



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

EL CARTEL Y SU LENGUAJE:
CODIGO MORFOLOGICO

TESIS

Que para obtener el Título de:

LICENCIADO EN DISEÑO GRAFICO

Presenta:

BLANCA ESTELA RAMIREZ OCHOA



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

DIRECTOR DE TESIS: LIC. ADRIAN FLORES MONTIEL
ASESOR DE TESIS: LIC. CUAUHEMOC GARCIA ROSAS
MEXICO, D.F. 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

EL CARTEL Y SU LENGUAJE : CÓDIGO MORFOLÓGICO

T E S I S

Que para obtener el título de

LICENCIADA EN DISEÑO GRÁFICO

P R E S E N T A

BLANCA ESTELA RAMÍREZ OCHOA

DIRECTOR DE TESIS : LIC. ADRIÁN FLORES MONTIEL

ASESOR DE TESIS : LIC. CUAUHTÉMOC GARCÍA ROSAS

México, D. F. 2002



Indice

CAPITULO I CÓDIGO MORFOLÓGICO

1.1 Origen del código morfológico	1
1.2 La forma como sistema	1
1.3 Forma figura e imagen	1
1.4 Propiedades inherentes	2
1.5 Conceptos para la organización de la forma y la figura	3
1.5.1 Extensión	3
1.5.2 Cromatismo	3
1.5.3 Textura	3
1.6 Estructura, aspecto - apariencia y contexto	4
1.7 Proceso que da origen a la forma	4

CAPITULO II SEMIOTICA

2.1 Definición de la semiótica	5
2.2 El signo	6
2.3 Práctica del signo	6
2.3.1 Icono	6
2.3.2 Clasificación de iconos:	7
a) Iconos identificativos	7
b) Iconos descriptivos	7
c) Iconos normativos	7
d) Iconos vicaríales	7
2.3.3 Indice	7
2.3.4 Símbolo	8
2.3.5 Comunicación	9
a) Emisor	10
b) Receptor	10
c) Mensaje	10

CAPITULO III AREAS DE ESTUDIO

3.1	Códigos y conceptos básicos de las áreas de estudio	11	3.5	La geometría	43
	a) Protocolos	11		- Isometría	43
	b) Los ritos	11		- Homeometría	43
	c) Las modas	11		- Singenometría	43
3.2	Estética	15		- Catametría	45
	a) Sensibilidad y sensación	15		- Heterometría	45
	b) Sujeto y objeto estético	18		- Ametría	46
	c) Sujeto estético	19	c)	Procedimientos para la creación controlada de la forma	46
	d) Objeto estético	19		-Rotación más traslación	47
	e) La experiencia de la estética	20		-Rotación más reflexión	47
	f) Espacio tiempo	20		-Traslación más dilatación	47
	g) El cuerpo y sus sentidos	20		-Dilatación más reflexión	47
	h) Vitalidad emotiva	20		-Dilatación más rotación	47
	i) Convenciones culturales	24		-Reflexión más dilatación más traslación	47
3.3	Percepción	26		- Dilatación más rotación más traslación	48
	a) Recepción y transmisión de impulso	26	e)	Red de punto genérica en forma de paralelogramo)	49
	b) El proceso de reconocimiento	29			
	c) Reconocimiento y manejo de la memoria a largo plazo	29			
	d) Memoria visual	32			
3.4	Psicología de la forma	33			
	a) Conceptos básicos	33			
	b) Equilibrio fuerzas básicas	35			
	c) Peso de un iconema único	35			
	d) Equilibrio de yuxtaposición	36			
	e) Distancia y profundidad	36			
	f) Economía simplicidad	37			
	g) Agrupación	37			
	h) Continuidad o cierre	38			
	i) Orden de lectura	39			
	j) Ritmo	39			
	k) Superposición	40			
	l) transparencia	41			
	m) figura fondo	42			
	n) Pregnancia	43			

CAPITULO IV ANALISIS DEL CARTEL

5.1	El concepto del cartel	50
5.2	Análisis del cartel	51
5.3	Análisis del cartel	52
5.4	Análisis del cartel	53

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA



introducción

Desde siempre el hombre se ha valido de diferentes sistemas y métodos para dar cumplimiento a las exigencias de la comunicación e información, a sus efectos de éstos, en sus cambios trascendentales que se han generado y que han tenido y tendrán en la influencia de la vida del hombre y su evolución en nuestra era actual.

La presente investigación adquirida a través de esta tesis, nos permite comprender de una manera clara y sencilla, el análisis del estudio de la forma, sus referencias estructurales, dimensionales y proporcionales en relación a su función, por lo que, el objetivo general de esta tesis, fue la realización documental del Cartel y su Language : Código Morfológico.

El primer capítulo de esta tesis, consta de un marco referencial sobre el origen del código morfológico, su proceso de generación y característica; del el origen de la forma, de sus referencias estructurales, tridimensionales y proporcionales en relación a la función y del proceso que da origen a la misma.

El capítulo II, se ocupa de las definiciones teóricas de comunicación como es la semiótica que a través de ella podemos entender el lenguaje de los signos como función social, tema muy abordado por los investigadores del diseño, ya sea gráfico, arquitectónico e industrial entre otros, por lo que resulta de suma importancia en la vida del hombre.

El capítulo III, habla de los códigos y conceptos básicos de las áreas de estudio como son: estética, percepción, psicológico y geométrico, con estos conceptos el hombre va generando formas evolutivas y se coloca en cada ámbito social.

Por último el capítulo IV, habla del concepto teórico del Cartel y se hace un análisis del mismo.

1.1 origen del código morfológico

capítulo

código morfológico

La forma natural se crea por si sola, son aquellos fenómenos absolutos determinados que se van a transformar sin la participación del hombre, es algo establecido e inalterable y su proceso de generación se da dentro de un ciclo, tiene la característica inapelable de constar de un metabolismo y de un proceso de generación que hace posible que sobreviva.

Gracias a esas formas naturales, el hombre pudo reunir los estudios hasta ahora alcanzados, que dan origen o lugar a la forma, como son: sus referencias estructurales, tridimensionales y proporcionales en relación a la función.

La forma como sistema:

Da origen al estudio morfológico de sistemas orgánicos e inorgánicos, geométricos y gráficos y como consecuencia se obtiene una estructura sólida de conocimientos que fundamentan la existencia de la mencionada asignatura de (geneses), palabra que proviene de las raíces griegas que se deriva de génesis acción de engendrar formar, donde podemos deducir, que geneses se refiere o pertenece, o es relativo al origen principal o generación de la forma.

Forma figura e imagen

La forma tiene una extensión, por ejemplo: tal y como es una mesa, es una materia que está limitada por la forma, como consecuencia perceptual da origen a la figura, ésta sólo se percibe cuando se ve, por lo que dependerá del punto de vista del espectador, pues

como sólo va a depender de lo que veas, la forma tendrá varias figuras, desde donde uno las vea, así que no sólo podemos ver una sola en el momento en que se ve por un lado o por arriba o por abajo, etc., dependerá por lo tanto del contexto y de las circunstancias, la figura es la sensación, y, ya concebida, nuestra mente capta ésta de una manera bidimensional, la que utilizando nuestro intelecto puede ser una imagen tridimensional pero sólo virtualmente.

Las imágenes son aquellas ideas que se forman en la mente, estas imágenes son propias de cada gente, por lo que la imagen va a dar lugar a los conceptos que serán muy personales o particulares de cada quien, así pueden existir imágenes directas que se forman cuando el objeto está presente y aquellas indirectas son cuando las sombras o reflejos se dan sin la presencia directa del objeto, por lo tanto pueden existir conceptos más o menos abstractos, como los mnemicos, que son los más apegados a la realidad, de los que formulamos a base de la experiencia, como es el de saber, que cuando las nubes se vuelven grises puede llover, o bien los conceptos eidéticos, que son mucho más abstracto, pues no hay necesidad de que el objeto este presente, por lo tanto son arbitrarios y particulares de cada quien, ejemplo: si el creador de las matemáticas no hubiera explicado el signo de $=$, el sólo hubiera sabido el significado del mismo, pero por haberlo difundido y por la experiencia del uso se vuelve mnemicos, que pasan de lo particular a lo general.

Propiedades inherentes

Genesis es la materia que estudia la manera de como se integra la forma, es una propiedad de la materia, es física e inherente, no es producto perceptual, esto quiere decir, que aunque no se vea, ésta va a existir y será tridimensional, por ejemplo: si uno tiene en las manos una forma, se está auxiliando del tacto para conformar su existencia, por lo que esto, tendrán un volumen y no dejará de existir porque tenga otra ubicación o posición, si no que es independiente de ella, por lo tanto ocupará un lugar en el espacio, en el momento que es tridimensional.

Propiedades de la figura e imagen

Como consecuencia perceptual de las características inherentes de la forma, obtenemos las de la figura o imagen, que son: conformación, extensión, textura, y cromatismo, los cuales corresponden a una reacción de la causa - efecto.

Conformación, es la manera en como está organizada la forma, ejemplo: una lámpara consta de una base, una funda, un foco, que sería su conformación y su configuración, es el orden en que ésta compuesta; la base se encuentra abajo, es redonda, la funda da arriba y es con onditas.

Como consecuencia de la **extensión**, encontraremos el **tamaño** que será aquel que dependiendo de su contexto genere una proporción perceptual, que es la escala de comparación con otra conformación y tamaño.

La del **pigmento**, es cuando éste sufre el fenómeno del **cromatismo**, es decir cuando recibe la luz, da origen al color y la consecuencia es la **textura**, que será táctil y visual.

En síntesis, las propiedades inherentes de la forma por naturaleza son: conformación, que es la manera en como está organizada la materia en la forma; conformada ésta, ocupará un lugar en el espacio, la cual contará de tres dimensiones, siendo éstas: la extensión, que significa la proporción perceptual y, por naturaleza toda la forma tiene su pigmento, aun que éste no se vé y por último una textura que es táctil, siendo la manera en como las partículas se encuentran acumuladas y distribuidas en el espacio.

Procesos que integran a la forma, figura e imagen

Los pasos para el aprendizaje o el conocimiento son: la forma y la figura

Para la forma tenemos el ejemplo de la manzana, cuando se visualiza, se tiene una forma, se capta como imagen en el cerebro a través del intelecto, se grava la imagen y sus características, lo que da origen a una idea que concebimos como un concepto, que con la experiencia nos sirve como un aprendizaje, pues todo lo que se ve se aprende, y así, a la inversa nos ayuda al proceso del diseño, manejando la misma manzana nos da el concepto de manzana, nosotros formamos la idea en nuestra mente a base de las características que nos dio en el concepto formando la imagen; ya formada ésta, empezamos a bécetar por medio de las figuras y por último lo platicamos en formas ya sean bi o tridimensionales.

Conceptos para la organización de la forma y de la figura

Extensión - tamaño: cantidad de espacio ocupado por un cuerpo, es tridimensional, independiente de nosotros y de la posición del cuerpo, es una propiedad de la materia.

Cromatismo: condición del comportamiento entre la luz y la materia, es la causa del color, es la sensación que nos produce la materia.

Textura: principal característica de todo cuerpo, consecuencia de la dimensión, forma y disposición de las partículas en la superficie de los cuerpos.

Estructura: es el conjunto de las relaciones existenciales de los diversos elementos que conforman un todo, es lo que cada elemento depende de la interrelación que tiene en el resto de ellos, es la relación entre las mismas; en la estructura, importa más la relación entre las partes, que las partes por separado de la estructura, es determinante para el aspecto de la forma, y es muy útil para nosotros.

Aspecto: es la combinación de conformación, extensión, pigmento y textura, es la representación de un objeto tal y como es la configuración de las propiedades físicas de la materia, este aspecto, tiene como consecuencia perceptual a la apariencia, es la configuración.

Apariencia: es la combinación de figuras, tamaño, color, textura y proporción de la figura para cada quien, un objeto tendrá diferente configuración, por lo tanto el objeto tiene apariencia diferente.

Relación aspecto o apariencia

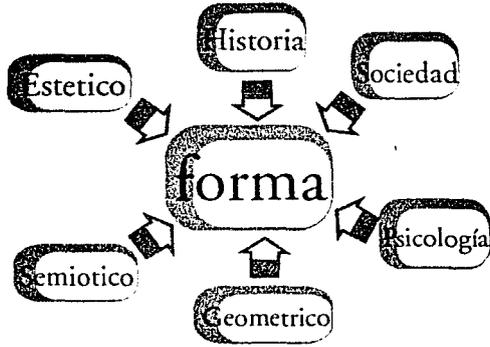
Todas estas características dan como resultado una apariencia; la que no es tan verdadera, sólo será una idea, por lo que nos basaremos en lo bidimensional y como consecuencia de las características inherentes de la forma, tendremos el aspecto que será más verídico, por ejemplo: cuando tenemos un pastel y queremos ponerlo en un carro, tendríamos que guiarnos primero, por su apariencia, que sólo será la idea de cuanto mide, pero cuando necesitamos meterlo al carro, nos ocuparemos de su aspecto sabiendo que lugar ocuparía en el espacio, investigando sus dimensiones ancho, largo, profundidad.

Contexto: es sinónimo de estructura, una forma va a estar condicionada por su contexto.

Proceso que da origen a la forma:

La forma nace cuando se aplica energía a la materia en un determinado tiempo y espacio, ésto, dependerá mucho del tiempo para que sufra una transformación o un cambio de la forma, en un determinado espacio; es como nosotros, que necesitamos de un determinado tiempo para crecer, al cual también influirá el contexto, para poder crecer diferentes.

Para estudiar a la forma, es importante analizar a la sociedad y a la historia a través de la semiótica, la geometría, la psicología y a su vez a la estética de todos los días, esto es lo que establece el gusto que se le da a la forma.





2.1 definición de la semiótica

La semiología fue concebida por Pierre Guiraud, profesor en la facultad de letras de Niza, es otro medio para llegar al estudio de la forma ya que la semiología es la ciencia que estudia los sistemas de signos; lenguajes, códigos estéticos, sociales, señalizaciones, etc., de signos no lingüísticos.

Nos permiten el análisis de una formación social determinada, por lo menos en lo que a su ideología concierne. Sin el signo, esta ideología no se podría entender y viceversa, las ideologías solamente se materializan a través de los signos.

La lógica es otra manera de designar a la semiótica en cuanto doctrina formal de los signos, es otro medio para llegar al estudio de la forma, ya que la vida está llena de signos, ¿Que quiere decir esto?, en principio, debemos plantear todo fenómeno social como fenómeno cultural, como algo que está lleno de signos y luego concebirlo como un hecho comunicativo, por lo tanto, es pensar que el signo es como la unidad mínima de significación, tratando de identificar y ver signos donde antes no había. De alguna manera, se trata de complejizar primero y decodificar después las distintas manifestaciones culturales, en nuestro caso, sobre todo las del campo del diseño.

De acuerdo con esta definición, la lengua sería una parte de la semiología, en realidad se concibe generalmente en reconocerle al lenguaje un estatus privilegiado y autónomo que permite definir a la semiología como el estudio de los sistemas de signos no lingüísticos.

2.2 el signo

Los signos son materia de la ideología, solamente través de esa materialización llamada signo se puede entender y analizar una cultura, los signos se articulan entre si constituyéndose en un lenguaje, es una construcción cultural, lo natural en los seres humanos no es el lenguaje si no la facultad de constituir una lengua, es decir un conjunto de signos que corresponden a ideas que se pueden utilizar con un sentido de manera conjunta, el lenguaje chino no tiene sentido cuando un hablante hispano no entiende nada de chino, debe haber un interlocutor que traduzca los signos chinos a los signos hispanos.

La práctica de los signos dependerá del conocimiento que se tenga de los mismos, los signos en el diseño gráfico, podrían ser actuantes sobre el grupo social que los recibe o llegar hasta la categoría de condicionantes de dicho grupo social, en la medida que obliguen al consumo, conductas, votaciones y opiniones entre otras.

los signos, <<nacen de la idea de imitación, de similitud o de analogía, ya luego vendrán los visuales que anteceden a la escritura o sea, a la necesidad de la permanencia del signo en el tiempo. La escritura primitiva es la imitación y similitud en la mayoría de las cosas>>(2).

2.3 práctica del signo

El ícono, el índice y el símbolo, corresponden al área de la práctica del signo estos son los elementos que conforman las relaciones de funcionamiento de signo, a través de un conocimiento apropiado del índice, ícono y del símbolo, es como se puede afinar y perfeccionar la práctica de la comunicación gráfica, logrando mayor precisión en los mensajes, ya que estas son las únicas formas de la practica del signo.

2.3.1 el ícono.

<<(Del griego eikon : imagen). Es el signo que se refiere al objeto en virtud de sus características propias, Por ejemplo, el plano de una casa, la representación de la casa "vale" por la casa (está en lugar de...) en virtud de una similitud de hechos, entre el icono y su referente existe una relación cualitativa. El icono representa una o varias cualidades del objeto al que se refiere. Según el grado de imitatividad de esas cualidades, Peirce clasifico los signos iconos en imágenes, diagramas y metáforas.>>(3)

Ícono imagen: es aquel signo que comparte con el objeto al que representa cualidades simples, por ejemplo: la fotografía, la pintura figurativa, el dibujo,etc. el representante es muy similar al objeto <<El icono es básicamente,el que cubre la función referencial en el proceso de la comunicación>>(4).

(2) Martínez Leal L. La historia de la tipografía.
Ed. Trillas 1990 Pág. 17

(3) Néstor Sexe diseño.com
Ed. PAIDÓS Ibérica SA 2001 Pág. 48
(4) López R. Semiotica de la comunicación gráfica.
ISBN 4 4999 066 257

2.3.2 clasificación de íconos

- a) **Íconos identificativos**, son aquellos que nos permiten saber cual es el objeto a través de la reproducción de algunas de sus características.
- b) **Íconos descriptivos**, son parecidos a los anteriores, pero conteniendo una descripción visual más o menos detallada de las características del objeto tales como altura, color, edad, status, raza, brillo, opacidad, dureza, suavidad, aspereza, tersura entre otras.
- c) **Íconos Nominativos**, son aquellos en los que la imagen nombra al objeto; los casos en que una fotografía desempeña el mismo papel del nombre para identificar al objeto, como puede ser el caso de ciertos textos ilustrados de especies botánicas o animales.
- d) **Íconos Vicariales**, son cuando aparecen en apoyo de un texto, funcionan como elementos puramente redundantes. El texto escrito no puede ser sustituido por la imagen icónica, pero si se apoya en ella.

2.3.3 el índice

<<Cualquier cosa que nos sobresalte, es un índice, cualquier cosa que atraiga nuestra atención es un índice, en cuanto que marca la articulación entre en dos partes de una experiencia>>(5), dice Peirce, menciona que los índices lo son en tanto promueven que el receptor utilice sus poderes de observación para poder establecer una conexión real entre su mente y el objeto.

Tomando en cuenta lo anterior, se puede decir que el índice es aquel signo que establece o que tiene una conexión real con el objeto, que indica. El el mejor ejemplo es el propio dedo índice de una mano, generalmente la derecha, que nos indica algo; o la flecha, que en su caso sustituye al dedo, convirtiéndose en índice ella misma al establecer, igual que dicho dedo, una conexión real con aquello que indica, deducimos así, que el índice tiene forzosamente que ser preciso y monosémiotico (de un solo significado), puesto que para establecer esa conexión real con su objeto, no se le puede permitir interpretaciones ambiguas o confusas, como ejemplo, están los sistemas de señalización visual desde el señalamiento en las carreteras hasta la señalización interna de un hospital.

El índice es un signo que nos sobresalta y llama nuestra atención, nace de la necesidad de señalar, mostrar, prohibir, dirigir, orientar etc. Esto quiere decir que "el índice proporciona al receptor instrucciones directas".

(5) López R. Semiótica de la comunicación gráfica.

2.3.4 el símbolo

El símbolo es esa especie de signos que, aún más que el índice o ícono, establece su relación con el objeto, por ley o por costumbre, según los espacios culturales de los distintos grupos sociales en los que se genera, por esto, su significado, es totalmente convencional, pero no es arbitrario, dependerá de los marcos culturales del receptor en un nivel mucho más profundo que el índice o el ícono.

Los símbolos crecen, porque una vez nacidos se difunden y es en esa difusión donde crece su significado, nacen de otros signos, que casi siempre son íconos, pero que pueden ser abstracciones que aparentemente no son representables, tales como: patria, feminidad, ternura, dolor, etc. (se llega a decir por ejemplo, que el color negro simboliza el luto).

Si el ícono "reproduce" al objeto ausente y el índice establece una "conexión real" con ese objeto, así también el símbolo es un signo que lleva en su propio ser el significado para cuya expresión y representación se emplea, Saussure dice: "El símbolo se caracteriza por el hecho de que no es totalmente arbitrario; no está totalmente vacío; existe en él una cierta relación natural entre el designante y lo designado".

Una de las características más importantes del símbolo, es que designa un tipo de objetos, y no un sólo objeto preciso, dado que ni reproduce a dicho objeto, ni lo señala directamente, el símbolo siempre será general; si se particularizara dejaría de ser simbólico para entrar en otras categorías.

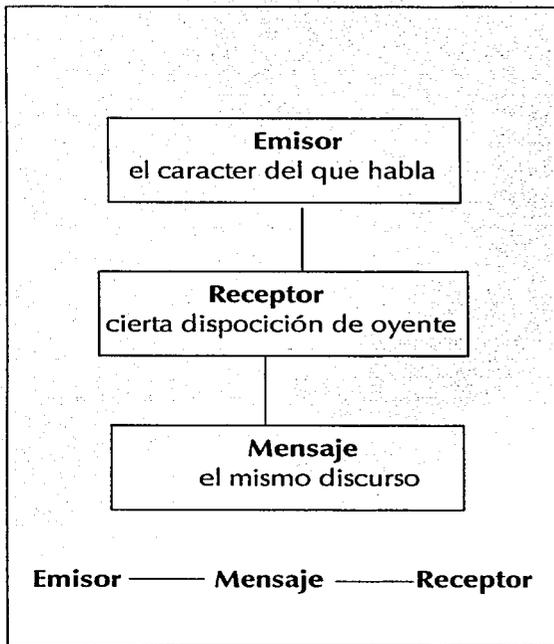
En el símbolo, el objeto puede partir de un concepto totalmente abstracto, llegar a materializarlo; en tanto que el ícono tiene forzosamente que reproducir. Y aunque el símbolo puede ser también reproductor del objeto (símbolo icónico), esta no es una característica forzosa de todos los símbolos. Las tres categorías del signo, son esenciales para la significación del mensaje gráfico dentro de su proceso de comunicación.

2.3.5 la comunicación

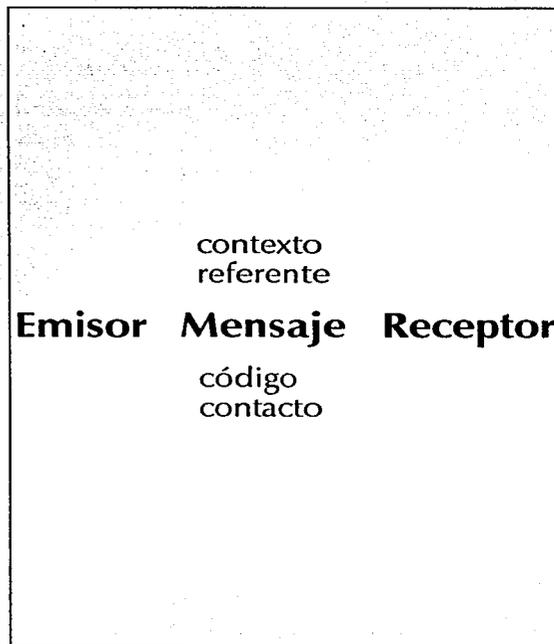
Entre el signo y la significación entra la comunicación, el primero en establecer una teoría sobre este proceso de comunicación fue Aristóteles que en sus primeros escritos menciona "que en los argumentos suministrados mediante el discurso, hay tres especies : unos deciden en el carácter del que habla., otros en el poder en cierta disposición al oyente., y otro en el mismo discurso, con lo que demuestra o parece demostrar" Con esta cita nace el primer esquema del proceso de comunicación, que constaba de tres partes:

Este esquema primario, se encuentra lleno de dificultades de interpretación, se habla del carácter de que " habla " también de "poner en cierta posición al oyente" esta postura exige entender un proceso de comunicación denominado por el Emisor. Aristóteles se ocupa de un mensaje, que parece ser lo que comunica al Emisor con el receptor ; pero no nos dice como les comunica. No analiza las intenciones del Emisor, ni la actitud del receptor, con el paso del tiempo aquel sencillo esquema del proceso de la comunicación, se ha venido complementando asi tenemos:

esquema del proceso de comunicación



esquema del proceso de comunicación complementado



El emisor, sea una persona, un grupo o una institución, envía un mensaje a un receptor que, igualmente, puede ser individual o grupal, este mensaje se expresa por medio de **CODIGOS** comunes a ambos, que se traduce a su vez en significados comunes (comunicación); para lo cual debe establecerse, a través de diferentes medios, contacto entre ambos polos. Este proceso se da dentro de un contexto, que en el caso de la comunicación gráfica, queda inserto dentro de los lenguajes visuales y suele ser mixto: visual (o icónico), y escrito; dentro de un momento histórico dado, representado siempre algún aspecto de la cultura de los grupos involucrados en el proceso, cada uno de los tres elementos de la gráfica es encargado de desempeñar una o varias funciones diferentes.

a) Emisor:

Función de intencionalidad emotiva. Con este título se señala la función que corresponde al emisor, ó sea aquella que se origina en el proceso de la comunicación. se ha llegado a decir que sin intención no hay posibilidad de comunicar.

Conocida también como función emotiva. El mismo Jakobson aclara posteriormente, que se trata, eminentemente, de una función expresiva.

b)Receptor:

Función connotativa es la función que, "halla su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo" dado que se dirige a llamar la atención del receptor hacia el mensaje. Es la función que persigue influir en la conducta del receptor.

c)Mensaje:

Función Poética. Aquí vamos a encontrar una función que no es fácil de entender. Jakobson, ya citado <<la explica como la relación del mensaje consigo mismo>>(6). es la función estética por excelencia.

El referente pierde su categoría de instrumento de la comunicación y se convierte en su objeto, lo anterior es importante contemplarlo en lo que comunicación gráfica se refiere, ya que esta función poética será fácil de surgir en la combinación eficaz de los signos, que en el uso de un solo signo.

A partir de aquí, se tiene esta nueva gráfica del proceso de comunicación, en la cual el emisor por un lado cubrirá una función específica, igual que el receptor en el lado opuesto; y todas las otras funciones quedaran

nueva gráfica del proceso de comunicación



contexto

Función referencial

Emisor Mensaje Receptor

Función emotiva Función poética Función connotativa
o función de o función estética
Intencionalidad

Código

Función metalenguística

Tanto para diseñadores como para gente que entiende de la comunicación en otro sentido, existe una captación de mensajes que el resto de los receptores no recibe. Las cargas culturales, sociales afectivas, técnicas, formales, y estéticas del mensaje gráfico, tienen otro nivel de recepción. El objeto del diseño pierde su status puramente comunicacional, y queda sujeto a otro tipo de lecturas, que modifican sus relaciones y desplazan a las otras funciones a un segundo plano.

capítulo

áreas de estudio

3.1 Códigos y conceptos básicos de las áreas de estudio

Los códigos y conceptos básicos de las áreas de estudio van desde las vestimentas, los alimentos, los gestos, las distancias, etc. Son signos que participan en proporciones y modalidades diversas, en la formación de los diferentes tipos de comunicación social.

Son innumerables: ritos fiestas, ceremonias, protocolos, códigos de cortesía, juegos.

Podríamos distinguir cuatro tipos principales:

- **Los protocolos**, que tienen por función establecer la comunicación entre los individuos.
- **Los rituales**, en los que el emisor es el grupo.
- **Los juegos**, privados e individuales o públicos y colectivos, que son las representaciones de una distinción social.
- **Las modas** que son las formas estilizadas e individualizadas de los códigos.

a) Los Protocolos

Una sociedad es un conglomerado de individuos reunidos en vistas de una acción común. Todos tienen allí su lugar y su función. Todo se define por medio de las relaciones familiares, religiosas, profesionales, etc. Que sostienen con los otros.

Es indispensable que las relaciones sean reconocidas e identificadas. Como ya hemos visto, esa es la función de los nombres, los sobrenombres, las insignias, las enseñas, las armas, los blasones y, muy particularmente, de las vestimentas, cuando, por otra parte, los individuos se reúnen en vistas de alguna acción común, sus relaciones deben ser significadas: el que dirige y el que obedece, el que da y el que recibe, el que invita y el que visita etc.

El protocolo y la ética determinan la ubicación de las personas en un cortejo, alterador de una masa, los saludos tienen por objeto indicar o romper la comunicación y aquí también la relación entre los interlocutores debe ser marcada: igualdad, superioridad o inferioridad, amistad enemistad o indiferencia, deseo o negativa de comunicar.

Los títulos, las formulas y eventualmente las invectivas e injurias, los tonos de voz los gestos y actitudes, etc. Constituyen un conjunto codificado cuyo carácter convencional se pone de manifiesto cuando se trata de traducir los de una lengua o de una cultura a otra.

los buenos modales son los signos por medio de los cuales el individuo manifiesta su pertenencia al grupo. su conocimiento y su respeto de los usos lo identifican como un hombre de mundo o un rufian; son contraseñas y signos de reconocimiento.

b) Los Ritos

Son comunicaciones de grupos, el mensaje ritualizado es emitido por la comunidad y en su nombre, el emisor es el grupo y no el individuo, por intermedio del culto religioso la colectividad se comunica con los dioses. Etimológicamente, la religión es un vínculo entre los fieles que comparten una misma fe a la vez que entre el grupo y la divinidad los cultos y los familiares o nacionales son también las formas de una comunicación con los Ancestros o la patria. Además, casi siempre son de origen religioso y siguen conservando un tinte de religiosidad. Los pactos, tratados y alianzas son relaciones entre grupos que intercambian obligaciones, servicios, bienes, mujeres, etc. Cuyas ceremonias concomitantes son los signos. Los ritos de iniciación, de entronización, las consagraciones y los sacramentos, los ritos funerarios instituyen realaciones entre el grupo y el individuo que recibe en su seno.

En todos estos ritos, el emisor es el grupo, ya sea en su totalidad o en forma de oficiantes a los cuales delega la comunicación. Pero siempre hay participación del grupo, aunque más no sea por su presciencia que se expresa en cantos, oraciones, silencios, hurras, por medio de los cuales los individuos manifiestan que toman parte en la comunicación. Por otra parte, esta participación ritual y cuya forma también está codificada. Las fiestas solemnes y conmemorativas son recordaciones del pacto inicial y una confirmación de los lazos que ha instaurado.

La función de los ritos no es tanto de información como de comunicación. Su objetivo es significar las solidaridades de los individuos con respecto a obligaciones religiosas, nacionales, sociales, contraídas por la comunidad. Y son sistemas de signos que, cualesquiera sean sus orígenes históricos o pseudo históricos y su valor figurativo, están siempre muy convencionalizados.

c) Las Modas

Son maneras de ser propias del grupo: vestirse, alimentarse, alojarse etc. Adquieren una gran importancia en una sociedad donde la superabundancia de los productos de consumo libre a estos últimos de su función primitiva (protección alimentación), es evidente que nuestras corbatas, nuestros autos nuestros sillones regencia, por ejemplo, no son sino los signos de y un estatus social.

La moda procede de un doble movimiento centrípeto y centrífugo. El deseo de identificación con un grupo prestigioso provoca la adopción de los signos que los caracterizan, pero estos signos son entonces abandonados por los miembros del grupo, que rechazan esa identificación. Esa es la causa de que la moda sea tan variable y creadora, particularmente en las culturas donde los signos sociales están codificados debidamente, la moda, al igual que las diversiones, compensa frustraciones y viene a satisfacer deseos de prestigio y poder.

d) Los Juegos

Los juegos, al igual que las artes, son imitaciones de realidad y, mas particularmente, de la realidad social, son situaciones construidas con el objeto de reubicar a los individuos en un esquema significativo de la vida social.

Las artes imitan con el objeto de reubicar al receptor frente a la realidad y hacerle experimentar, por medio de una imagen, las emociones y los sentimientos suscitados por esa realidad.

Los juegos imitan con el objeto de reubicar al emisor dentro de la realidad y hacerle practicar, por intermedio de la imagen, los actos de esta realidad, los juegos corresponden a los tres grandes modos de la experiencia : intelectual y científica, práctica y social, efectiva y estética.

Al primer tipo pertenecen todos los juegos de construcción, incluidas las construcciones verbales tales como jeroglíficos, adivinanzas palabras cruzadas, en los cuales el jugador estructura una realidad amorfa y da un sentido o actividad del niño que arma un rompecabezas es del mismo tipo que la del herborista que identifica y clasifica plantas.

Del segundo tipo son los juegos que reubican al jugador en el seno de una situación social: la familia, el oficio, la guerra, etc. La niña y su muñeca juegan a la mamá, los jugadores de ajedrez imitan la guerra, etc.

Los espectáculos, desde el punto de vista de los espectadores, corresponden al tercer tipo: los hinchas siguen las peripecias del partido como los habitantes de la ciudad contemplan a sus campeones desde lo alto de las murallas en la mayoría de los juegos, las funciones se encuentran mezcladas.

Los juegos tienen por función el aprendizaje y la selección: el niño que juega a la mamá o al soldado aprende su oficio, el torneo permite conocer al más fuerte y mas digno de detentar el mando, los juegos de azar simbolizan la lucha del individuo contra el destino, pero en situaciones donde son eliminados los peligros de la realidad.

Los juegos tienen además una función de distracción en la medida en que satisfacen, y sin duda subliman, deseos frustrados por la vida real: deseo de poder, fuerza, de ventaja, de proporción social, etc. El psicoanálisis y la psiquiatría modernas aclararon este problema y ampliaron considerablemente la noción de juego y su campo demostrando que los juegos, al igual que las artes, expresan arquetipos culturales que tienen raíces profundas en el inconsciente colectivo o individual.

En esta perspectiva, la noción de juego es decir la imitación de una sustitución social ha sido extendida a la mayoría de nuestras conductas. Así la mayoría de los desequilibrios psíquicos correspondientes a perturbaciones de la comunicación; y la psicósomática, por su parte, muestra como esas perturbaciones anímicas tiene manifestaciones orgánicas.

En realidad, la experiencia demuestra que, en la mayoría de los casos, la esposa tiranizada está incapacitada de asumir su libertad, el tirano " le hace, por lo tanto, un servicio evitándole las situaciones en que ella se encontraría ante una decisión imposible de tomar. Por eso, este tipo de mujer elige generalmente a un hombre de esas características por marido.

Todos nuestros comportamientos tienen un sentido. Pero en la medida en que la relación entre el significante y el significado es irracional e inconsciente, ese sentido es mal interpretado. La psicopedagogía moderna nos ha enseñado que el niño escapista , mentiroso, rebelde trata patéticamente de decir algo y de establecer una relación con su medio. Esta situación es general.

Ese " juego " con sus roles, sus comparsas, sus situaciones, constituyen un drama perfectamente estereotipado con un reducido número de variantes, los juegos, en sus innumerables formas, son sistemas de signos más o menos convencionalizados como las ciencias y las artes, pero cuya característica fundamental es que el emisor, es decir el jugador, constituye él mismo el signo: " jugar " es ser otro.

En una exitosa obra intitulada Games people un psiquiatra norteamericano, el doctor Eric Berne, demuestra que nuestros comportamientos sociales, en particular familiares, son "juegos", es decir sistemas de relaciones que reproducen situaciones arcaicas cuyas claves no poseen los jugadores. El tirano doméstico, la mujer frígida, el alcohol, el jugador, etc. Son roles cuyo sentido profundo se escapa. El Dr. Berne hace un inventario de esas situaciones típicas demostrando cómo podrían ser " jugadas ".

La muñeca es el " niño " y la que juega la " madre ", las piezas del ajedrez son "ejércitos" y los jugadores son los " estrategas " rivales, toda actividad tiene a devenir juego en la medida en que pierde su función inmediata. Eso es lo que ocurre con la caza o la conquista amorosa, entre los juegos, debemos reservar un lugar muy particular a los juegos dramáticos : los decorados. La puerta en escena, los catores son signos.

Este es el resumen de un drama matrimonial muy común : " Si no estuvieras allí es el caso de la mujer tímida que se ha casado con un "tirano" y sufre con dolor o rabia los ataques que este último infringe a su libertad. " Si no fuera por ti yo viajaría, trabajaría, practicaría danza, equitación, etc.

Al ser sistemas de signos, los juegos están necesariamente codificados bajo formas ya sea figurativas o ideosémicas, la ausencia de reglas de toda significación a los jugadores, a los juguetes, a las fases del juego.

El catch, lucha libre y sin reglas, no es un juego deportivo, tal como ha demostrado Barthers (Mythologies), Y es por eso que el desenlace es decidido con antelación por los organizadores.

En cambio, es un juego dramático con roles como el traidor, el malo es ingenuo, y sus situaciones: el mal castigado, el coraje recompensado, los Protocolos, ritos, todo es signo en la vida social y, ante todo, los individuos que participan de ella.

En los primeros, "interpretamos nuestro rol": patriarca, hijos pródigo, amigo fiel o muerto por la patria. En los juegos, "interpretamos un rol". El límite entre dos no siempre es fácil de definir, Semiológicamente, el problema de los juegos así como el de las artes, es doble: una morfología cuyo objeto es reducir cada juego a sus "constituyentes inmediatos" con el objeto de clasificarlos y de definir sus funciones, es decir las reglas de sus combinaciones, una semántica (y una simbólica) que deberán establecer el sentido y la función social de eso "ludemas" en el seno de una cultura así como las raíces míticas que los fundamentan y connotan.

3.2 estética

La palabra estética aparece por primera vez en el año de 1750 – 1762 Por el filósofo alemán Alexander Gohliéb Baumgarten y se refiere específicamente al sujeto de la sensibilidad o percepción.

Lo estético es entonces aquello en que se manifiesta la facultad de la sensibilidad del sujeto. Invoca a una familia de términos de sensibilidad: el sentimiento, la sensación, lo sensual, lo sensacional, el sentido (común), el sentido (dirección), lo sentido (percibido) y lo sentido (afectivo).

a) Sensibilidad y Sensación

La sensibilidad implica a La sensación es estar presente, estar vivo; la sensibilidad es estar en relación con algo o alguien. Kant cree que la sensibilidad sólo está presente cuando nos acercamos a una obra de arte y adoptamos una actitud contemplativa y solemne es absurdo.

En todo el trayecto al museo o la sala de conciertos estamos percibiendo imágenes, sonidos y ruidos, ideas y palabras. La sensibilidad no es algo que se prende y se apaga como una radio. Tampoco se conecta y se desconecta a la obra de arte. La sensibilidad es una facultad del sujeto en su condición de estar en relación con el mundo. Este es el gran abismo que los hombres aficionados a lo hermoso se niegan a mirar y que Dewey y Bajtín se empeñaron en señalar. La amplitud de sensibilidad es profundamente perturbadora; la vivimos en todo instante. Pero no por ser amplia es ininteligible. La astronomía se ha atrevido a ver al espacio cósmico y la antropología al hombre. ¿Por qué no atrevemos a mirar la sensibilidad en todo su espectro? En la sensibilidad pueden ocurrir los fenómenos con

La sensibilidad es mucho más vasta que la conciencia. No es mera emotividad, ni mera sensualidad, ni mera sensación o imaginación. Es Dewey quien, en su visión monista de la experiencia estética, podrá orientarnos en una mejor distinción de la facultad sensible.

Para Dewey, la sensibilidad es de origen orgánico o biológico y cultural. Es por esto que la sensibilidad está constituida históricamente. La facultad de la sensibilidad es la condición de posibilidad del gusto, de los juicios de lo bello y del arte, de lo repugnante y de lo sórdido, de lo cortés y lo grosero, de lo trivial y lo grandioso. Partimos de la sensibilidad en nuestras relaciones estéticas con la realidad, en nuestras reacciones emotivas, en nuestros valores y, a veces también, en nuestros juicios sobre lo verdadero y lo falso.

No siempre es relevante al hombre común la argumentación de una postura para persuadirlo. Es más frecuente el juicio basado en la sensibilidad y la intuición que en la argumentación coherente.

Aunque emparentada con la sensación, la sensibilidad no se reduce a ésta. La sensación es ciega; la sensibilidad siempre mira. No es la conciencia la que distinguiría a la sensibilidad de la sensación puesto que ambas pueden manifestarse ya sea consciente o inconscientemente. Lo que distingue a la sensibilidad de la sensación es la mirada.

La sensación pertenece a la vida; la sensibilidad a la estética. Dewey distingue el "padece del hacer" para definir la diferencia entre "una experiencia" o la vida en sí y "la experiencia" estética y conclusa. Podemos afirmar que la sensación se padece mientras que la sensibilidad se ejerce: es un "hacer" en el sentido deweyano.

En la Crítica de la razón pura, Kant define a la sensación como "el efecto de un objeto sobre nuestra facultad representativa, al ser afectados por él". Aquí entiendo al término sensación de un modo más pedestre, casi orgánico, donde ni siquiera tiene que entrar en juego la facultad representativa.

estomago, un ligero escalofrío, el vuelo de un pájaro que proyecta una sombra momentánea pueden ser sentidas sin ser representadas. La representación implica una mirada, aunque no una conciencia de la mirada ni de lo mirado y, por tanto, tiene que ver con la sensibilidad más que con la sensación.

ya nos hemos referido a la distinción fundamental que opone dos modos antitéticos de la experiencia y dos tipos de códigos semiológicos correspondientes: la experiencia lógica y la experiencia afectiva o estética.

La primera concierne a la percepción objetiva del mundo exterior, cuyos elementos son abarcados por la razón en un sistema de relaciones. La segunda corresponde al sentimiento íntimo puramente subjetivo que emite el alma frente a la realidad.

El término estético está justificado, en este caso, en la medida en que ese modo de expresión es el de las artes (y de las literaturas). Pero en un sentido más amplio también recupera la etimología de la palabra que en griego designa la "facultad de sentir", derivada del adjetivo "sensible, perceptible por los sentidos".

Por lo tanto, la expresión estético no se aplica aquí simplemente a lo "bello" sino también a lo concreto, a lo sensible, valor etimológico que Valery recupera cuando introduce la palabra "estésico".

En su forma pura, el signo lógico es arbitrario y homológico en la medida en que significa la forma y no la sustancia (en el sentido en que la lingüística emplea esos términos a partir de Hjelmslev). El signo estético es icónico y analógico.

Las artes son modos de figuración de la realidad y los significantes estéticos son objetos sensibles. Hablar de "pintura abstracta" no tiene sentido pues toda pintura es concreta.

En cuanto a la "pintura no figurativa"; merece ese nombre a nivel del significado, pero el significante pictórico es una figura y un ícono de esa realidad sin figura. Por eso el, mensaje estético no tiene la simple función transitiva de conducir hasta el sentido sino que tiene un valor en sí mismo: es un objeto, un mensaje-objeto. Esta hipóstasis del significante estético constituye el carácter fundamental de lo que Roman Jakobson ha definido como la "función poética", el arte es subjetivo, afecta al sujeto, es decir "lo conmueve a través de una impresión, una acción sobre nuestro organismo o nuestro psiquismo" La ciencia, en cambio, es objetiva, estructura el objeto.

La ciencia significa un orden que imponemos a la naturaleza, el arte una emoción que experimentamos frente a esa naturaleza. Por eso los signos estéticos son imágenes de la realidad. Podemos afirmar que la ciencia es transitiva y el arte intransitivo, en el sentido gramatical del término. Por medio de la ciencia significamos el mundo encerrándolo en las rejilla de nuestra Razón. Por medio del arte, nos significamos a nosotros mismos descifrando nuestra Psique como un reflejo del orden, natural, debido a su carácter icónico, los signos estéticos son mucho más convencionalizados y por lo tanto codificados y socializados que los signos lógicos. Es cierto que son convencionales, y algunos en alto grado pero la convención nunca tiene en ellos el carácter de constricción, de necesidad, de generalidad exigido por los signos lógicos.

En última instancia, el signo estético se libera de toda convención y el sentido adhiere a la representación. Esta propiedad le confiere su poder creador. La poesía es un "hacer", es poiésie, como decía Valery. El poiéte, al igual que el trovador, es un "inventor" de signos: signos en vías de hacerse, expresiones de relación a punto de formularse, signos espontáneos que acaban de nacer y que sólo acceden al verdadero status semiológico en la medida en que se generalizan y la relación significativa se explicita.

Esta definición parecería excluir a las artes del dominio de la semiología en la medida en que no hay signos que no sean convencionales y socializados. Pero, como ya dijimos, debemos leer aquí más o menos convencionales y más o menos socializados, esos caracteres no son sino tendencias y, desde ese punto de vista, podemos distinguir dos tipos de signos y de mensajes estéticos: retóricos y poéticos. Los retóricos, las escrituras son sistemas de convención. En cuanto a los signos poéticos, están siendo rescatados en la actualidad por medio de nuevos postulados y nuevos métodos de análisis.

Al respecto, el advenimiento del psicoanálisis y la noción de inconsciente tanto individual como colectivo, tuvo una importancia decisiva. El análisis profundo demuestra que los signos, en apariencia imprecisos están arraigados en estructuras coherentes, códigos subyacentes del que extraen sus valores, además, parecería que esos sistemas estéticos asumen una doble función unos son una representación de lo desconocido, fuera del alcance de los códigos, medio de aprender lo invisible, lo irracional y de una manera general la experiencia abstracta a través de la experiencia concreta de los sentidos.

Otros significan nuestro deseo recreando un mundo y una sociedad imaginaria arcaica o futura que compense los déficit y las funciones del mundo y la sociedad existentes. Los primeros son artes del conocimiento, aun cuando este conocimiento sea precisamente lo desconocido; los segundos son artes de entretenimiento, en el sentido etimológico del término.

b) Sujeto y objeto estético

Iniciamos desde la ortodoxa dicotomía sujeto-objeto como punto de partida para nuestro análisis, a pesar de que para Heidegger esta dicotomía es metafísica y por tanto insostenible. Pero la distinción sujeto, objeto es de carácter epistemológico y funcional, no ontológico; toda investigación presupone una epistemología y, de algún modo implícito o explícito, una ontología. Ambas, epistemología y ontología, presuponen una metafísica. Heidegger (año 1961) cre que el arte es la apertura (del Ser) Esta, me parece a mí, es una definición metafísica y más aún, metalógica. Su fe en la necesidad de volver a una ontología fundamental es metafísica.

La estética oscila entre el énfasis al autor, al receptor, a las categorías de lo bello y el arte, al análisis del lenguaje del arte y a la obra de arte como objeto estético. Hoy nos encontramos entre el objetivismo del estructuralismo (lo objetivo es la estructura), de la estética analítica y la semiótica (lo objetivo es el lenguaje y los signos) y de la hermenéutica tradicional (lo objetivo es el texto o el sentido verdadero) y el subjetivismo de la teoría de la recepción, de la hermenéutica negativa y de la desconstrucción literaria. Optar por una de estas alternativas es quizá cuestión, como lo plantea Feyerabend de una decisión casi visceral, de temperamento más que de razones, entre una posición y otra.

Este discurso está escrito desde un objetivismo del sujeto y desde un subjetivismo del objeto: un sujeto constituido por la objetividad de lo social, y por tanto, un sujeto intersubjetivo; y un objeto constituido por la percepción sensible del sujeto, un objeto para un sujeto, objeto subjetivado.

La objetividad se entiende aquí como intersubjetividad, ya sea por convención y/o por producción de lo real por los sujetos en procesos de objetivación realidad es antropomórfica por el sólo hecho de que es el ser humano quien habla de ella y la percibe.

Toda realidad es antropomórfica por el sólo hecho de que es el ser humano quien habla de ella y la percibe.

Creo que existe el ser-en-sí, independientemente del sujeto pero, como el kantiano, es incognoscible, contra Kant a un a través de la ética. Quiero establecer de antemano que mi posición se basa sobre todo en la modestia obligada de reconocer que estamos limitados, Como sujetos, a partir en todo momento de la subjetividad, de nuestra humanidad, en nuestra relación con la realidad. Pero esa subjetividad no es el alma que Dios nos da, ni la interioridad de un cojito aislado, sino la manifestación muy particular en un hoyo negro de lo social que es la individualidad. La individualidad es social y la identidad también: la identidad parte de los otros, como lo entendieron Lacan, Bajlín, Laing y Wittgenstein y es la representación de la individualidad por los otros.

La relación sujeto-objeto es una relación social en la medida en que el sujeto se constituye como tal desde lo social (y constituye a su objeto) a pesar de que el discurso estético tradicional enfatiza siempre al sujeto como ente aislado. El mismo Kant habla del sujeto de percepción que busca consenso universal a sus juicios sobre lo bello, cuando ese juicio ya estaba condicionado por lo social de antemano; ese sujeto ya era, antes de emitir su juicio, parte de una "comunidad interpretativa", como diría Stanley Fish (1980).

El sujeto trascendental kantiano, que es algo así como El Sujeto humano, es en realidad un sujeto social e histórico, un transujeto. Esto no quiere decir que se cancele en lo social, que desaparezca como lo suponen algunos autores inscritos en la corriente estructuralista y antihumanita, y que se reduzca a una pcisión particular en el sistema. Pero tampoco es el sujeto original cartesiano, el cogito desde el que se origina, en aislamiento, el conocimiento o la experiencia, o el sujeto trascendental kantiano, ahistórico y asocial.

Hay condiciones de posibilidad de la experiencia estética en el sentido en que Foucault se pregunta por las condiciones de posibilidad del saber en las palabras y las cosas, ciertas percepciones sólo son posibles en desarrollos y condiciones históricas particulares. El sujeto de la estética es un sujeto histórica y socialmente constituido. Si bien la percepción es una facultad humana en general, cada experiencia estética es un acontecimiento particular determinado por una relación de un sujeto específico con un objeto específico.

La relación estética no es una relación recíproca: el sujeto no dialoga con el objeto pues éste no tiene capacidad de responder. Reconozco que esta afirmación puede escandalizar a quienes vean en el arte una capacidad de respuesta, de expresión, de emoción. Yo no la veo, una sinfonía o un cuadro no expresan ni me responden como no me responde una silla. La sensación de que un objeto responde, que se puede dialogar con él, es un efecto de la antropomorfización de los objetos.

El sujeto establece relación con el objeto; encuentra en él cualidades que entiende como naturales o sociales. Cuando parece dialogarse con el arte entodo caso existe un diálogo desincronizado con el artista (o entre el espectador en un momento y el "mismo" espectador en otro), no con la obra. El diálogo es un logos trenzado, entretejido por dos o más hablantes que se van afectando mutuamente. Cuando el discurso de uno no afecta al discurso del otro, no produce efectos en él, no existe diálogo sino dos monólogos sucesivos.

La percepción del objeto por el sujeto no afecta al objeto en sí, sino al sujeto y su percepción del objeto. El objeto no responde, ni seduce (aunque Baudrillard lo crea en La seducción fatal). Es el sujeto el que se deja seducir por sus percepciones, se siente seducido se hace seducir.

Las obras de arte, por tanto no expresan nada. Es el sujeto el que percibe los registros o huellas, las inscripciones energéticas o emotivas del autor en una obra y las suyas propias (como los recuerdos asociados a una pieza musical), el arte no expresa como las palabras no hablan. Son los sujetos los que se expresan a través del arte y hablan a través de las palabras en relación, otros sujetos que interpretan y responden a la expresión por medio del arte y a las palabras.

La estética realista pretende probar la objetividad del objeto estético por el acuerdo que existe entre diversos sujetos sobre lo que se percibe y sobre su valor artístico, por ejemplo. Creen que el objeto en sí establece los límites para su interpretación. Sin embargo, puede argumentarse que, siendo el sujeto socialmente constituido, existe una transubjetividad en su ser sujeto, misma que se manifiesta en expectativas, percepciones y traducciones de la percepción comunes a varios sujetos. El sujeto se constituye, en su trascendencia, desde el espesor de lo social e histórico. Lo objetivo no está en los objetos sino en los sujetos. El acuerdo sobre lo que se percibe se debe a la objetividad de los sujetos y de sus estrategias interpretativas

c) Sujeto estético

La sensibilidad es una facultad del sujeto, nunca del objeto. Por ello, se puede hablar de objeto estético sólo en función del sujeto que se relaciona, desde su facultad sensible, es decir, en tanto sujeto estético, con un objeto. Puede decirse que hay diversos modos de relación sujeto-objeto según las facultades del sujeto que entren en juego o que predominen en esta relación. Entre estas relaciones están la técnica (operar con el objeto), la cognoscitiva o intelectual (conocer el objeto), la ética y estética (evaluar y sentir al objeto), económica en sentido estricto (producir al objeto), la lingüística (enunciar al objeto o discurrir sobre él), etc. En una práctica como, por ejemplo, la medicina, el sujeto. puede establecer diversas relaciones con su objeto: el médico opera,

sobre el paciente o sobre la enfermedad (operativa), investiga a la enfermedad (cognoscitiva), juzga las consecuencias morales de su intervención (ética), produce al paciente como objeto económico o fuente de ingresos (económica) y enuncia discursivamente a la enfermedad, la traduce al lenguaje (lingüística). Un análisis semejante puede hacerse en el arte. La relación técnica con el arte está en su producción como obra (operativa), la cognoscitiva en conocerla, ética y estética en sentirla y evaluarla, económica en su producción y circulación como mercancía, y Lingüística en su enunciación como sistema de signos o símbolos, como lenguaje.

El sujeto tiene capacidades de conocimiento racional cuyo efecto la construcción de la ciencia y la filosofía; también tiene de conocimiento sensible, cuyos efectos privilegiados han sido el arte y el gusto. Este sujeto capaz de percepción es al que hemos denominado sujeto estético. El sujeto estético es sensible al arte y a lo bello, pero también está expuesto a lo mezquino a lo grandioso, a lo grotesco y lo elegante, a lo vulgar y lo fino.

La sensibilidad y el entendimiento no definen exhaustivamente facultades del sujeto, puesto que tiene capacidad de acción (sujeto práctico), de emoción (sujeto psicológico), de fe (sujeto religioso), de interacción (sujeto social), de desarrollo orgánico (sujeto biológico), de construcción (sujeto técnico), etc., facultades que nunca existen en estado puro (excepto como efecto del análisis) sino integradas unas con otras. Tampoco se definen de manera exhaustiva los efectos de tal facultad sensible en el arte y lo bello, pues además está lo horrible, lo cómico, lo sordido, lo banal, lo grosero, etc. El arte no agota a la producción estética, ya que, como poéticas, encontramos a las poéticas populares llamadas artesanías y folclor y a las poéticas de masas en la televisión y el cine.

La producción estética puede hallarse, además de la poética, en la prosaica como la moda, el turismo, las tácticas de la presenta-

ción de la persona, algunos aspectos del deporte, de la tecnología y de la política que examinaremos con mayor detalle en capítulos posteriores.

El sujeto estético es además un complejo que en momentos puede integrar al sujeto psicológico y al religioso, al sujeto sexual y al social. Sólo se define como estético desde la perspectiva analítica que lo concibe en términos de agente sensible, para el caso, a la fé, al deseo y placer, al otro. Nuestro trabajo se desarrollará a partir de una subjetividad objetiva (sujeto constituido desde la objetividad de lo social) y de una objetividad subjetiva (el objeto es subjetivado por el sujeto).

Quien es capaz de objetivar su subjetividad para transformar la realidad a través de sus obras). A esta visión integrada del subjetivismo y del objetivismo tendríamos que denominarla "sub-ob-jetivismo", concepto que realmente expresa la posición aquí sostenida.

Este "sub-ob-jetivismo" es compatible con el concepto de "comunidades interpretativas" (Fish 1980). En ambos casos se niega la objetividad del objeto estético o texto. La estabilidad del texto, nos dice Fish, es efecto de la estabilidad de las estrategias interpretativas, o de la objetividad social del sujeto, diríamos. Así como tales estrategias interpretativas conforman la lectura en Fish, el sujeto estético conforma a su objeto en tanto estético. Diferentes estrategias interpretativas o diferentes sujetos constituyen diferentes estructuras formales. Tanto las estrategias como los sujetos de los que estamos hablando tienen una dimensión social desde la cual produce el efecto de estabilidad y objetividad en el objeto

d) Objeto estético

Hay muchos y muy sofisticados intentos de probar la objetividad y la objetualidad de lo estético, es decir, que lo estético reside en las cualidades del objeto y no sólo en la apprehensión que el sujeto hace del objeto.

De los autores contemporáneos que se basan en este presupuesto están principalmente Monroe C. Beardsley, Clive Bell, Arthur Danto, Nelson Goodman, Roger Fry, George Dickie, Mikel Dufrenne, etc.

En la teoría literaria, la posición objetivista estaría representada por los adeptos al texto (Greimas, Riffaterre), a su sentido verdadero (Schleiermacher, Dilthey), a su interpretación más certera (Iser), al mensaje (Booth), etc.

Las disquisiciones sobre la verdad del arte, los aspectos estéticos, las cualidades de la obra de arte, la concretización de valores o de sentimientos en la obra, la forma de la obra, lo bello, etc., presuponen, en su gran mayoría, la objetualidad del objeto estético.

Intentaremos argumentar que se puede hablar de objetividad en la estética como intersubjetividad, dijimos pero no de objetualidad estética. La objetualidad estética es un fetiche de la estética. Por otra parte, la objetividad estética existe precisamente en el sujeto y no, paradójicamente, en el objeto estético, entendemos por objetividad a las condiciones desde las que se constituye al sujeto como tal, es decir, a las matrices de sensibilidad y a los a priori de la estética en nuestro caso.

Concebimos al sujeto estético como un proceso de constitución de sus facultades sensibles desde condiciones sociales y biológicas. El sujeto es intersubjetivo pues comparte con otros ciertas prácticas y discursos desde las que se establece como sujeto. Lo objetivo es lo intersubjetivo y no la cosa en sí, como lo interpreta la postura positivista.

El sujeto establece estrategias interpretativas u horizontes desde su espesor sociohistórico como sujeto. Dado que ese espesor no le pertenece sólo a él, sino que es de carácter social, tanto sus horizontes como sus estrategias son nuestras.

Al coincidir en una lectura o una percepción, creemos compartir el mismo texto u objeto, cuando lo que estamos compartiendo es, una estrategia de interpretación.

Creemos compartir objetos fijos cuando lo que nos es común es nuestra manera de ser sujetos. Para concluir, hay ciertas distinciones que cabe señalar entre objeto, objetividad, objetualidad y objetivación.

Sólo puede hablarse de objeto estético en relación con el sujeto estético que es quien lo produce en tanto estético; su ser estético es producto de la relación que en ese momento establece con él el sujeto desde su sensibilidad. La objetividad, por otra parte, no tiene que ver con el objeto, sino con lo objetivo, que no es otra cosa que lo intersubjetivo y las condiciones sociales de la subjetividad. La objetualidad, a diferencia de la objetividad, sí tiene que ver con el objeto.

Pero la objetualidad no es objetiva, ya que se refiere a la cosa-en-sí, no es objetiva porque no pasa a través del sujeto y, por tanto, no es intersubjetiva, como no pasa a través del sujeto, no podemos conocerla; podemos referirnos a ella como el lenguaje se refiere al referente extralingüístico y el fenómeno kantiano. La objetualidad es el afuera del conocimiento y del sujeto, un territorio cerrado al conocimiento y abierto al ser.

Por último, la objetivación es el proceso complementario al de subjetivación. Mientras en la objetivación el sujeto se manifiesta, produce y transforma la realidad y lo social, en la subjetivación la realidad produce, constituye y transforma al sujeto.

La ciencia ha intentado trabajar al nivel de la objetividad y del referente, es decir de la cosa en sí del objeto mismo en su constitución esencial, independiente del hombre, sin embargo, es una labor al nivel de la objetividad y de referencia, pues es siempre y solo el ser humano el que observa, constituye, expresa, predice, apunta y en foca.

El científico refina sus instrumentos para lograr mayor afinidad al objeto, pero son sus instrumentos mas finos que producen objetos mas definidos, referencias mas definidas, percepciones más agudas, en este sentido, la ciencia y la estética operan igual, solo que esta ultima no siempre se ha tomado demasiado enserio los delirios de objetualidad de la ciencia.

e) La experiencia estética

La experiencia estética. No se puede preguntar cuáles son las características de la experiencia estética sin antes preguntarnos como es posible. Para Kant en la "Estética Trascendental" el modo de relación inmediata, que tenemos con los objetos es la intuición. Para que la intuición de los objetos sea posible, se requieren las formas puras o a priori de la sensibilidad que son a) el espacio como sentido externo y el tiempo como sentido interno. Los a priori de la intuición son la condición necesaria, pero no suficiente, de la experiencia estética.

Se requiere además la sensación del objeto o materia, cuyo a priori en el sujeto es b) el cuerpo y sus sentidos de vista, olfato, oído, gusto y tacto, y c) la forma cuyo a priori está constituido por códigos y convenciones culturales de percepción formal o conformación.

Por último, para que la experiencia estética sea posible, es necesaria la carga o energía emotiva del sujeto, cuyo a priori es d) su vitalidad emotiva.

La experiencia de la música, independientemente de si al género se le califique de arte o no, como experiencia estética, presupone la intuición del tiempo en que se suceden los sonidos, del espacio en que vibran, del cuerpo capaz de oírlos, de la energía vital capaz de responder emotivamente a ellos y de la cultura desde la que se conforman como signos o formas.

Por otra parte, la situación de anestesia es, precisamente, la eliminación de la intuición del espacio y el tiempo, de la sensación del cuerpo y el dolor físico, de la emoción de miedo o placer, y de la percepción de formas, de las cuatro condiciones de posibilidad de la experiencia estética, Dewey se ocupa sobre todo de las dos últimas.

En su deliciosa y lúcida prosa, el autor nos describe cómo la larga Línea de ancestralidad animal permanece en el ser humano y condiciona su experiencia y su interacción con el medio ambiente. Desde ahí surge la experiencia de la armonía como solución del conflicto, el sentido del orden y del equilibrio, el ritmo, la forma y la consumación, la unidad y la intensidad. Es desde la energía humana que pulsa y pulsiona en el comercio alerta con el mundo donde se gesta la experiencia estética: vitalidad y supervivencia, conflicto y solución, lucha y equilibrio, impulso y movimiento.

f) Espacio tiempo

Hay dos situaciones donde la experiencia estética es imposible, nos dice Dewey. La primera es en un mundo absolutamente estático, donde el cambio no ocurre y por tanto, agregaría yo, la intuición del tiempo no tendría posibilidad de ser.

La otra es en un mundo absolutamente caótico, carente de todo orden o ritmo, de todo ciclo y sentido.

En este caso es la intuición del espacio la que se perdería ante una explosión de hechos inaprensibles excepto a nivel de sensaciones. Toda mirada estética al mundo se configura desde una ubicación espaciotemporal; es una mirada cronotópica, como diría Bajtín.

g) El cuerpo y sus sentidos

El sentido, nos dice Dewey, cubre una gama amplia de contenidos: lo sensorial, lo sensorial, lo sensitivo, lo sensible, lo sentimental, junto con lo sensual. El sentido es, pues, en todos sus significados, la materia prima de la sensibilidad.

El sentido se da, tanto en los órganos del cuerpo así llamados como en el sentido en tanto significado. Por ello, no es válido para Dewey el divorcio tradicional entre lo estético y lo intelectual, pues en lo estético hay también una búsqueda de sentido y en lo intelectual una participación con los sentidos en el mundo. Explica la separación de lo intelectual y lo sensorial, del espíritu y la materia, como un miedo puritano a la vida., el sentido de las cosas es su significado emotivo, vital, relacional, sensorial para el sujeto. Tiene que ver con el sentimiento y la sensatez, que también es la capacidad de sobrevivencia.

El cuerpo es únicamente humano; define los sentidos como sentidos humanos y, por tanto, su carácter social e histórico. Desde una mirada burda, el cuerpo humano parece el mismo desde la aparición del homo sapiens. Una mirada más fina nos convence de que el cuerpo es un producto histórico, que ha sufrido transformaciones por las diversas prácticas, contextos y, como diría Foucault, instituciones. Han variado sus dimensiones y proporciones, su resistencia a las enfermedades, el rango y distinción de los sentidos, su

color y capacidades motrices, mentales, por no decir su longevidad, su proxémica o necesidades de territorialidad, la especialización de ciertos sentidos (vista, oído) y la atrofia parcial de unos socialmente sancionados en la cultura occidental (olfato, tacto), y la constitución cultural de otros (olfato y gusto).

Desde aquí podría deducirse que, si aceptamos la especificidad del cuerpo como condición de posibilidad de la estética, esto nos llevaría, por extensión, a la posibilidad de una estética femenina y una masculina, una estética desde lo obeso y desde la anorexia, desde lo negro, lo blanco, lo moreno y lo amarillo, desde lo enano a lo gigante, desde la escasez a la abundancia de ropas, desde lo templado a lo tropical etc. Y esto es precisamente lo que se deriva en lo que hemos denominado códigos culturales.

h) Vitalidad emotiva

Aunque el concepto de energía en las ciencias humanas es todavía problemático y se utiliza a veces como sinónimo de fuerza (fuerza de trabajo en economía), de poder, libido, pulsión, voluntad, etc., este concepto es imprescindible para el análisis del fenómeno estético. Asumimos los riesgos en espera de un modelo ulterior que pudiese desarrollar mejor el sentido y límites de este concepto.

Estas distinciones cortadas de un todo integral para fines del análisis nos plantean la fuerza y energía vital como condición de la experiencia (donde no hay vida no hay experiencia) distinta de la particular constitución del cuerpo humano.

La vitalidad puede ser infrahumana, subhumana, transhumana, es decir, animal, vegetal, biológica en general. Pero el cuerpo es únicamente humano, es decir, social e históricamente humano.

Es a través del cuerpo donde la energética o la vitalidad adquiere un carácter histórico. Como energía, la vitalidad del hombre se funde y se distingue a la vez de la del protozario, el animal o la planta; el hombre participa del proceso global de circulación de energías. Poco sabemos todavía sobre el aspecto energético, más que material, del hombre.

Estas preguntas se relegan más bien al esoterismo y la parapsicología. Sin embargo, adivinamos que los estudios sobre la energética humana crecerán y transformarán nuestra visión en un futuro no muy lejano, si se encuentran los instrumentos adecuados para conocerla. Por ahora, parece haber interés en lo que se ha denominado como "radioestesia", que es precisamente el estudio de emanaciones energéticas de algunos elementos como el agua, las montañas, puntos geográficos, etcétera.

La vitalidad o energía ha sido uno de los principales objetos de investigación de la ciencia desde los presocráticos hasta la física relativista y la cuántica. Pero el contexto desde que se examina. Desde la física newtoniana, la energía es fuerza por distancia. desde la física relativa, la energía es materia por velocidad de luz al cuadrado. El sentido de la energía que utilizaremos desde la estética se aproxima al concepto de vitalidad, fuerza, pulsión y puede ubicarse desde el enfoque freudiano como libido y el bioquímico que John Dewey le ha dado.

i) Convenciones culturales

Si aceptamos la universalidad de la energética y la humanidad del cuerpo y sus sentidos, planteamos a la vez la relatividad que los contextos y las convenciones culturales imponen a la percepción. Combinaciones diversas de cualidades del cuerpo y sus contextos pueden dar cuenta de las diversas culturas estéticas como generalidades y especificidades.

A diferencia de la "Lógica" y la "Analítica Transcendental" de Kant, que son ahistóricas y abstractas, las convenciones culturales están social e históricamente determinadas, y se obtienen en conjunto con investigaciones empíricas a través de trabajos antropológicos y etnográficos y no sólo por deducción lógica como las categorías kantianas.

En la estética no hay otros trascendentales que las condiciones socioculturales que determinan incluso la percepción del espacio y el tiempo, la sensación del cuerpo y la extensión de los sentidos, la aprehensión de formas y las manifestaciones energéticas y emotivas. El cuerpo y sus energías están modulados cultural y biológicamente, la cultura, como proceso histórico y social, antecede a todos los a priori del cuerpo y de la intuición sensible; es, junto con la energética, el a priori de los a priori a la vez que está perpetuamente modificado por sus efectos.

No hay nada fijo desde donde trabajar; aun las abstracciones conceptuales de la intuición sensible, del cuerpo, la energética vital y las convenciones culturales se voltean unos en los otros. La condición de ser humano, que es una condición biológico social, está en el origen de los a priori espaciotemporal, corporal, vital y cultural, de este modo, el conocimiento científico y el saber estético tienen en común a) la intuición a priori del espacio y el tiempo, b) la percepción desde convenciones culturales de "comunidades interpretativas" (matrices de sensibilidad en el caso de la estética, y de paradigmas o de códigos lógico matemáticos en el caso de la ciencia) y c) la sensación, cuya condición, aunque no la menciona Kant, es el a priori corporal del sujeto (con sus extensiones tecnológicas en las ciencias o prótesis como el telescopio, el microscopio, los rayos X y láser, los isótopos cargados y aparatos que los detectan, etc.) que

De este modo, el conocimiento científico y el saber estético tienen en común a) la intuición a priori del espacio y el tiempo, b) la percepción desde convenciones culturales de "comunidades interpretativas" (matrices de sensibilidad en el caso de la estética, y de paradigmas o de códigos lógico matemáticos en el caso de la ciencia) y c) la sensación, cuya condición, aunque no la menciona Kant, es el a priori corporal del sujeto (con sus extensiones tecnológicas en las ciencias o prótesis como el telescopio, el microscopio, los rayos X y láser, los isótopos cargados y aparatos que los detectan, etc.) que posibilitan la detección de la materia o la sensación tanto en el entendimiento en la estética.

Las leyes a las que la percepción se somete en el entendimiento operan para la experiencia estética. La lógica y analítica regulan al entendimiento y a las operaciones de producción de conceptos. Los órdenes que condicionan a la experiencia estética son de otra índole pues no producen conceptos. Se trata de convenciones culturales y están determinadas por condiciones históricas y sociales de sensibilidad.

Los a priori de la sensibilidad están atravesados por dos dimensiones: una dimensión formal y una dimensión energética. El cuerpo es efecto de energías (la más obvia, la erótica), conformada por y confirmadora de energías. La intuición del tiempo y del espacio está asociada a ritmos internos y externos, que son energéticos. Las convenciones culturales también responden a energías, como las de conservación y reproducción de la comunidad, regulan intercambios energéticos y vitales. Y la vitalidad emotiva es, obviamente, energética.

Asimismo, desde la dimensión formal el cuerpo está conformado por y conforma la percepción. La vitalidad emotiva está parcialmente condicionada por matrices de sensibilidad social desde las que, a su vez, se conforman convenciones culturales. La intuición espaciotemporal no es trascendental como pensó Kant, sino que está determinada por la historia; nuestra percepción del espacio y del tiempo en el siglo xx, a través de formas como la aerodinámica y la cibernética, es totalmente otra a la del siglo xix hacia atrás.

3.3 La percepción

<<la percepción es entendida como la imagen de objetos o fenómenos que se crea en la conciencia del individuo con la participación de los órganos de los sentidos y del cerebro>>(7)

la representación icónica ha nacido exclusivamente por que el hombre dispone de órganos de percepción que le permiten captar la luz y de órganos que le permiten, a través de múltiples recursos técnicos producir efectos que alteran la transmisión de luz.

Si queremos saber como logramos comunicarnos por la vista, resulta indispensable partir conociendo la forma en que trabajan los órganos visuales de percepción, ya que solo si nos ceñimos a su exigencia tendremos algunas oportunidad de producir un mensaje que otro puedan captar adecuadamente.

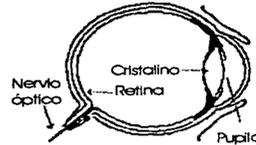
a) RECEPCIÓN Y TRASMISIÓN DE IMPULSOS

El ojo puede ser comparado a una cámara fotográfica que tenga una forma parecida a una pequeña esfera. El cristalino cumple una función de lente y la pupila de la diaphragma, apertura de dimensión variable por donde penetra la luz (ilustración 1).

En una cámara oscura, la luz que entra por alguna rendija proyecta en la parte opuesta, de manera invertida, la forma de los objetos iluminados que se encuentran al exterior (ilustración 2).

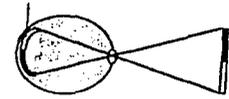
En el caso del ojo, esta pared es la retina, compuesta de un alto numero de elementos sensibles, los conos y bastoncillos, que transmiten la información al cerebro, Para que la imagen se proyecte siempre con nitidez en la retina, el cristalino puede modificar su grosor.

ilustración 1



El ojo

ilustración 2



Proyección
intraocular

Este movimiento compensa la variación de las distancias de los objetos vistos.

conos y bastoncillos, las células detectoras de la retina, son como espías ubicados frente a un bosque y que se dedican buscar parpadeos de linternas, cada uno en una zona muy limitada del bosque, los bastoncillos son los expertos para el trabajo en la oscuridad o en condiciones de baja iluminación: no son sensibles al color, sino sólo la intensidad de luz (del blanco al negro), los conos son los detectores de color, que sólo funcionan en buenas condiciones de iluminación.

Son de tres tipos, y cada uno reacciona a una determinada longitud de onda: azul, rojo y verde.

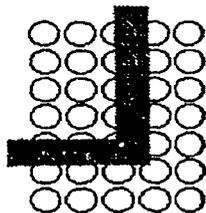
(7) Lilia R. Prodo L / Rosalfo Ávila C.

<<Los bastoncillos son los más numerosos (120 millones) y se encuentran esparcidos en forma casi pareja por toda la tuina. Al contrario, los conos (6 millones) se encuentran en mayor concentración en la zona central de la tetina que enfrenta el cristalino(fóvea y mácula),lo cual permite obtener una información mucho más detallada de lo que el ojo puede enfocar mejor>>8 (Ver ilustración 4).

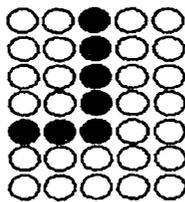
La disposición y las conexiones entre los conos y los bastoncillos es tal, que existe una particular sensibilidad para la detección de las líneas de contorno o bordes, especialmente detectables por los cambios decoloro de iluminación. En la Ilustración 3) se muestra cómo las células retinianas detectan una línea oscura sobre fondo ,blanco y el cambio de dirección de la misma. Más que las identidades, son por lo tanto los cambios en la percepción los que son aprehendidos y transmitidos al cerebro. Es a partir de estos, como lo veremos en seguida, que empiezan a operar los procesos de identificación de las formas.

ilustración 1

A) proyección luminica de una línea quebrada en la retina

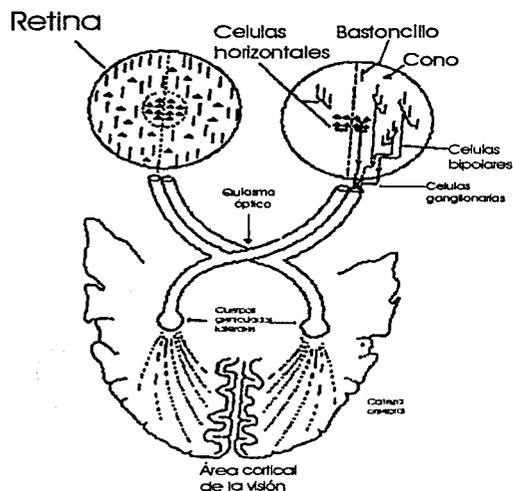


B) activación de las células retinas de acuerdo a su umbral de excitación



discriminación retiniana

ilustración 4

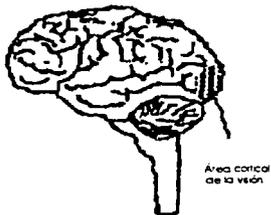


sistema nervioso visual

Si la imagen llegase solo hasta la retina, no tornaríamos conciencia de ella. Felizmente, los datos ahí registrados son luego transmitidos a la corteza cerebral a través de los nervios ópticos. cruzando todo el cerebro, son proyectados y analizados inicialmente la corteza visual, que se encuentra en la zona occipital de la cabeza Ver ilustraciones 4) y 5), para posteriormente ser interpretados con el concurso de la memoria, repartida por todo el cerebro.

En los cuerpos geniculados laterales se producen numerosas conexiones con neuronas relacionadas con otras partes del cerebro, así como con neuromas que proceden de la misma corteza cerebral. Esto implica una intensa actividad interpretativa que pone en jaque la concepción de "objetividad absoluta" del sentido de la vista.

ilustración 5



areas corticales

recepción cerebral de los impulsos

objetos

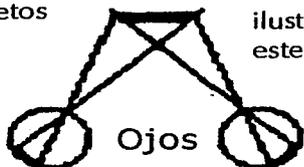


ilustración 6
estereoscopia

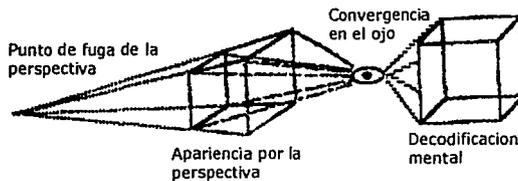
La primera operación en el área cortical de la visión consiste en comparar las impresiones que se forman en los dos ojos. El cerebro obliga a éstos a moverse para controlar la información (haciendo que la luz que entra a cada ojo «barra» distintas células detectoras).

Estos movimientos y la repetición correspondiente de la información ayudan a superar una grave limitación de las retinas: tienen la forma de plano curvo, parecida a la superficie interna de una esfera. Pero los objetos que vemos no son planos, sino que tienen volumen. El cerebro, gracias a los dos ojos (visión estereoscópica) y a sus movimientos, les restituye su valor de volumen. Para entender sintéticamente cómo lo hace, podemos comparar la información proveniente de cada ojo, como las coordenadas de los puntos más significativos del objeto en el espacio: comparando las variaciones angulares es posible determinar las distancias (principio de triangulación, utilizado también por los geómetros para sus mediciones) y abstraer algunas diferencias.

Además, los ojos no son nuestro único órgano de percepción: el análisis cerebral integra la información que procede de otros órganos como el tacto y la audición, que también contemplan medios para evaluar distancias. Así es como reconocemos un cubo a pesar de que el lado más alejado de nosotros es percibido como de menor tamaño: a nivel inconsciente se producen los cálculos correctores que nos permiten inferir que la parte trasera mide lo mismo que la parte delantera (Ver ilustración 7).

ilustración 7

percepción y codificación de perspectiva



Los impulsos transmitidos por los nervios ópticos fluyen hacia el área cerebral de procesamiento, donde entran a la memoria de corto plazo (MCP) formando así los perceptos. Como lo veremos más adelante, no hay aquí una mera acumulación de los impulsos recibidos sino que se produce una transformación globalizadora de los mismos, que ya implica cierta interpretación.

La duración de la retención en esta MCP es del orden de 6 segundos; la pérdida u olvido puede producirse por el paso del tiempo ($\pm 70\%$ en 12 seg.) o por interferencia (entrada de nuevos impulsos). Es propia de la MCP la posibilidad de repetir su propio contenido con el fin de extender su alcance en el tiempo, pero esto también depende del grado de atención prestado a los nuevos impulsos que siguen llegando de los órganos perceptores, la capacidad de la MCP es de 5 a 9 Trozos de información (o 7 ± 2 , como dice G. Miller). Un «trozo» equivale a un conjunto significativo cuya complejidad máxima equivale a un número telefónico, una breve proposición verbal (± 7 palabras) o un icono pictórico realista (como una foto). Esto equivale a decir que la capacidad de la MCP corresponde al campo de percepción «inmediata», es decir a un conjunto significativo de estímulos que captamos en una breve unidad de tiempo.

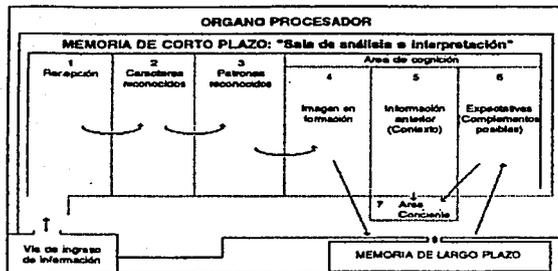
Los perceptos no quedan limitados a una mera relación transitoria causa-efecto. Gracias a la autonomía y a la historicidad del sujeto, pueden ser manipulados de distintas maneras para dar origen al proceso de conceptualización. Este último se hace posible gracias a la existencia de una fase de consolidación del cambio interno, posterior a la percepción y anterior a la producción de la conducta expresiva, por la cual los perceptos se vuelven en cierta forma repetibles. Esta fase corresponde al establecimiento y uso de la memoria de largo plazo (MLP): los perceptos se transforman brevemente en «imagen» y luego, si se reúnen las condiciones requeridas para su conservación, en recuerdo.

b) EL PROCESO DE RECONOCIMIENTO

Para poder visualizar dinámicamente el proceso de reconocimiento de recuerdos, hemos de introducir algunos conceptos relativos al funcionamiento del cerebro. Este puede ser comparado a un gigantesco edificio de oficinas, donde trabajan 50.000 millones de empleados (cantidad de células nerviosas — neuronas— que lo componen, equivalente aproximadamente a 10 veces la población mundial). Cada neurona mantiene numerosas conexiones tanto con sus vecinas como con grupos más alejados, lo cual equivale a que, en su (mesa de trabajo), cada uno de los (empleados) tenga una central telefónica que le permite comunicarse casi instantáneamente con los diferentes departamentos del edificio y con los sistemas de control del entorno (perceptores y efectores).

En esta inmensa construcción, un (piso) corresponde a la memoria de corto plazo (MCP). Aquí, gran parte de las operaciones ocurren debajo del nivel de la conciencia. Esta área es comparable a una sala de estado-mayor, donde existe una gran pizarra, en que se van colocando las informaciones (Ver ilustración 8). Esta pizarra se divide en 6 secciones, por las que (viajarán) los perceptos hasta conformar imágenes reconocibles.

ilustración 8
 áreas de la memoria de
 corto plazo



En un primer momento, los perceptos llegan al área de (recepción). Luego intervienen varias etapas de análisis en que se componen las imágenes, hasta que, finalmente, las imágenes reconocidas pasan a una séptima zona, que es el área consciente de la MCP.

Los perceptos, que se (inscriben) en la Sección N°1, son analizados de acuerdo con sus características y, a medida que son reconocidas algunas de éstas, son transferidos a la Sección N°2. Aquí es donde actúan neuronas especializadas en (reconocer) datos especiales como frecuencias espaciales, contornos, movimientos o colores (en el caso de la vista), frecuencias sonoras, aparición y desaparición de señales o cambios de timbre (en el caso de la audición). En otras palabras, son activadas por perceptos de ciertas características (de la Sección N°1 del pizarrón), en cuyo caso transmiten la información a la Sección N°2.

Aquí también se estudia la presencia de ciertos grupos de características (por ejemplo apreciando la conexión y despreciando la posición, en la percepción visual). Llamaremos aquí (patrones generales de forma) a estos grupos. Si aparecen patrones conocidos, se transfieren estos a la Sección N°3. En esta sección, se agrupan los patrones, formando conjuntos. Nueves actores recogen ahora estos conjuntos y los colocan en la Sección N°4, a medida que constituyen un indicio útil para iniciar la búsqueda en la memoria de largo plazo (donde están archivados nuestros recuerdos). Ejemplos de patrones son los que corresponden a las letras, cifras y signos de puntuación del lenguaje verbal escrito. Aquí el tamaño de un signo y su posición no influyen en su reconocimiento primario ('a') es (a), cualesquiera sean su tamaño y lugar en una hoja de papel). También forman patrones las figuras geométricas, así como la forma general de una cara, el perfil de un cuerpo humano, de un animal o de un vehículo, o sea, «iconemas» del tipo de los pictogramas, del mayor grado de generalidad posible para evocar clases de objetos (ejemplos en la ilustración 10).

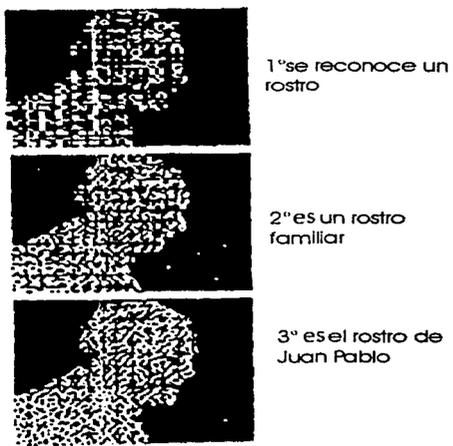
A partir de la Sección N°4 entramos en una área más general llamada de cognición. Todo lo que conocemos, en efecto, se representa de algún modo por una forma, compuesta por una serie de patrones formales (sean imágenes de palabras dichas o escritas, representaciones icónicas u otras, o modelos de comportamiento), y es aquí donde se verificará si la forma que aparece es conocida o no. En esta área se conserva la mayor cantidad posible de datos, es decir todo lo que la MCP es capaz de recibir, de tal modo que habrá siempre algunos antecedentes útiles para orientar la búsqueda e interpretar la serie de patrones que viene entrando. Así, mientras en la Sección N°4 se mantendrá una serie «bajo investigación», en la Sección N°5 estará la información contextual ya reconocida, y en la Sección N°6, se formará una anticipación de lo que podría ser percibido a continuación.

Gracias a esta división y a la enorme capacidad de trabajo, mientras una forma esté aún en construcción (Sección No.4), el sistema ya busca, de acuerdo con el contexto (Sección No.5) y usando los patrones ya reconocidos, cuáles podrían ser los recuerdos asociables a dichos patrones, con lo que es posible aislar y transferir a la Sección N°6 elementos complementarios de la forma ya percibida (por ejemplo cuál es la terminación de una palabra de que sólo han «llegado» los primeros sonidos, o qué objeto es lógico que aparezca en un panorama visto por los ojos). Esta es la «consulta a la memoria de largo plazo», que permite una reducción inmediata de alternativas a medida que se completa la recepción de patrones, y un reconocimiento más rápido, tanto de la forma misma como de su significado, si es conocida. De ahí pasará a las secciones No.5 y No.7 (contexto y área consciente, la cual coincide en parte con el contexto).

Aunque sólo hemos definido como consciente el Área No.7, es importante tener en cuenta que es posible tomar conciencia de la operación en áreas anteriores. Esto ocurre en habitualmente en dos tipos de casos:

Cuando las formas percibidas no son reconocidas en el nivel de conjuntos complejos (sección No. 4) cuyo caso se desciende progresivamente (sección No. 3 y No. 2) fuese necesario); para tratar de identificar los componentes formales menores; Y durante el periodo de aprendizaje de las formas significativas necesarias para la comunicación semiótica (como aprender a leer y a escribir determinado idioma), lo cual es en fondo un caso particular de la situación anterior.

ilustración 9
etapas del reconocimiento visual



Se ha podido descubrir que el procesamiento de patrones y conjuntos de patrones (de distintos niveles de complejidad) es prácticamente simultáneo. Aparentemente, el cerebro analiza los estímulos con diferentes grados de (resolución) (o detalle): en la MCP (Sección 4) se irán (trazando bocetos) simultáneos con diversos grados de resolución (una forma general, como una foto desenfocada, y, aparte, otras formas con detalles más precisos).

En el joven y el adulto, el (procesador) tiende a centrarse en las configuraciones más gener3les, dejando en un segundo plano los detalles, que se compararán posteriormente si fuese necesario. Sólo en el caso de menores de 10 años el proceso es primordialmente analítico y sumativo (perciben y comparan preferentemente los detalles, no las configuraciones). Esto se hace particularmente evidente en el caso del reconocimiento de rostros.

c) RECONOCIMIENTO Y MANEJO DE LA MEMORIA DE LARGO PLAZO

Formada, al menos en parte, la imagen en la MCP, el cerebro intenta reconocerla consultando la Memoria de Largo Plazo y verificando si existe en ésta algún equivalente. En otras palabras, busca si existe algún recuerdo similar. Si existe, decimos que hubo reconocimiento a un nivel primario, en el sentido de que la imagen de los perccptos nuevos puede ser equiparada a un recuerdo, es decir, a una imagen que podemos revivir a partir de nuestra memoria. En tal caso, no es necesario agregarla al conjunto de datos, pero el hecho del reconocimiento «reavivé» el camino de acceso al dato, lo cual equivale a reforzar la memoria. (De ahí que olvidemos más rápidamente lo que menos utilizamos y recordemos mejor que (reparamos).

Si no existe, se olvidará (si no le prestamos atención) o bien se agregará a los recuerdos. La diferencia entre el olvido y la retención depende del grado de energía asociado a la imagen percibida.

Para memorizar se gasta energía, la cual puede provenir de la misma percepción (decimos que una experiencia «nos impresioné», por lo cual no la podemos olvidar) o bien de una decisión voluntaria que nos lleva a realizar un esfuerzo de retención (agregamos energía a nuestra percepción, con el fin de integrarla a nuestra memoria).

Para memorizar se gasta energía, la cual puede provenir de la misma percepción (decimos que una experiencia «nos impresioné», por lo cual no la podemos olvidar) o bien de una decisión voluntaria que nos lleva a realizar un esfuerzo de retención (agregamos energía a nuestra percepción, con el fin de integrarla a nuestra memoria), lo más común es que nos encontremos con una mezcla de cosas conocidas (reconocidas) y de elementos nuevos. Así, se produce en forma casi permanente una integración activa de nuevos datos a la memoria, la cual depende siempre del proceso de comparación que ocurre en el área de cognición (entre la imagen y el recuerdo).

Es a partir de las semejanzas y diferencias que el cerebro establece dónde y cómo memorizar. una nueva experiencia ingresa en función de sus relaciones con experiencias anteriores y, si tiene con ellas algunas diferencias, el análisis podrá conducir a la formación de una configuración de más alto nivel, el llamado (paquete organizador de memoria) (POM) o incluso a reestructurar la organización de sectores amplios de la memoria. Esta es también la forma en que se van generando los conceptos, que son en cierto modo estructuras de clasificación (super-patrones) es la máxima expresión de la inteligencia racional, este proceso de abstracción y reorganización de la información en la memoria, sobre la base de las nuevas percepciones, nunca se detiene: la memoria es dinámica y, como producto de la secuencia de experiencia de cada persona, varía estructuralmente de un sujeto a otro. y reorganización de la información en la memoria, sobre la base de las nuevas percepciones, nunca se detiene: la memoria es dinámica y, como producto de la secuencia de experiencia de cada persona, varía estructuralmente de un sujeto a otro.

d) MEMORIA VISUAL

Aunque los paquetes organizadores de memoria integran la información proveniente de todos los sentidos así como la dimensión histórica de las experiencias (modelos de comportamiento, relaciones causa-efecto, etc.), se conviene en que existe también una organización que diferencia los componentes de la memoria de acuerdo con los sentidos a los cuales están asociados. La visión y la audición son obviamente, en condiciones normales, los que ocupan el mayor «espacio» de memoria, ya que son los que más utilizamos para conocer.

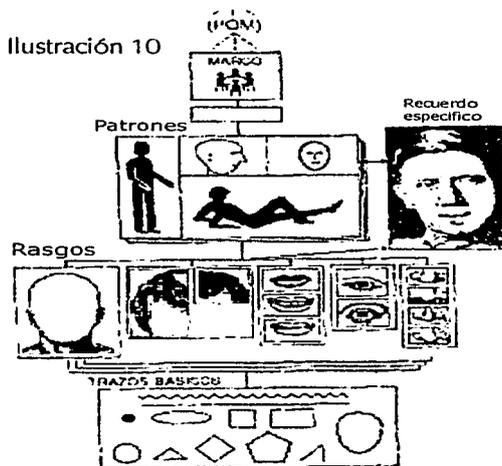
Así los paquetes organizadores de memoria están compuestos por diversas configuraciones correspondientes tanto a los sentidos como a las elaboraciones internas reflexiones, generalmente (representadas) bajo la misma forma (interna) que las percepciones verbales auditivas). Las configuraciones visuales son llamadas «marcas» los especialistas⁹. Así, de acuerdo con todo lo que hemos visto hasta ahora, podemos deducir que en la memoria visual existe la siguiente estructura (Ver, ilustración 10): al más alto nivel, los marcos o segmentos visuales de los POMs (paquetes organizadores), que corresponden habitualmente al contexto de lo que vemos, con sus variados componentes, tales como podrían ser (paisaje urbano), (paisaje rural) (vivienda) (exterior e interior), (edificio público), (oficina), etc., en seguida detalles característicos o rasgos de los diversos tipos de objetos (los que forman los patrones), los cuales están compuestos por trazos o áreas que son los componentes mínimos requeridos para la expresión visual; a nivel inferior a éste, los modelos de los objetos, abstracciones mentales que congregan los patrones de reconocimiento y reúnen todo el conocimiento relativo a cada tipo de objeto;

a nivel inferior a éste, los modelos de los objetos, abstracciones mentales que congregan los patrones de reconocimiento y reúnen todo el conocimiento relativo a cada tipo de objeto; a continuación los patrones, correspondientes a los distintos aspectos de los objetos mediante los cuales podemos figurarnos) tales aspectos; y, en otra dimensión) y vinculados a los patrones, que se combinan con rasgos específicos, los recuerdos específicos correspondientes a los distintos objetos conocidos.

En la Ilustración 10 se muestran algunos patrones asociados a) modelo (cuerpo humano) (modelo que es imposible representar visualmente en dos dimensiones y que ponemos como vinculado a un Marco que podría ser (grupo humano). Al patrón (cara de frente » (uno de los que se agrupan para formar el modelo) asociamos la « foto » de una persona X, y debajo de los patrones mostramos algunos rasgos con los cuales se pueden formar representaciones de caras.

Veremos más adelante que la estructura básica de los códigos icónicos (recursos físicos utilizados para constituir los iconemas) correspondientes justamente a los patrones más simples y a los rasgos característicos que componen dichos patrones.

Estructura de mayor nivel



3.4 psicología de la forma

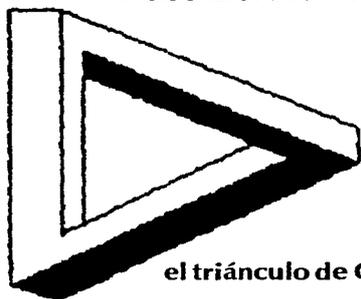
Al tratar el proceso de percepción visual nos hemos limitado a considerar la forma de operar del cerebro para identificar formas a partir de los impulsos procedentes de las retinas.

No hemos considerado los problemas que pueden surgir cuando se forma una imagen visual compleja, sea porque varios objetos aparecen simultáneamente ante los ojos, sea porque la representación agrupa una cantidad de trazos que no corresponden a ningún objeto conocido, o introduce dudas respecto a lo que representa (Ilustración 1). Como lo han descubierto psicólogos alemanes de principio de siglo, los diferentes estímulos que recibe el cerebro en la corteza visual se influncian mutuamente y la atribución de significado depende siempre del conjunto percibido. Esta es la tesis central de la (Psicología de la Forma), que con Ilustración 1) que consideraremos ahora. El triángulo de Gregory

b) CONCEPTOS BÁSICOS

La Teoría de la Forma o de la (Gestalt) fue elaborada en Alemania a principios de siglo y logró su mayor desarrollo en 1936 con la publicación de los (Principios de psicología de la forma) de Koffka. Aunque, en algunos casos, esta teoría no pasó de la formulación de meras hipótesis que no pudo comprobar respecto de la percepción y, en otros, ya ha sido superada, no se puede negar que hizo una contribución importantísima no sólo en el campo de la psicología sino también de otras disciplinas como la teoría de la información y la teoría del arte. El concepto de isomorfismo que ya conocemos tiene su origen en esta teoría, como también los de campo y deforma.

ilustración 1



el triángulo de Gregory

Partiendo del concepto de campo visual (lo que los ojos ven), se postuló la existencia de un campo cerebral en el cual ocurren los procesos de análisis y reconocimiento estructural, así como distintos fenómenos de interacción que estudiaremos en detalle más adelante. En cuanto a la forma, está asociada a la idea de contorno, el cual establece una separación entre la (figura) (entendida aquí como el interior del contorno) y el fondo (exterior). El concepto mismo de Gestalt, mal traducido por (forma), apunta a la estructura del conjunto de estímulos percibidos, por lo cual el término configuración sería la traducción más adecuada.

La idea central de la teoría es que una figura puede cambiar de significado según que se encuentre en uno u otro conjunto, o sea que su significado depende de la configuración total del campo en el cual se encuentra. También planteé que el todo es percibido antes que las partes, afirmación solo parcialmente válida de acuerdo a los descubrimientos posteriores que hemos tenido oportunidad de exponer en el capítulo anterior. No expondremos aquí los demás conceptos propios de la (Teoría de la Forma,) sino sólo los principios y reglas directamente relacionados con el lenguaje icónico y que siguen siendo válidas hoy. Hemos de recordar que estas reglas descansan en mecanismos psicológicos, no todos los cuales están plenamente esclarecidos, a continuación presentamos la lógica del anterior.

C) Equilibrio fuerzas básicas

Todo iconema o conjunto de iconemas queda ubicado dentro de un marco (real o virtual) y mantiene con dicho marco relaciones que pueden ser interpretadas como (fuerzas), igual que los objetos en física, las formas tienen un (centro de gravedad) y están sometidas a fuerzas que son propias del campo (espacio) en el cual se encuentran las fuerzas básicas son el peso de las figuras introducidas en el marco (parecen presionar hacia abajo) y las fuerzas centrífugas (las figuras parecen querer alejarse unas de otras) y centrípetas (presión del marco hacia el centro) Así, tanto el marco como los iconemas introducen fuerzas interactuantes (ilustraciones 2,3, y 4), las que no proceden de la realidad primaria sino de la forma de trabajar del cerebro, si colocamos un círculo sobre una línea diagonal en el marco, como en la ilustración 5, tendremos la impresión que el círculo tendrá tendencia a rodar hacia abajo, y una vez que tope con el marco (Ilustración 6), parecerá que empuja el marco hacia la derecha,significa que sobre la forma introducida en el cuadro se ejerce la fuerza (gravitacional) (peso) y que la línea diagonal introduce una fuerza de resistencia,el desplazamiento imaginado es la resultante de ambas fuerzas ilustración 7). Esta resultante es la que ejerce presión sobre el marco, cuando el círculo llega a, topar con él.

psicología de la forma

ilustración 8 equilibrio

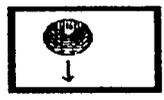


ilustración 2 peso

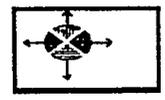


ilustración 3 fuerza centrífuga

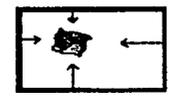


ilustración 4 fuerza centrípeta

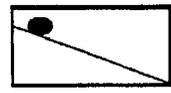


ilustración 5 movimiento

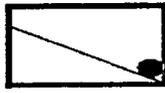


ilustración 6 movimiento

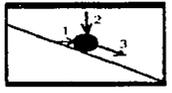
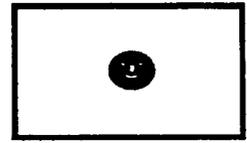
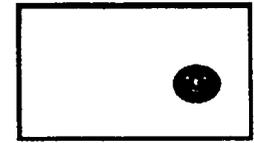


ilustración 7 movimiento



El iconema centrado produce una impresión de equilibrio y da al conjunto un aspecto estático



El iconema centrado produce una sensación de desequilibrio pero no necesariamente de dinamismo

De la combinación de las fuerzas puede surgir una impresión

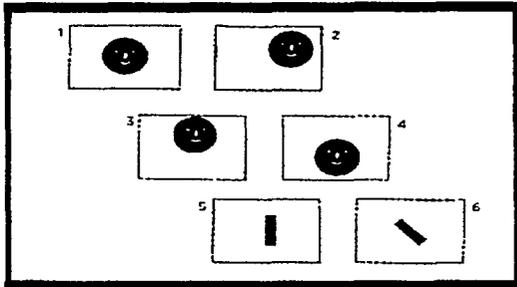
- de equilibrio o desequilibrio,
- de estabilidad o de dinamismo (movimiento).

(PESO) DE UN ICONEMA ÚNICO

Una forma ubicada fuera de ejes parece más pesada que sobre los ejes (ilustración 9) 1 y 2). Una forma ubicada arriba parece más pesada que una ubicada abajo (ilustración 9) 3 y 4). Una forma de orientación vertical parece más pesada que una oblicua de idéntica superficie (ilustración 9) 5 y 6).

¡ Pero estabilidad y equilibrio, aunque pueden dan Ilustración 8) ! Esto se explica en parte porque no mismo modo ni con el mismo efecto.

ilustración 9 equilibrio



interacción de fuerzas

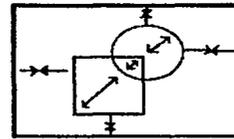


Ilustración 10
 interacción de
 fuerzas

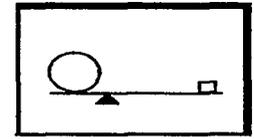


Ilustración 11
 equilibrio de
 múltiples figuras

e) EQUILIBRIO DE YUXTAPOSICIÓN

Cuando se colocan varias figuras o iconemas en el marco, es importante lograr una Configuración equilibrada: deben equilibrarse los pesos de las figuras, como también las fuerzas que interactúan (ilustraciones 10 y 11). Para ello no existe ninguna Fórmula matemática: se ha de experimentar y confiar en la satisfacción o insatisfacción sentida al juntar las figuras.

f) DISTANCIA Y PROFUNDIDAD

La (profundidad del icono) y la distancia entre los objetos representados se evoca de diferentes maneras :

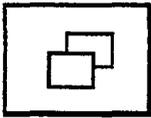
Mediante superposición de figuras (ilustración 12) parece más alejado lo que está atrás.

Mediante escalonamiento, de arriba hacia abajo (ilustración 13) parece más alejado lo que esta más arriba.

Mediante diferenciación de tamaño (ilustración 14) parece más alejado lo que es más chico.

El cerebro siempre tiende a operar con la máxima economía. Por esta razón busca la interpretación más simple de lo que observa, ordenado del modo más simple posible los datos que recibe. Así los cuatro puntos de la ilustración 15) 1, los percibe como vértices de un cuadro 15) 2, antes que como las extremidades de una equis (15) 3.

DISTANCIA Y PROFUNDIDAD



superposición

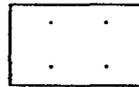


Ilustración 13
escalamiento

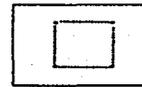


Ilustración 14
variación de
tamaño

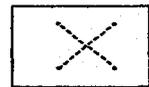
Ilustración 15



1



2



3

SIMPLICIDAD

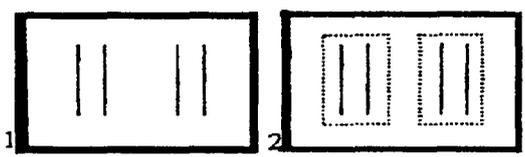
g) ECONOMÍA SIMPLICIDAD

Dice Arnheim: Puedo definir la simplicidad por el número de características estructurales que constituyen una figura. En un sentido absoluto, algo es simple cuando está constituido por un número pequeño de características estructurales; en un sentido relativo. Cuando un material complejo se organiza con el menor número posible de características estructurales por (características) no quiero decir elementos. son propiedades estructurales que, en lo que respecta a la forma, puede definirse en términos de distancia y angularidad.

h) AGRUPACION

El ordenamiento prosigue con la agrupación de las figuras usando el criterio de proximidad: así vemos dos grupos de paralelas en la ilustración 16) 1, como está recalcado en la ilustración. 16) 2.

ILUSTRACION 16

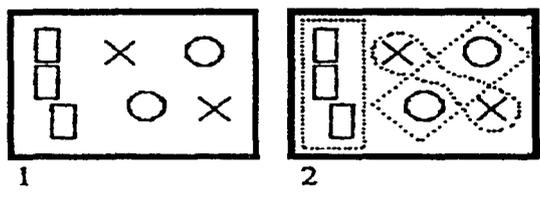


AGRUPACIÓN DE PROXIMIDAD

El segundo principio de agrupación es el de la semejanza de las figuras por su forma (ilustración 17) o su color .

ILUSTRACION 17

AGRUPACIÓN DE SEMEJANZA



i) CONTINUIDAD O CIERRE

El principio de simplicidad tiene otra consecuencia: lleva a interpretar y memorizar a veces por medio de la continuidad una figura discontinua; por ejemplo, un circulo situado delante de una recta en el caso de la ilustración 18) lo cual es más simple que dos fragmentos de recta de misma dirección, uno de los cuales se une al medio de un arco casi completo ...i y esta compleja descripción es incompleta.

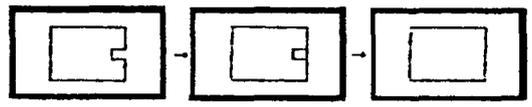
ILUSTRACION 18

CIERRE



La memoria tendera a olvidar esta discontinuidad del mismo modo que tiende a olvidar detalles no simples adjuntos a figuras simples (ilustración 19) si intervienen varios principios de economía, el de continuidad se impone por sobre el de semejanza y ambos se imponen al de aproximidad.

ILUSTRACION 19



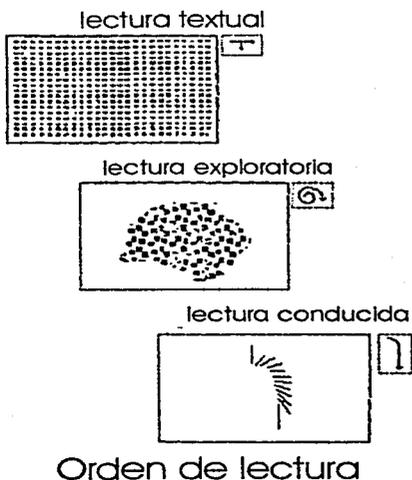
Simplificación de continuidad

j) ORDEN DE LECTURA

El ojo explora el icono y registrar varias figuras buscando un orden. Si las figuras son muy pequeñas y numerosas, lo más posible es que adopte el orden de la lectura de un texto: de izquierda a derecha de arriba a bajo ilustración 20 , 1).

si no es posible y si la configuración no indica otra cosa, es más probable que vaya aproximada mente desde el centro hacia el marco, siguiendo un recorrido parecido aun espiral ilustración 20 , 2) pero en la mayoría de los casos habrá algunos puntos o grafemas que atraerán la vista y la conducirán en un determinado recorrido ilustración 20, 3) la lectura depende por lo tanto de la configuración, por lo cual al componer un cuadro es conveniente tratar de que el ojo efectúe un recorrido semejante al movimiento que se desea representar, si lo hay.

ILUSTRACIÓN 20



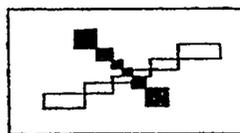
k) RITMO

Los movimientos de los ojos, en su recorrido para explorar el campo visual, dan una duración a la percepción.

El cerebro es especialmente sensible a la repetición de los patrones dentro de este campo, ya que esta responde al principio de economía.

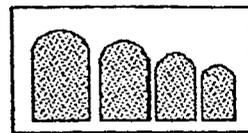
Si además de patrones se encuentran distancias semejantes o proporcionalmente escalonadas, se dice que existe entre ellos un ritmo constituye así la fuerza típica de una comprensión de múltiples figuras. Combina en principio de economía por agrupación con un orden de lectura dominante ilustración 21 y 22).

ILUSTRACIÓN 21



Ritmo

ILUSTRACIÓN 22



Ritmo

I) SUPERPOSICIÓN

Uno de los problemas más frecuentes en la yuxtaposición de figuras o iconemas (y al cual hay que presentar mucha atención) es el de cómo se produce la superposición, cuando los componentes no se distancian unos de otros: figuras que se recortan mutuamente son interpretadas como superpuestas en distintos planos ubicados uno tras otro en el sentido de la profundidad.

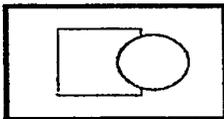
El cerebro buscará siempre economía y simplicidad, considerando que la superposición, puede facilitar las cosas, razón por la cual interpreta la ilustración 23) como un círculo tapando en parte a un cuadrado.

Pero si modificamos ligeramente esta ilustración 24) podemos complicar enormemente la interpretación. Predominando la idea de superposición, ya no se puede adivinar cual es la forma tapada lo que hará difícil no solo la comprensión si no también la memorización.

El Caso así ilustrado pone en evidencia la importancia del contorno de las figuras o iconemas. Si las figuras o iconemas que se superponen forman en conjunto una nueva forma geoméricamente simple o con contornos que se prolongan unos a otros, no se entenderán como distintas ni superpuestas (ilustración 25/1). Para que se perciban más exactamente es necesario evitar las relaciones simples y los bordes en común, tratando de que los contornos de la figura delantera recorten claramente los de la figura trasera (ilustración 25/3) y no cambien de dirección justo en el punto de corte (ilustración 25/2).

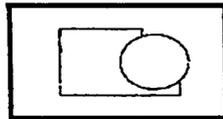
Si bien esta regla es universal, su aplicación puede resultar tanto más complicada cuanto menos simple es la forma, como lo hemos visto en la ilustración 24) : el círculo es claro, pero ¿cuál es el contorno correcto de la forma trasera? ¿Dónde se produce el cambio de dirección y la unión de las líneas superior y derecha ?

Ilustración 23



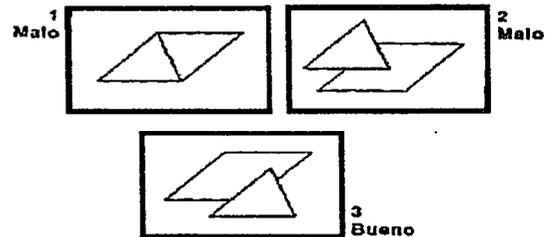
Superposiciones

Ilustración 24



Superposiciones

ILUSTRACION 25



Regla de relaciones de los contactos

El principal producto de la superposición es la impresión de profundidad, y es por lo tanto el principal mecanismo de (traducción) de la tridimensionalidad. Si una figura aparece delante de otra, interpretamos que cada una pertenece a un plano diferente, uno de los cuales estaría más cerca de nosotros. Pero el número de planos puede ser menor que el de figuras, aún cuando estén superpuestas: aquí también se aplica el principio de economía. Así, en los dos casos de la ilustración 26), aunque hay tres figuras en cada cuadro, sólo se consideran dos planos ya que se interpreta cada vez el cuadrado como «perforado» por un círculo, siendo el plano de atrás el que se observa por el «hoyo». Esta interpretación proviene de la intervención de otro mecanismo: el de la discriminación de figura y fondo.

Ilustración 26



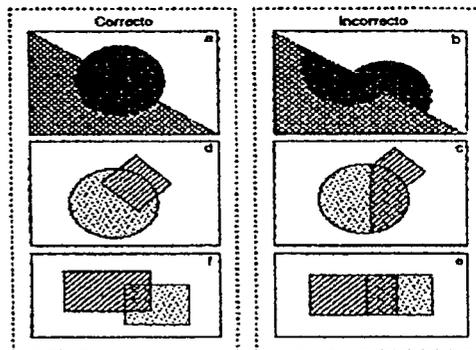
Planos, figura y fondo

m) Transparencia

En algunos casos, figuras que se superponen permanecen enteramente visibles. Esto ocurre cuando la mas cercana es transparente. Para que se pueda percibir esta transparencia, es indispensable que se cumplan tres exigencias:

- La figura transparente debe tener unidad (ilustración 27 a); si no es así, se pierde la impresión de transparencia (ilustración 27 b).
- Debe existir simplicidad en el contorno (ilustración 27d); 27c) y evitarse una relación simple con la figura de fondo (ilustración 27 f) 27e).

Ilustración 27

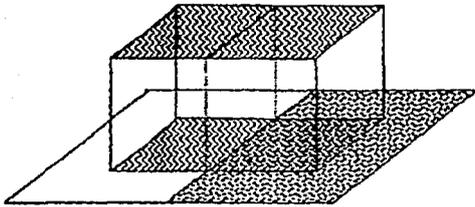


Superposición con transparencia

Debe haber una estratificación adecuada, es decir, en el orden y el equilibrio de los colores de las distintas figuras debe tener en cuenta cómo reacciona el ojo en este caso se produce una escisión que hace que parte del color de la figura transparente sea proyectada sobre el fondo (que pierde su color propio, el cual se mezcla con el color proyectado). Así la figura transparente tiene 3 colores: uno real, uno aparente y uno proyectado (entre los cuales existe una relación que debe ser respetada). La ilustración 5.28 pretende mostrar esta situación utilizando tramas en vez de colores. Muestra la figura original arriba (color real) y su proyección, abajo, en un plano con dos diferentes tramas de fondo:

una neutra (blanca) sobre la cual se ve un color proyectado equivalente al color aparente y otra (oscura) donde se simula el color proyectado, que se ve diferente al mezclarse con la trama (color) de fondo.

Ilustración 28

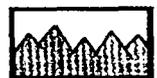


Traspirencia proyectada

n) Figura y fondo

El último problema que abordaremos y que es tratado ampliamente por la Teoría de la Forma es el de la relación entre figura y fondo. En la ilustración 28) resulta muy difícil saber cuál es el fondo y cuál es la figura propiamente tal. La regla general es que la superficie rodeante constituye el fondo mientras lo rodeado es la figura como la ventana de la ilustración 30). Si no hay rodeante, la zona que llega más abajo tenderá a verse adelante y el resto como fondo (como los cerros de la ilustración 31).

Figura y fondo

Ilustración 29
BarrasIlustración 30
VentanaIlustración 31
Cerros

ñ) PREGNANCIA

La aplicación de estas múltiples reglas puede conducir a una forma ideal que se destacará por sus características. La Teoría de la Forma sintetizó estas peculiares condiciones en el concepto de *pregnanancia*. Las formas *pregnantes* son formas sencillas, armoniosas, equilibradas, que se destacan perfectamente del fondo y tienden a aparecer, reconocerse y memorizarse más fácilmente que otras. Aunque sean incompletas, la mente las restituye como completas.

Algunas ilusiones ópticas son el resultado de esta *pregnanancia* como también la dificultad que podemos tener para cambiar la interpretación que darnos a algún iconema, como ocurre con el famoso cuadro llamado «Mi mujer y mi suegra» de W.E. Hill (Ilustración 32): por razones que no se han podido aclarar, algunas personas reconocen inicialmente una mujer joven mientras otras ven a una anciana.

El icono admite ambas interpretaciones, como lo indica su título, pero resulta bastante difícil abandonar una para pasar a la otra (mediante algunas modificaciones, mostramos las dos alternativas en la Ilustración 33).

Pregnanancia



Ilustración 32
" mi mujer y



Ilustración 33

3.5 geometría

Es la parte integrada los conocimientos de magnitudes, cantidades y sus posibles variaciones espacio temporales a la solución de escalas, razones y proporciones, transformación, comparación y propiedades del espacio: fragmentaciones diagramación y sistemas de retículas, normalizaciones, perspectivas, planos, relieves y volúmenes, etc.

<<En la geometría no puede dejar a un lado la mención de las tres grandes corrientes de comprensión del espacio, la geometría euclidiana, para espacios planos, tradicional, frente a la geometría no euclidiana de Gauss y Riemann, para espacios curvos, indispensable para el desarrollo de la Teoría de la Relatividad de Einstein, y la geometría fractal o geometría de la naturaleza representada por Mandelbrot cuyos mapas espaciales proceden del análisis de las peculiaridades de fragmentación de la naturaleza.>> (9)

La forma natural se ha basado en la geometría en la naturaleza se encuentran gran cantidad de ejemplos tal es el caso de un panal de abejas, o la cascara de una piña, o el caparazol de una tortuga, y en la forma artificial también existe una organización tal es el caso de una coladera de metal con hoyos, o de un cepillo, tec.

los fenómenos morfológicos en los que se han considerado, respetándolas, las siguientes condiciones:

tienen que repetirse elementos capaces de constituir una configuración debe existir entre los elementos una relación, debe darse un principio generativo que determina la posición preferencial de los elementos que constituyen un todo.

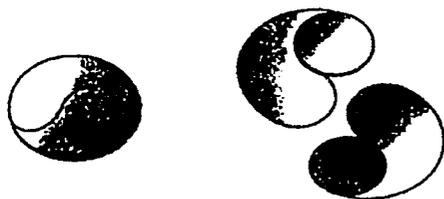
(9) Wolf. Kuhn Forma y simetría
Ed. Universidad de Buenos Aires
1964 pag. 161

Las características de igualdad y de semejanza de los elementos análogamente al concepto de iconicidad en la comunicación visual han sido clasificadas según unos gradientes decrecientes, en seis clases:

1 clase: isometría

Se dice que son isomorfos aquellos elementos que tienen la misma forma y la misma dimensión. Ejemplo: una pelota de tenis compuesta por dos mitades exactas.

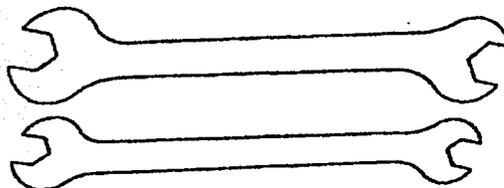
isometría



2 clase: Homcometría

Se dice que son homeomorfos aquellos elementos que tienen la misma forma, pero dimensiones diversas: Ejemplo: un surtido de llaves fijas.

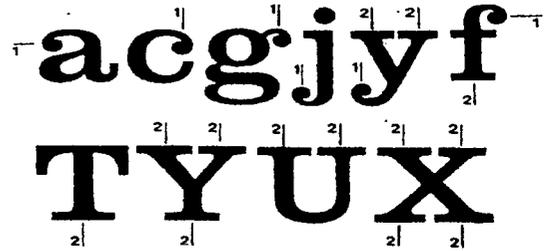
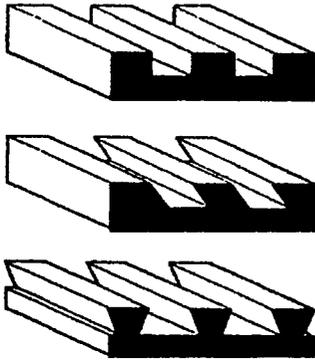
homeometría



3 clase: Síngenometría

Se dice que son síngenomorfos aquellos elementos deformados de manera afin y proyectiva. Ejemplo: un paralelogramo o un polígono irregular son deformaciones respectivamente afines y proyectivas del rectángulo.

singenometría

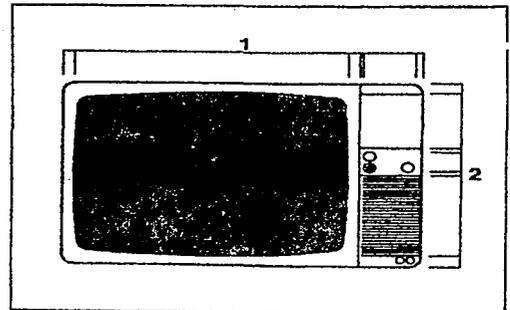


4 clase: Catametría

Se dice que son catamorfos aquellos elementos que ni son congruentes ni afines, pero que están ligados por una común relación Interfigural. Ejemplo: un alfabeto, cuyas letras tienen formas asaz diversas, pero que gracias a la similitud de detalles formales se reciben como pertenecientes a un mismo sistema.

5 clase: Heterometría

Se dice que son heteromorfos aquellos elementos que no demuestran una relación interfigural, pero sí intrafigural. Ejemplo: una obra de Henry Moore y un aparato de televisión.



Se dice que son amorfos aquellos elementos que carecen de relación interfigural e intrafigural. La ametría constituye un caso límite de todas las clases de simetría. Posee un mero significado teórico en el ámbito de una taxonomía tendente a un englobamiento completo.

Hasta hoy se han analizado y sistematizado las dos primeras clases de simetría que para el proyectista poseen un interés relativo si se parangan con las clases más bajas, es decir, la singenometría, la catametría y la heterometría.

En este terreno una investigación matemático-proyectual que tenga por finalidad el desarrollo de estas técnicas que interesan al proyectista, se enfrenta con un terreno virgen falto por completo de exploración.

De las tres condiciones de simetría similaridad, repetición y principio generativo para la posición preferencial de los elementos formales podría caber negligir la última de estas condiciones, en la investigación a la que hemos hecho alusión.

Por otra parte, esta búsqueda teórica sobre la simetría no tendría que limitarse al análisis y a la descripción de aquella coherencia formal que se fundamenta en sus características geométricas, sino extenderse y abarcar otras dimensiones que entran simplemente en la percepción de la coherencia formal, como por ejemplo la textura, el tratamiento de las superficies y los colores. Y esto, sin caer en el error de querer establecer cánones de la forma y de la armonía, puesto que significaría dar un paso abusivo del discurso descriptivo al discurso prescriptivo.

c) Procedimientos para la creación controlada de la forma

El valor instrumental de la teoría de la simetría en cuanto a morfología consiste en suministrar al proyectista una serie de procedimientos de proyectación controlada. Los instrumentos conceptuales de esta teoría sirven al mismo tiempo para describir y diferenciar los fenómenos morfológicos. A continuación describimos algunos conceptos fundamentales: parte elemental, una configuración privada en sí misma de simetría elemental, el más pequeño reagrupamiento de partes elementales por los que se explica una repetición.

Operaciones de superposición: movimiento en el que son sometidos los grupos elementales de modo que se superpongan por completo.

Existen cuatro operaciones elementales de superposición:
traslación: un desplazamiento simple y lineal de una parte elemental a lo largo de una directriz de traslación.

rotación: movimiento circular de una parte elemental alrededor de un eje.

reflexión especular: vuelco de los datos de una parte elemental sobre un eje o un plano de reflexión.

Dilatación: mutación uniforme de una parte elemental desde un punto prefijado (centro de dilatación). Las configuraciones así obtenidas son semejantes entre sí.

Las operaciones fundamentales de simetría están aparejadas a las siguientes operaciones de super posición:

Rotación mas traslación

Rotación mas reflexión

Traslación mas reflexión

Traslación mas dilatación

Dilatación mas reflexión

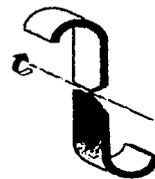
Dilatación mas rotación

Reflexión mas dilatación mas traslación

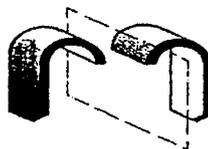
Dilatación mas rotación mas traslación

Volver del revés o inversión (revolver del interior al exterior).

Traslación
Rotación



Reflexión
Dilatación



Según las operaciones de simetría traslatoria que se hayan de sumar para obtener una configuración resultan cintas o tiras configuraciones planas obtenidas o lo largo de un eje de traslación o bien retículos planos (configuraciones planas alcanzadas a lo largo de dos ejes de traslación situados en un mismo plano).

Traslación más rotación

Dilatación más traslación

Dilatación más traslación más reflexión

Rotación más reflexión

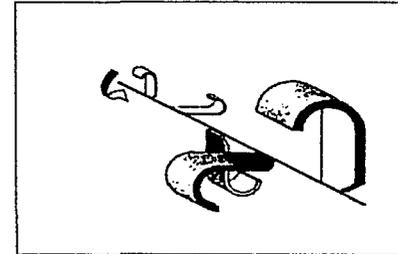
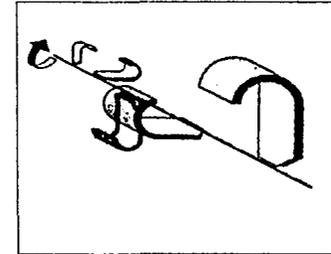
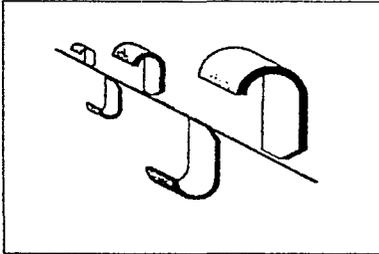
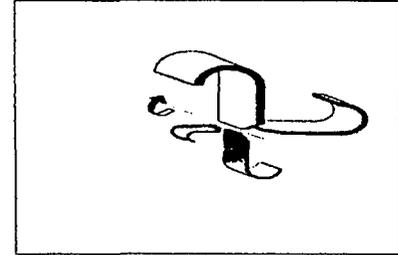
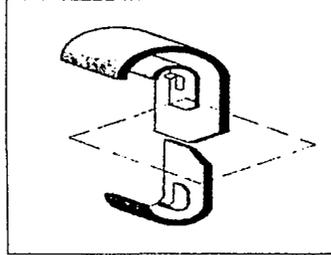
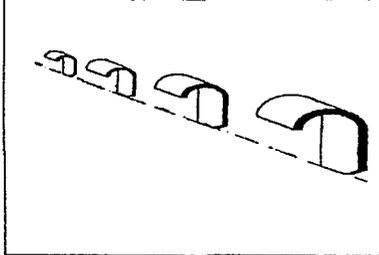
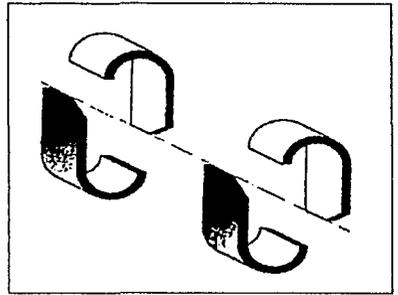
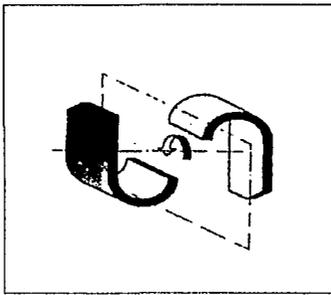
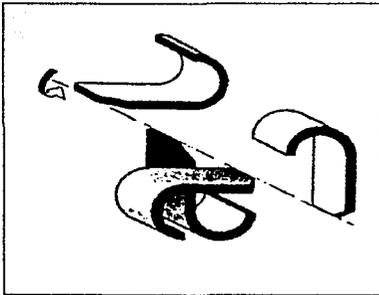
Dilatación más reflexión

Dilatación más rotación
más reflexión

Traslación más reflexión

Dilatación más rotación

Dilatación más enroscamiento
(rotación más traslación)



Para subdividir una superficie plana en elementos isomorfos se individualizan redes de punto, que son iconos:

Con todos estos elementos morfológicos podemos generar y desarrollar una infinidad de formas evolutivas.

Redes de puntos genéricas (en forma de paralelogramo).

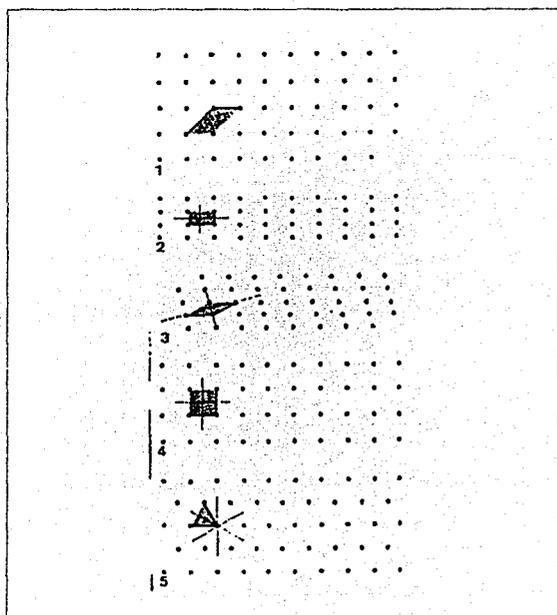
Redes de punto rectangulares

Redes de punto rombicás

Redes de punto cuadrados

Redes de punto hexagonales.

Cinco redes de puntos



ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

concepto



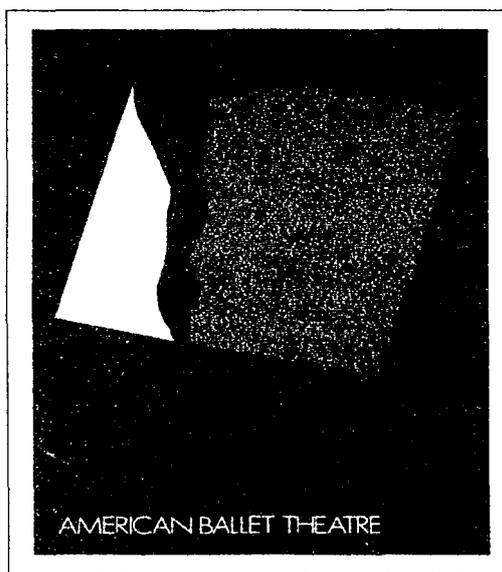
capítulo

concepto

El cartel es un trasmisor de ideas y gustos, es una muestra popular y participativa de expresión informativa y artística que carga color y llena de mensajes, es un completo medio de difusión, que lleva la calidad del mensaje, es un medio donde se fortalece la cultura social de un país, los carteles marcan el tiempo dan el tono del gusto, de la época, y mantienen referencias directas con otros tiempo, gracias a los carteles podemos hablar con la imagen a través de códigos de comunicación universal es un compañero esencial de los poderes públicos, comerciales, financieros, políticos y sociales.

análisis

Los siguientes carteles, son una colección del diseñador Per Arnoldi, los titula " **El viaje mágico de la idea a la forma** " el diseñador tiene una misma línea en sus carteles, trata de hacer que el mensaje sea claro, sea comprensible, que se pueda leer, que se vea visualmente limpio, interesante, fascinante, puro que constantemente sea una versión clara para poder transmitir ese lenguaje visual



Este cartel fue diseñado para el ballet de arte, su estructura morfológica nos permite que podemos ver y entender el mensaje ya que, hay una connotación de orden estético de sensibilidad hay combinaciones de forma - figura las cuales forman el signo que representa a su referente, es la figura de una pierna de un bailarín de ballet clásico, a nivel semántico es agradable, su lenguaje visual es claro, su ícono vicarial nos confirma del mensaje que se está dando en el cartel, ya que por la tipografía y la imagen es muy redundante.

análisis



Este cartel está diseñado por el mismo autor Per Arnoldi y también lo titula El viaje mágico de la idea a la forma fue diseñado para el festival de jazz en el año de 1994.

Este cartel a nivel semántico por la función referencial entendemos su lenguaje visual su significado es claro, ya que este signo a nivel social está codificado para representar a través de su iconocidad el mensaje.

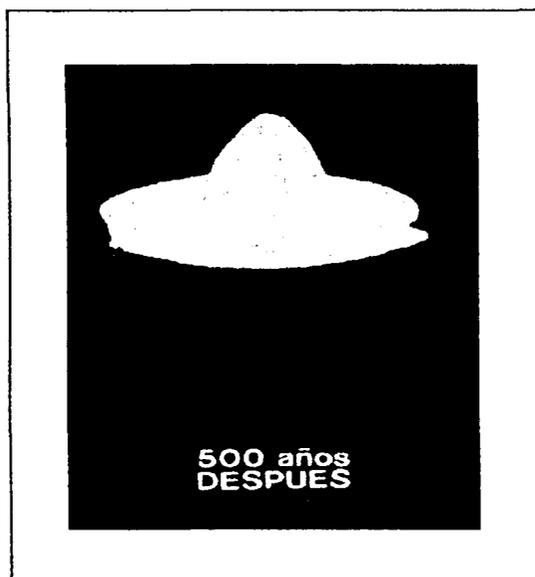
por su connotación de orden estético nos presenta una serie de sensibilidad en cuanto a su modernidad, es agradable, armonioso, respecto a su estímulo en el color es vivo, bello, tiene una extensión o tamaño en cuanto a su figura y fondo

por su figura geométrica hace una estructura bella, cuenta con círculos, triángulo es el punto donde más llama la atención, por su pigmentación con la figura geométrica está en color rojo, y hace un contraste con su fondo azul.

Por la imagen y la tipografía que es muy redundante se entiende mejor el mensaje al cual pertenece.

análisis

Este cartel esta diseñado por Antonio Perea Niko que se titula America 500 años



Este cartel en cuanto a su impacto visual a nivel estético hace que sienta una serie de sensibilidad, por el signo que representa una ideología, donde podemos entender y analizar esa cultura, por su signo constituye un lenguaje cultural, su ícono que hace referencia a su cultura. Y es el sombrero que representa todo esto a través de su simbolismo podemos manejar el color para cierto tipo de grupos sociales ya que el símbolo cambia y simbolizan otra cosa.

El color negro simboliza dolor, luto y su código estético percibe una serie de sensibilidad en cuanto a su color que es el fondo negro.

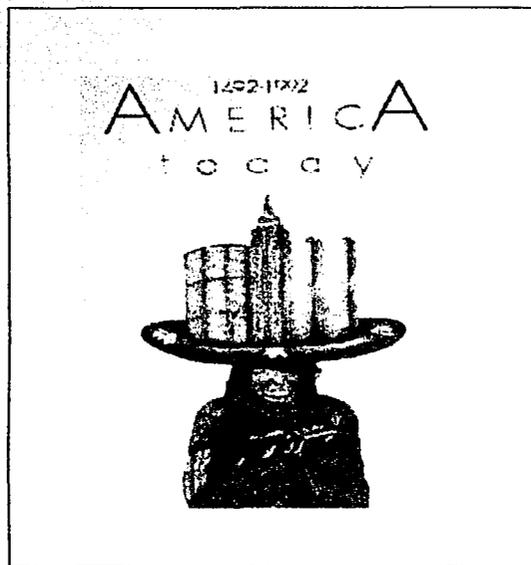
La gota que esta en el sombrero es el ícono que se refieren a las lagrimas y su color rojo simboliza dolor.

En cuanto a su tipografía el receptor entiende más ese mensaje de comunicación que quiere decir que después de 500 años vuelve la tranquilidad y lo simbolizan con el blanco.

Toda esta estructura morfológica es muy interesante ya que consta de una figura tridimensional, que por su impresión visual estuviera arriba esto es lo que se proyecta en el plano, ya que en el plano esta configurado por la forma del sombrero, la gota, y la tipografía, cuenta con una extensión donde encontramos su tamaño y textura visual.

análisis

Este cartel está diseñado por Veronica Roberti y se titula America hoy

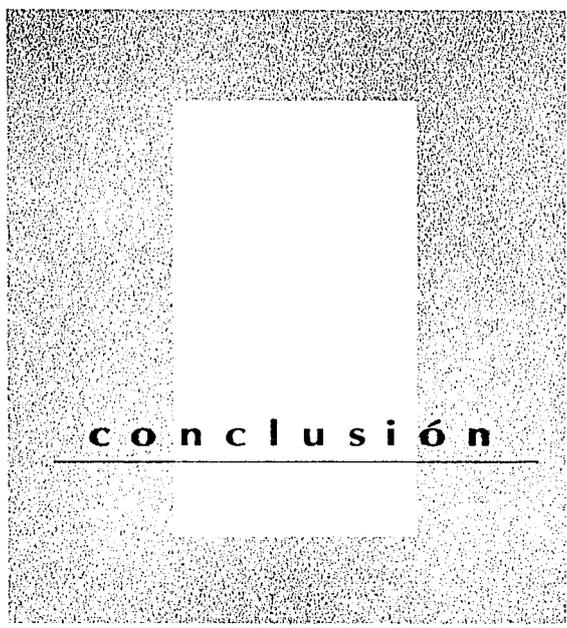


Este cartel marca dos tiempos el presente y el pasado de acuerdo a sus códigos y conceptos que van desde la vestimenta y los colores a través de ellos se marca el simbolismo mexicano. Ya que el rojo y el verde pertenecen a nuestro lábaro patrio. Y su vestimenta, simboliza toda una cultura.

Y con los edificios que marcan una geometría se la modernidad y la civilización de una cultura.

A nivel semántica el emisor tramite bien el mensaje estético y el receptor capta esa comunicación y que el icono vicarial lo confirma.

Su estructura morfológica de este cartel es interesante ya que consta de una figura tridimensional, que por su impresión visual los edificios tienen volumen, y toda la imagen en sí que está proyectada en el plano, cuenta con una gran textura visual.

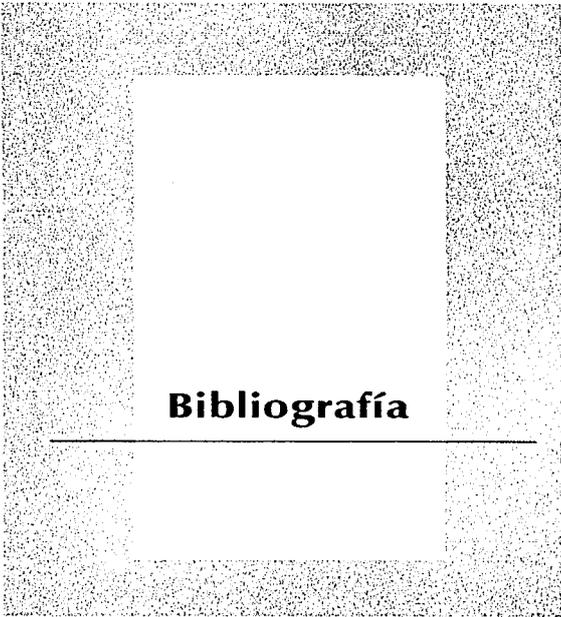


Gracias a su percepción, su instinto y su sensibilidad, el hombre fue capaz de generar formas para su evolución.

Es por eso que el Cartel y su lenguaje Código Morfológico, adquieren una gran importancia, pues es parte esencial en la vida del hombre para su desarrollo, en los poderes: públicos, políticos, sociales, culturales, comerciales y financieros, ya que con estos se genera un impacto de vida interactiva.

Gracias a los signos, el hombre pudo transmitir un lenguaje de comunicación universal porque cualquier ser humano puede ser el receptor de una comunicación directa y entender con claridad el mensaje.

Por lo tanto el resultado de esta investigación es favorable ya que cumple con un análisis completo de cada concepto, y como consecuencia nos dio la importancia del código morfológico en cuanto a su proyección.



Bibliografía

56

Colle De Sch Raymond
Iconicidad al lenguaje de la imagen
Ed. Universidad Católica de Chile 201p

Fiske John
Introducción al estudio de la comunicación
Ed. Norma. 134 p.

Francoise Enel
El cartel, lenguaje, funciones, retórica
Ed. Fernando Torres 175 p.

Frutijer Adrian
Signos, Simbolos, Marcas, Señales
Ed. gustavo Gilli 129 p.

Lazar Judith
¿ Qué Sé ?
La ciencia de la comunicación
Publicaciones Cruz O, S.A. 115 p.

Llovert Jordi
Ideología y Metodología del Diseño
Ed. Gustavo Gilli 212 p.

Mandoki Katy
Prosaica introducción a la estética
de lo cotidiano
Ed. Grigalbo 281 p.

Munari Bruno
Diseño de comunicación visual
Ed. Gustavo Gilli 211 p.

Munari Bruno
¿Cómo nacen los objetos?
Ed. Gustavo Gilli 209 p.

Pierre Guiraud
La semiología
Ed. Siglo XXI. 133 p

Prado León Liliana R.
Rosario Avila Chaurand
Factores ergonómico en el diseño percepción
visual
Ed. estrella. 174 p.

Read Herbert
Origen de la forma
Ed. Gustavo Gilli 207 p.

Sexe Néstor
Diseño .com
Ed. Pradós Ibérica SA 281 p.

Vilchis Luz del Carmen
Universo del conocimiento
Claves Latinoamericanas, S.A. de C.V. 155p.

wolf k. L.
Forma y simetria
Ed. Universitaria de Buenos Aires 195 p.

Wuicios Wong
Fundamentos del diseño bi - tri - dimensional
Ed. Gustavo Gilli 204 p..