* imprevisibles de la composición, la solución interna de las artes plásticas y de lo sensible para expresar significaciones abstractas no conceptuales, como la duración en imágenes. Afirma en 2009:

Dado que la no genericidad es rara, es perceptualmente sobresaliente y proporciona un criterio inmanente, puramente perceptual, para definir la diferencia entre estructura perceptual y composición artística, al menos para aquellas obras de arte en las que el punto de vista desempeña un papel fundamental (Petitot, 2009, p. 11, el énfasis es nuestro).

Es esta rareza de las posiciones de los actores, de las luces y de los objetos representados en relaciones estructurales determinadas, lo que marca la diferencia entre algo que podemos percibir en nuestra experiencia cotidiana y algo que sólo las artes plásticas como la pintura, a través de la capacidad de manifestar la *inestabilidad perceptiva de un momento único*, pueden hacernos experimentar. Un ejemplo, entre muchos otros, de lo que la imagen puede ofrecernos, y la percepción no puede, es la variedad de efectos del movimiento.

Petitot no es el único que aborda este importante problema del dinamismo en las imágenes fijas. Otra corriente semiótica ha planteado el problema de la construcción de la narración en la imagen fija de una sola escena: es la semiótica cognitiva del Grupo μ. Como en el caso de Petitot, antes de abordar la cuestión desde el punto de vista del contenido, el Grupo μ afirma que hace falta precisarla desde el punto de vista de la expresión: ¿cómo se puede entender y explicar el efecto de sentido “movimiento” en las imágenes fijas? Dicho de otro modo, “¿cómo un enunciado icónico, en principio estático —por lo tanto, sin otra duración que la de su producción o la de su contemplación— puede significar esta duración?” (Groupe μ, 1998, p. 41). Esta pregunta implica otra: ¿cómo explicar el hecho de que un soporte

bidimensional fijo puede construir efectos temporales de cruce entre dos o más procesos, así como efectos de sucesión? ¿Cómo sobrepasar el nivel de la materialidad del soporte fijo de la imagen (la intuición primaria de la que habla Petitot), que representa una sola escena, para captar la significación de la dinámica plástica (intuición secundaria, según el término de Petitot) de cada obra? El Grupo  $\mu$  afirma que, “si es posible tabularizar lo lineal, se debe esperar, por lo tanto, que sea posible, de manera inversa, linearizar la imagen visual, aunque sea tabular por naturaleza” (1998, p. 45) y que, si el espacio percibido se construye según un punto de vista, un optocentro, “la cronología tiene también un “punto de vista” o, para evitar la metáfora espacial, un punto de captación: así como hay un optocentro, hay un cronicentro” (Groupe  $\mu$ , 1998, p. 66). En esta perspectiva, que podríamos definir “enunciativa”, el Grupo  $\mu$  propone cuatro formas de pensar la linearización de la imagen fija. Sólo tomaremos en cuenta las propuestas que conciernen a las imágenes fijas de una sola escena (dejando de lado las de imágenes fijas de múltiples escenas).

La primera “técnica” con la que el Grupo  $\mu$  trata de resolver la cuestión de la narración es por “importación del rasgo de ‘duración’”, que es, en nuestra opinión, la menos interesante. Esta importación del rasgo de “duración” que pertenece a cualquier proceso, en una imagen discreta —que por definición incluye el rasgo de “instantaneidad”—, tiene el efecto de hacer de esta imagen una estación, o una etapa, del proceso representado. Esta primera propuesta se refiere a rasgos de tipo figurativo y, por lo tanto, a un saber enciclopédico sobre los procesos, que son susceptibles de afectar a los referentes de los tipos icónicos representados. Es el caso de todos los tipos correspondientes a referentes que la enciclopedia vincula habitualmente a un proceso, ya sea como función o como propiedad: una bola implica el rodar; un cuchillo, el acto de cortar. En otras palabras, toda representación de un objeto puede comunicar las operaciones relacionadas con este objeto, sus capacidades. Según el Grupo  $\mu$ , esta importación se realiza mediante una variedad particular del rasgo “proceso” (ejemplos: “huida”, “caída”, “traslación”), a saber, a través de un vínculo inferencial. Por ejemplo, la combinación de un rasgo como el “cuerpo humano” con el determinante /oblicuo/ es lo que permite inferir el proceso “caída”; el mismo “cuerpo humano” con el determinante /vertical/ bloquearía, en cambio, toda posibilidad de identificar un significado “caída”.

Esta concepción, al menos en la presentación hecha por el Grupo  $\mu$ , tiene, sin embargo, el defecto de presuponer la necesidad de recurrir a una herramienta interpretativa que trascienda la imagen, reduciendo la imagen al intermediario de un proceso que se realizaría en otro lugar, fuera de ella. Esta concepción postula, en efecto, la “inyección” de la duración desde el exterior; en este caso, desde la enciclopedia, siguiendo una lógica de causa-efecto que no explica el funcionamiento propio de las imágenes. Añadiría que la explicación de este efecto del movimiento a través de la inyección de la noción de duración es una explicación que no es totalmente fiel a la experiencia propuesta por los autores del artículo: en lugar de referirse a la enciclopedia, ¿no habría que referirse a los hábitos perceptivos, a saber, al hecho de que la percepción es ya un agente de acción y de proyección de la acción?

Después, el Grupo  $\mu$  toma en consideración la cronofootografía en la que, dice, se muestran simultáneamente varios estados sucesivos de un mismo referente: por ejemplo, las dos posiciones, de salida y de llegada, de un caminante. Es, según el Grupo  $\mu$ , una vez más, la competencia enciclopédica la que permite afirmar que se trata de estados sucesivos de un mismo proceso. Pero, a nuestro juicio, hay una diferencia entre una imagen que simplemente muestra estados sucesivos de una acción y una cronofootografía que muestra el *rastro del movimiento* de un objeto. En las imágenes de la gaviota de Étienne-Jules Marey,<sup>12</sup> por ejemplo, el rastro puede llegar a hacernos olvidar la forma del objeto en movimiento en favor de la representación de la forma del movimiento mismo. Si en el caso de una imagen que escenifica las posiciones —de salida y de llegada— de un caminante nos encontramos ante una imagen fija que se asemeja al funcionamiento de una imagen de múltiples escenas, una imagen que muestra la estela del movimiento, en parte borrosa, como la del vuelo de la gaviota, necesita ser explicada de manera diferente porque asume una función de análisis inmanente a sí misma. Ya no se trata de importar nada del exterior a la imagen para explicar el sentido de movimiento que ella comunica. En la cronofootografía, la transformación de la forma del objeto por el movimiento es gradual, hasta mostrar la *forma de la transformación en el tiempo*. Los objetos se descomponen en movimientos, la memoria de los movimientos se espacializa y obtenemos una expansión del objeto en el tiempo de su transformación. Luego, los movimientos adquieren una forma propia, haciéndonos olvidar la forma del “objeto”, que se vuelve casi irreconocible.

Este proceso puede ser descrito como el que va de la descomposición de las figuras en movimientos a la representación de la forma del movimiento mediante el rastro. De la *forma del objeto en movimiento* se pasa, así, a la *forma del movimiento*.<sup>13</sup> El movimiento asume una forma en el sentido de que se autonomiza gradualmente de las “cenizas” de los objetos, en tanto que las diferenciaciones graduales desencadenadas por el rastro terminan construyendo una totalidad icónica, en el sentido de Bordron (2011). Esta totalidad icónica no es necesariamente lexicalizable en una historia, pero produce una transformación del estado A al estado B.

A la primera estrategia para explicar el efecto de movimiento descrita por el Grupo  $\mu$ , la de lo “enciclopédico”, le siguen otras dos, que no podremos comentar extensamente aquí. Se pueden resumir así: la segunda se refiere a los rasgos materiales del significante del signo icónico, el hecho de que ciertos rasgos se interpretan como productos de un proceso dinámico ocurrido durante la producción del signo. Por ejemplo, el desenfoque alrededor de las

---

<sup>12</sup> Etienne-Jules Marey (1830-1904), *Décomposition du vol d'un goëland* (1887-1888).

<sup>13</sup> Didi-Huberman y Mannoni (2004) concluyen su análisis de las cronofootografías de Marey de la siguiente manera: “introducir la noción de tiempo en la imagen consiste, aquí, en introducir lo discontinuo en la curva gráfica y lo continuo en la instantaneidad fotográfica” (pp. 242-243). Sobre la cuestión de lo continuo y lo discontinuo en la obra de Marey, véase Dondero (2009).

catedrales no daría lugar a la hipótesis enciclopédica, sino a la hipótesis estilística: el desenfoque se atribuye, así, al espectador o al productor del significante, pero en ningún caso a un movimiento del objeto, el tipo icónico “catedral” no incluye el rasgo “movilidad”. Esta segunda característica de la dinámica en las imágenes es importante porque moviliza el movimiento de la mano —del cual dan testimonio las inscripciones— y la percepción del observador. La percepción del observador está relacionada con los movimientos sensoriomotores que produjeron la imagen; esta relación es posible gracias al ritmo de las inscripciones en el lienzo. En este sentido, hay que considerar que las inscripciones enunciadas son una mediación entre dos movimientos: los de los cuerpos del productor y del observador (enunciación).<sup>14</sup> La tercera estrategia enumerada de temporalización del espacio se refiere a los signos indexicales, a saber, a signos arbitrarios, como las líneas de velocidad en la historieta, que significan “rapidez de movimiento”. Esta tercera estrategia está más relacionada con la combinación del lenguaje visual y el lenguaje verbal porque depende de la lectura de izquierda a derecha de un texto: en este sentido, las líneas de velocidad son una especie de “parada” en la continuidad de la lectura de las letras que forman las palabras.

La cuarta técnica de instalación del movimiento y de la duración en la imagen fija, según el Grupo  $\mu$  (1998), es, para nosotros, decisiva, pues supera la importación de los rasgos semánticos del tipo icónico en el seno de la imagen. Se refiere al tiempo de la elaboración que permitiría narrativizar los formantes plásticos al atribuirles una interactancialidad. El Grupo  $\mu$  aborda el caso de las capas de pigmentos, que se superponen en muchas pinturas pertenecientes al arte abstracto (y al figurativo). Sean dos capas: A, la capa de fondo, y B, la capa superpuesta. La relación cronológica entre estas capas es identificable gracias a diversos procedimientos: transparencia de B (en el caso de la acuarela), raspado, dejando aparecer la capa A a través de la textura de B, surcos trazados en la capa B con un instrumento (cuchillo, mango de pincel), la capa B transparentándose a través de la capa A en el vidrio eglomizado, etc. El tiempo, así, se hace presente en el enunciado, como una huella del acto de enunciación (instauración), incluso cuando se trata de una huella que puede ser “engañoso”. El objetivo de la semiótica no es, por cierto, reconstruir cada acto de trazado en todo su desarrollo fenomenológico, sino comprender cómo el acto de instauración se vuelve significativo dentro del enunciado visual.

Finalmente, nos parece que el recorrido propuesto por el Grupo  $\mu$ , que va de la enciclopedia al gesto de instauración *significado* en el enunciado (y no necesariamente fiel al acto de enunciación-producción en sí mismo), coincide con la realización de un movimiento que concibe una narratividad inmanente a las configuraciones visuales, revelándose estas últimas totalmente autónomas en relación con el lenguaje verbal y el funcionamiento de la inferencia lógica.

---

<sup>14</sup> Sobre la relación entre las formas de las imágenes (y los objetos) y las huellas corporales (más o menos virtuales) del observador y del productor, véase Fontanille (2004).

La cuestión de la narrativización de la mano y de los procedimientos de instauración de una pintura ha sido finamente abordada por Basso Fossali (2004), quien ha concebido una lectura figurativa de la enunciación plástica. De hecho, lo plástico puede definirse como un conjunto de patrones, de oposiciones cromáticas, eidéticas y topológicas que funcionarían como apariciones/desapariciones que se enuncian a sí mismas para advenir a la presencia —esto es lo que Basso llama *la lectura plástica de la enunciación plástica*. Por el contrario, lo plástico también puede cargarse de figuratividad poniendo de relieve *una memoria discursiva*, a saber, *una memoria significada*, incluso enunciada (y no necesariamente fiel al proceso de enunciación de la instauración):<sup>15</sup> esto es lo que Basso Fossali concibe bajo la fórmula de *lectura figurativa de la enunciación plástica*. En este último caso, se trata de recuperar una *dimensión interactancial* de lo plástico a través de una dramatización de la instauración, lo que equivale a decir que rasgos que no tienen un referente figurativo estable (objetos reconocibles) moldean, sin embargo, una figuratividad más abstracta y al mismo tiempo más dinámica: la de los gestos de instauración. Se pasaría, así, de la concepción de una figuratividad “enunciada” (objeto representado) a una concepción alternativa de figuratividad, esta vez enunciativa, que concierne a los gestos de la producción, virtualmente subyacentes en todo enunciado visual. Se activa, así, una narrativización del proceso de constitución del discurso plástico que se basa en la atribución de un estatus actancial mínimo (gestualidad constituyente) a los formantes plásticos. Este proceso es denominado por Basso Fossali (2004) “protonarrativización” porque se refiere al despliegue de un proceso a partir de la percepción de formas estabilizadas sobre un soporte. Es a través de la atribución de un mínimo de corporalidad a los formantes plásticos que esta interactancialidad, entre los formantes plásticos y el espectador, se constituye como una *aprehensión analogizante*, e incluso como un lugar de commensurabilidad entre los gestos de instauración, los eventos morfogenéticos puestos en escena por la imagen y la mirada polisensorial del observador. Dicho de otro modo, el paso de la pertinencia de la lectura plástica, sin más, a la lectura figurativa de la enunciación plástica trasladaría el enfoque de atención desde el objeto enunciado a la acción de instauración. Se trataría, por lo tanto, de desplazar la atención epistemológica y metodológica desde la valorización de un simple juego de luces o reflejos a la valoración de las operaciones sobre el soporte de la imagen, así como sobre su aporte y sobre formas entendidas como inscripciones.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Como señala Basso Fossali (2013), la “memoria significada” se refiere al hecho de que lo plástico está constituido por signos que pueden simular un gesto de producción que no necesariamente tuvo lugar en la práctica de realización; es decir, la forma plástica atestiguada en un cuadro no coincide necesariamente con la forma del gesto de instauración. En otras palabras, lo plástico puede mentir (Eco, 1979) y mostrar, por ejemplo, un efecto de la materia como si hubiera sido intencionado por parte del artista, aunque este efecto puede haberse debido naturalmente a las características de la materia prima.

<sup>16</sup> Sobre este tema, véase Dondero (2023b). Por “soporte”, se entiende aquí los materiales como la tela o el papel fotosensible que reciben las inscripciones, y por “aporte”, la materia colorida o la luz que son agentes de producción de formas. Véanse también sobre este tema Fontanille (2005) y Dondero (2020b).

### 3. La narratividad específica de la imagen

Pierluigi Basso Fossali (2017)<sup>17</sup> aborda la cuestión de la especificidad del lenguaje de la imagen y, en consecuencia, también el hecho de que existe una narratividad específica en la imagen, lo que significa que la narración en la imagen no debe explicarse por el modelo literario de la narración:

La imagen bien puede ‘hacerse historia’, pero no sigue la lógica de otras perspectivas y formas de textualización. Esto solo puede explicitar la capacidad de la imagen fija de sustraerse a la interpretación erudita (iconográfica) y, por lo tanto, también a los intérpretes literarios, con su imposición de un orden narrativo. La imagen ya no es un objetivo, sino una nueva fuente de determinaciones semánticas susceptible de reclamar una autonomización (Basso Fossali, 2017, p. 162).

Basso Fossali recuerda, en primer lugar, que el carácter estático del plano de expresión de la imagen no excluye una movilización temporal de los valores según los cuatro ejes siguientes:

1. La distribución desigual de los modos de existencia (virtualización, actualización, realización y potencialización) de la praxis enunciativa en la superficie de la imagen.
2. El encadenamiento de las relaciones actanciales según una legibilidad cronológica y modal.
3. La reconstrucción de la enunciación de instauración como huella de una performance que ha prefigurado, gestionado o mantenido las relaciones discursivas establecidas.
4. La temporalización de la semantización de la imagen, operada por un recorrido interpretativo que sigue las limitaciones del enunciado y, en particular, el dispositivo enunciativo.

Estos cuatro ejes son esenciales. El primero permite considerar que los modos de existencia dentro de una imagen son múltiples. De hecho, es posible encontrar en una imagen (por ejemplo, una fotografía) una parte plenamente realizada (por ejemplo, con contornos nítidos y formas claramente visibles y reconocibles) y, por otro lado, una parte sólo actualizada (por ejemplo, borrosa o con formas no completamente especificadas), pero también identificar una parte totalmente experimental y difícil de captar, que más tarde será potencializada y, tal vez, aceptada por la comunidad artística, y virtualizada como una nueva referencia para componer el espacio y las modulaciones de la luz.

El segundo eje igualmente es crucial: las relaciones actanciales dentro de la imagen, y entre la imagen y el mundo del observador, pueden ser ordenadas, es decir, organizadas. Pensemos en los múltiples casos de accesibilidad a lo representado, donde el obstáculo que se interponía entre el informador y el observador ha sido eliminado, lo cual ha hecho posible (o ha

---

<sup>17</sup> Véase, en particular, el capítulo 2.3 “Imagen fija y narratividad”, pp. 156-176.

restablecido) la plena visibilidad. Un ejemplo de esta “visibilidad recuperada” es la foto de Leon Levinstein (1980).

Figura 1

*Coney Island, New York City*



Fuente: Leon Levinstein, *Coney Island, New York City*, c. 1980.

El tercer eje permite reflexionar sobre la relación entre las formas y las prácticas de producción, y, en particular, sobre los ritmos de ralentización o de aceleración mediante los cuales las inscripciones finalmente se estabilizan en un soporte, cuestión que ya hemos abordado en las páginas anteriores.

El cuarto eje se refiere al recorrido perceptivo del observador, que no es libre, sino que está determinado en gran parte por la organización de la composición espacial. Basso Fossali recuerda también que la coexistencia de diferentes puntos de vista dinamiza la imagen y que las escenas pueden estar dispuestas en contigüidad, yuxtapuestas o superpuestas en transparencia (piénsese en la producción de Rothko).<sup>18</sup>

No obstante, lo que quizá es más interesante para nosotros en el texto de Basso Fossali consiste en que, si bien la imagen se convierte en un lugar privilegiado para concebir una narratividad específica, el autor reconoce que lo que hace que la imagen sea tan difícil de

---

<sup>18</sup> Al respecto, véase el análisis de una pintura abstracta de Rothko por Fontanille (1994).

estudiar (y tan fascinante) es el hecho de que opera una extracción y al mismo tiempo concentra la temporalidad de la experiencia: “Cada imagen fija parece preservar, a pesar de todo, su densidad, que se impone como una especie de *compendio de la experiencia* en comparación con lo que normalmente encuentra una declinación temporal extendida” (p. 163, el énfasis es nuestro). Es esta densidad y esta concentración de rasgos lo que hace que la imagen sea tan paradójica en su acto narrativo. La densidad de la imagen es un agente que fija y concentra, incluso condensa los rasgos, pero que también es elástico, como afirma Basso Fossali (2017):

La imagen fija fascina porque dicotomiza los accesos al sentido: puede ocultar una historia anecdótica o resumir la vida entera, según una elasticidad discursiva que pasa de la organización textual a la pertinencianización misma de los signos. Así, puede *atmosferizar* la apariencia de las relaciones, siguiendo un despliegue que parece casi una *diseminación* de la actorialidad, al igual que puede ejemplificar la pertinencia de la materia, de la *corporalidad* de los seres, trabajando sobre el *grano* más fino de los rasgos (p. 165, el énfasis es nuestro).

Este eje es muy importante porque problematiza una característica que el cine y otros medios no poseen: una elasticidad discursiva que se desarrolla a partir de una materia estática. De hecho, la imagen fija tiene, al mismo tiempo, el poder de enfocar la atención en un comportamiento preciso de la materialidad pictórica, como el color o el soporte (lo que Basso Fossali llama la “concentración máxima de la identidad de las cosas”, p. 164), y la capacidad de poner en escena una extensión actorial, espacial o temporal, algo que no puede ser contenido en el marco de la imagen y que no se despliega en el proceso de nuestra percepción habitual —pensemos en las cronomotografías de Marey que muestran movimientos de cuerpos que nunca serían perceptibles sin el soporte de la imagen o el desenfoque específico de lo fotográfico. La narratividad de la imagen, que es una narratividad que tiene a la imagen como modelo, se jugaría, así, entre dos oposiciones, “densidad y atmosferización, concentración y ramificación” (p. 164).

En varios textos (Dondero, 2016 y 2020a), he intentado demostrar que incluso en el marco de las imágenes más estereotipadas en términos de estructura, como los retratos en pintura, existe una tensión, e incluso movimientos en potencia, que pueden estudiarse a través de la temporalidad enunciativa y la aspectualidad. La aproximación a la temporalidad y el ritmo de la aparición/desaparición de las figuras nos permite analizar estas desviaciones, sustracciones, disminuciones, parcelaciones o aumentos de la intensidad de la presencia del rostro.<sup>19</sup> En este caso, el retrato, que es el género de la puesta en escena de la presencia en el presente, puede desarticular este eje de la simulación de la coincidencia de las miradas plenas y orientarse hacia el pasado, o hacia el futuro, como en una célebre fotografía de moda

<sup>19</sup> Véase, por ejemplo, la fotografía de moda de Patrick Demarchelier, titulada Cindy Crawford (1988). Disponible en esta dirección: <https://www.artsy.net/artwork/patrick-demarchelier-cindy-crawford>

llamada *Diane, St. Barthélémy* (1994).<sup>20</sup> A menudo, la declinación hacia el futuro coincide con una incoherencia del gesto de la mirada en relación con el cuerpo. En esta imagen que representa a Diane, en efecto, detrás del rostro en plena luz, el cuerpo en segundo plano tiende a desaparecer, volviéndose vago y borroso, como en un proceso de distanciamiento del pasado.

Es muy importante, asimismo, comprender el retrato en función de la duración del intercambio propuesto al espectador, una duración que nunca está dada sólo por el acto de los ojos del retratado, sino por la configuración de la imagen en su conjunto. En este sentido, la duración de la mirada depende del fondo. Me atrevería, incluso, a afirmar que la duración y el cronicentro de un retrato están dados más por la relación entre la figura y el fondo que por los ojos de la figura, sobre todo en lo que respecta al juego de sombras. Cuando, en cambio, no hay sombra, estamos en perfecta sintonía temporal, en perfecta coincidencia temporal.<sup>21</sup>

## Conclusiones

Esta rápida inmersión en la literatura existente sobre el parámetro temporal de la enunciación permite poner atención sobre un aspecto descuidado del funcionamiento de la imagen, no sólo en semiótica, sino también en todas las demás ciencias de la imagen, con la excepción de la psicología.<sup>22</sup> Este efecto de movimiento, que puede deberse a diferentes características de la imagen, también merece ser estudiado mediante herramientas matemáticas y computacionales que permitan medir la cantidad de movimiento en una imagen. Para ello, es necesario describir sucintamente todos los parámetros que permiten medir dicho movimiento. Este texto ya nos permite enumerar algunos de ellos. El primero es, sin duda, la dirección y la orientación de las líneas, ya sean líneas trazadas efectivamente en la superficie de la imagen o las orientaciones de las luces que no están explícitamente trazadas como “límites” entre un color y otro, o entre una forma y otra. Nuestra hipótesis es que las líneas diagonales son más dinámicas que las verticales y horizontales, pero los ejemplos más macroscópicos de simulación de movimiento en las imágenes, como las pinturas futuristas, a menudo contradicen esta afirmación. De hecho, las pinturas futuristas utilizan un patrón hecho de repeticiones de líneas horizontales y verticales, produciendo un efecto de vibración en el lugar, lo que desmiente la idea de que la diagonal es más capaz de construir efectos de movimiento. Varias líneas horizontales repetidas a corta distancia o la repetición de puntos de pincel —considerados *a priori* estáticos—, como en el caso de *Fillette courant sur un*

<sup>20</sup> Disponible en esta dirección: <https://www.artsy.net/artwork/patrick-demarchelier-diane-st-barthelemy-1>

<sup>21</sup> Sobre las orientaciones temporales del retrato (pasado, presente, futuro) y sobre la aspectualidad en el retrato (incoatividad, duratividad, terminatividad, puntualidad, etc.) y sus ritmos de despliegue, véase Dondero (2020a).

<sup>22</sup> Véase a este respecto Molnar (1977).

*balcon* de Giacomo Balla (óleo sobre lienzo, 125 × 125 cm, 1912, Milán, Museo del Novecento), hacen que la diagonal no pueda considerarse la única estrategia de producción del dinamismo, a diferencia de lo que había teorizado Wölfflin (1917) y, después, Floch (1986). Otro parámetro que se debe estudiar mediante herramientas computacionales es la relación clásica entre figura y fondo, o entre primer y segundo planos. De hecho, el efecto de movimiento también puede ser producido por una fuerte diferencia entre los dos planos y surgir por el diferencial entre ellos (por ejemplo, un fondo hecho de edificios bastante cuadrados y un primer plano hecho de burbujas). Una primera fase de la investigación computacional sobre este tema ya ha sido desarrollada (Deliège, Dondero, D'Armenio, 2024), pero aún queda trabajo<sup>23</sup> por hacer para catalogar y estudiar diversos tipos de dinamismo visual con herramientas semióticas y matemáticas.

## Referencias

- Acquarelli, L. (dir., 2015). *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Basso Fossali, P. (2004). Protonarratività e lettura figurativa dell'enunciazione plastica. *Versus*, 98-99, 163-190.
- Basso Fossali, P. (2013). *Il trittico 1976 di Francis Bacon. Con Note sulla semiotica della pittura*. Pisa: Edizioni ETS.
- Basso Fossali, P. (2017). *Vers une écologie sémiotique de la culture. Perception, gestion et réappropriation du sens*. Limoges: Lambert-Lucas, col. Sémiologie et sémiotique.
- Benveniste, É. (1999). Las relaciones de tiempo en el verbo francés. *Semiosis. Nueva Época*, 1(5), 52-61. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6624> [Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris : Gallimard].
- Beyaert-Geslin, A. (2004). La couleur, la profondeur, les sensations. Quelques intérieurs de Matisse. En A. Henault y A. Beyaert-Geslin, *Ateliers de sémiotique visuelle* (pp. 209-224). París: PUF.
- Bordron, J-F. (2011). *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*. París: PUF.
- Chauviré, C. (2008). *L'œil mathématique. Essai sur la philosophie mathématique de Peirce*. París: éditions Kimé.
- Colas-Blaise, M. (2019). Comment penser la narrativité dans l'image fixe ? La “composition cinétique” chez Paul Klee. *Pratiques*, 181-182. DOI: 10.4000/pratiques.6097. <http://journals.openedition.org/pratiques/6097>

<sup>23</sup> Al respecto, véase Dondero, Deliège, D'Armenio (2025).

- Damisch, H. (1972). *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. París: Seuil.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: La différence. [Versión traducida: *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (2<sup>a</sup> ed., I. Herrera, Trad.). Madrid: Arena Libros, 2005].
- Deliège, A. Dondero, M. G. y D'Armenio, E. (2024). On the Dynamism of Paintings Through the Distribution of Edge Directions. *J. Imaging* 10(11), 276. <https://doi.org/10.3390/jimaging10110276>
- Didi-Huberman, G. y Mannoni, L. (2004). *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. París: Gallimard.
- Dondero, M. G. (2009). L'iconographie des fluides entre science et art. En M. Colas-Blaise y A. Beyaert-Geslin (dirs.), *Le sens de la métamorphose* (pp. 255-275). Limoges: Pulim.
- Dondero, M. G. (2012). Le spectacle dans l'image et la spectacularisation de l'image. *Degrés : Revue de Synthèse à Orientation Sémiologique*, (151-152), 1-15.
- Dondero, M. G. (2014). Les approches sémiotiques du portrait photographique. De l'identité à l'"air". *COnTEXTES*, (14). <http://contextes.revues.org/5951>
- Dondero, M. G. (2019). Les discours syncrétiques. Sur les rapports entre totalité et parties. En S. Badir, M. G. Dondero y F. Provenzano (eds.), *Les discours syncrétiques. Poésie visuelle, bande dessinée, graffitis* (pp. 13-29) Lieja: Presses Universitaires de Liège.
- Dondero, M. G. (2020a). *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*. París: Hermann.
- Dondero, M. G. (2020b). Le plan de l'expression des images : quelques réflexions sur support et apport. *Semiotica*, (234), 253-270. <https://doi.org/10.1515/sem-2018-0124>
- Dondero, M. G. (2023a). The Experimental Space of the Diagram According to Peirce, Deleuze and Goodman: Concerning Composite Photography, Chronophotography and Painting. *Semiotic Review*, (9). <https://doi.org/10.71743/g5pn4v44>
- Dondero, M. G. (2023b). De la imagen como enunciado a la imagen como escritura: el material turn en semiótica visual. *Tópicos del seminario*, (50), 93-112.
- Dondero, M. G. (2024). L'espace expérimental du diagramme: composite photography, chronophotographie et faire pictural. En A. Sarti y G. Citti (eds.), *Dynamiques post-structurelles : Formes mutantes, corps sensibles* (pp. 49-72). París: EHESS.
- Dondero, M. G., Beyaert, A. y Moutat, A. (2017). *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*. Limoges: Lambert Lucas.

- Dondero, M. G., Deliège A. y D'Armenio, E. (2025). *The Temporality of Images between Semiotics and Computer Vision*. En prensa.
- Eco, U. (1979). *Tratado de semiótica general* (A. Garrido Gallardo, Trad.). Lumen. [Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milan: Bompiani].
- Floch, J.-M. (1986). *Les formes de l'empreinte : Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strandt*. Périgueux: Fanlac.
- Fontanille, J. (1989). *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. París: Hachette.
- Fontanille, J. (1994). Sans titre... ou sans contenu. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, (34-35-36), 77-99.
- Fontanille, J. (2004). *Soma et séma*. París: Maisonneuve et Larose.
- Fontanille, J. (2005). Du support matériel au support formel. En M. Arabyan e I. Klock-Fontanille (eds.), *L'Écriture entre support et surface* (pp. 183-200). París: L'Harmattan.
- Fried, M. (2000). *El lugar del espectador: Estética y orígenes de la pintura moderna* (A. Bozal, Trad.). A. Machado Libros. [Fried, M. (1980). *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago University Press, tr. fr. *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris : Gallimard].
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (E. Ballón Aguirre & H. Campodónico Carrión, Trads., Vol. I). Gredos. [Greimas, A. J. y Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I. Paris : Hachette].
- Groupe μ (1998). L'effet de temporalité dans les images fixes. *Texte*, (21-22), 41-69.
- Klinkenberg, J.-M. y Polis, S. (2018). Introduction. (Essais en) Sémiotique de l'écriture / (Studies in the) Semiotics of Writing. *Signata Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics*, (9).
- Jollet, E. (2012). La temporalité dans les arts visuels : l'exemple des Temps modernes. *Revue de l'art*, (178), 49-64.
- Marin, L. (1993). *De la représentation*. París: Seuil.
- Molnar, F. (1977). L'aspect temporel des Arts de l'espace. *Bulletin de psychologie*, 30(329), 739-745. DOI: <https://doi.org/10.3406/bupsy.1977.11394>
- Petitot, J. (2004). *Morphologie et esthétique*. París: Maisonneuve et Larose.

- Petitot, J. (2009). Non-Generic Viewpoints as a Method of Composition in Renaissance Paintings. *Cognitive Semiotics*, 5(s1), 7-41. <https://doi.org/10.1515/cogsem.2009.5.fall2009.7>
- Schaeffer, J.-M. (2001). Narration visuelle et interprétation. En M. Ribière y J. Baetens (dirs.), *Time, Narrative & The Fixed Image*. Amsterdam: Atlanta.
- Stoichita, V. (1993). *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*. París: Droz.
- Vouilloux, B. (2013). La narration figurée dans la Figuration narrative. *Études de lettres*, (3-4). <http://journals.openedition.org/edl/578>. DOI: 10.4000/edl.578.
- Wölfflin, H. (1917). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Múnich: H. B. Verlag.

### Acerca de la autora

*Maria Giulia Dondero* es directora de investigaciones en el Fondo Nacional de Investigación Científica (FNRS) y profesora en la Universidad de Lieja. Sus líneas de investigación son: semiótica visual (de la fotografía y del arte), iconografía religiosa, papel de la imagen en el discurso científico, pensamiento diagramático, enunciación visual, Inteligencia artificial generativa. Sus principales publicaciones son: *Semiotics of Images. The Analysis of Pictorial Texts* (in collaboration, De Gruyter, 2024), *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data* (Hermann, 2020) (*The Language of Images. The Forms and the Forces*, Springer, 2020); *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, con J. Fontanille (Pulim, 2012) (*The Semiotic Challenge of Scientific Images. A Test Case for Visual Meaning*, Legas, 2014); *Sémiose de la photographie*, con P. Basso (Pulim, 2011); *Le sacré dans l'image photographique* (Hermès, 2009).

Texto recibido: 12/06/2024; Revisado: 08/08/2024; Aceptado: 15/08/2024

---

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**  
Seminario de Estudios de la Significación  
Casa de la Palma, 4 Sur 303, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.  
Tel. +52 222 2295502, [semioticabuap@gmail.com](mailto:semioticabuap@gmail.com)

<https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>