

T15
2002-4

Nº Doc: 5282
EJ 121

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS

ESCUELA DE DISEÑO

**DISEÑO DE PROPUESTA METODOLÓGICA PARA
ANALIZAR LA IMAGEN GRÁFICA.**

TRABAJO DE TITULACIÓN PRESENTADO EN CONFORMIDAD A LOS
REQUISITOS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO
EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, MENCIÓN DISEÑO.

PROFESOR GUÍA: Lic. ALFREDO BREILH

AUTOR: EDWIN TROYA Z.

2002



AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de las Américas por la oportunidad que me ha dado para realizar este trabajo de titulación.

Al Lic. Alfredo Breilh que con paciencia y conocimiento ha revizado y ha formulado valiosas sugerencias de este documento.

A todos aquellas personas que en algún momento de mi vida han colaborado en el desarrollo de mi percepción y que esto me ha permitido apreciar una vida llena de colores.

Por último a mi esposa Gladys y mis hijos Valeria y Esteban, que con su amor tengo la razón de vivir en armonía.



DEDICATORIA

A Gladys, Valeria y Esteban.

RESUMEN EJECUTIVO

El presente trabajo, tiene como objetivo principal, presentar una breve reseña histórica de los principios fundamentales sobre la Imagen, que el hombre ha desarrollado a través de la historia.

En primer lugar se presenta una síntesis histórica de la imagen, desde los primeros vestigios (hace aproximadamente 30000 años A. C.), hasta nuestros días.

En esta síntesis se sigue el orden de la historia del Arte, hasta el siglo XX, ya que los artistas siempre estuvieron preocupados de la forma de representación de la imagen. En este capítulo se analiza fundamentalmente la estructura de la imagen, es decir la forma de organizar su representación.

Este proceso es muy complejo, porque el hombre representa lo que entiende del mundo real y no la realidad misma.

En el segundo capítulo, se trata exclusivamente de la teoría de la Gestalt, desarrollada en Alemania en el siglo XX, se la trata a parte porque ha tenido y tiene una importancia fundamental en el desarrollo de la nueva teoría de la imagen; aquí se enuncia y se analiza las principales leyes gestálticas imprescindibles en el análisis de la imagen.

En el capítulo tres, se presenta cuatro fundamentos de la teoría de la imagen, de cuatro autores, con esto pienso plantear una idea amplia sobre el estudio de la imagen; se estudia principalmente la percepción humana, necesaria para cualquier tipo de análisis de la imagen.

En el capítulo cuatro, se estudia los elementos morfológicos de la imagen, de todos ellos se desarrolla **el color**, motivo de este trabajo, aquí se presenta una síntesis del mismo, tratando de presentar en forma simple la teoría del color para su aplicación en la imagen.

Por último, en el capítulo cinco, se analiza la composición de la imagen, se da unos principios generales, para luego tratar el color en la composición. Para terminar se da unas recomendaciones sobre este estudio, dejando en claro que éste, es solo un borrador, un borrador de un borrador, una primera idea que trata de relevar la importancia del estudio de **la Imagen**.



LA IMAGEN

INDICE

Identificación del problema y objetivos. 3

Introducción. 4

CAPÍTULO 1

1. La imagen a través de la historia. 7

2. La representación de la imagen. 7

3. El espacio perspectivo. 8

4. El espacio cartesiano. 20

5. El impresionismo. 25

6. El cubismo. 27

7. El futurismo. 28

8. La pintura metafísica. 29

9. El expresionismo. 30

10. El surrealismo. 32

CAPÍTULO 2

1. Gestalt – psicologie. Psicología de la forma. 34

CAPÍTULO 3

1. Fundamentos científicos de la teoría de la imagen. 41

2. Naturaleza de la imagen. (Juan Carlos Sanz). 42

3. Planteamiento de Rudolf Arheim. 44

4. Planteamiento de Carl Yung. 44

5. Teoría de Justo Villafañe. 45

CAPÍTULO 4

1. Los elementos morfológicos de la Imagen. 54

2. El color. 55

3. La experiencia cromática. 56

4. El disco cromático. 58

5. Armonía de los colores. 60

6. Contraste de colores puros.....	60
7. Contraste de claro y oscuro.....	62
8. Contraste de cálido y frío.....	64
9. Contraste de complementarios.....	66
10. Contraste de calidad.....	69
11. Contraste de cantidad.....	79

CAPÍTULO 5

1. La composición.....	82
2. El color en la composición.....	84
3. Algunas anotaciones sobre la aplicación de una composición normativa.....	86
4. Recomendaciones.....	89

IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA.

La profesión del diseñador gráfico , a cambiado radicalmente en las últimas décadas; inicialmente se la consideraba como un arte aplicado y todo el proceso de estudio estaba enfocado a desarrollar unas habilidades manuales a través de técnicas de representación, sin prestarle mayor atención al acto comunicativo de la imagen gráfica. Hoy día, esto a cambiado con el uso del computador gráfico, fundamentalmente se a dado importancia al estudio y manejo de la imagen como un factor de comunicación universal; el diseño gráfico ahora es una profesión ligada totalmente a la comunicación con imágenes, donde el problema no es la técnica de representación sino el nivel de iconicidad de la misma; para esto debemos sustentarnos ya no en una habilidad manual, sino en fundamentos científicos de la teoría de la imagen.

Todo esto se analizará a través de una retrospectiva histórica de la Comunicación.

OBJETIVOS:

1. Desarrollar un proceso metodológico de análisis de la Imagen fija – aislada, que facilite la utilización de la misma, para una correcta aplicación en el campo del Diseño Gráfico.
2. A través de este proceso metodológico, aplicar la teoría de la forma y del color.
3. Manejar la imagen fija – aislada en base a principios científicos de la Teoría de la Imagen.
4. Identificar los elementos de la Imagen para una correcta utilización.
5. Evaluar las imágenes utilizadas en la profesión de Diseño Gráfico, con un criterio científico apegado a los fundamentos de la Teoría de la Imagen.

INTRODUCCIÓN:

La persona que no comete errores en general no hace nada.

No debemos pensar que una idea es el final del camino, es sólo el inicio.

Anónimo.

Un emperador chino pidió un día al pintor de su corte que borrara la cascada que había pintado en la pared del palacio porque el ruido del agua le impedía dormir.

León Battista Alberti, el gran arquitecto del renacimiento florentino, decía: hace gran bien a los que tienen fiebre ver pinturas que representan fuentes, ríos y cascadas. Si alguien, de noche no puede conciliar el sueño, que se ponga a contemplar fuentes y le vendrá el sueño.¹

En ambos casos la imagen funciona como una mediación efectiva, que altera nuestras emociones.

Tenemos testimonios de que la imagen ha estado presente en la vida del hombre desde hace 30000 años A. C. Ha sido el elemento con mayor presencia en la comunicación y exaltación de los hechos más relevantes en la historia de la humanidad.

Se podría decir que el hombre aparece como tal desde que tiene la capacidad de construir objetos y pintar imágenes; de representar hechos tan importantes para su supervivencia, que siente la necesidad de comunicar a las nuevas generaciones de sus habilidades, conocimientos, así como sus temores.

¹ Vida y muerte de la imagen.



Fig. N°1

Esta imagen concebida hace aproximadamente 23000 A. C., ubicada en la cueva de las Gargas (Aventignan, Francia) nos refleja la necesidad que a tenido el hombre de comunicar los elementos y hechos más trascendentales de su vida.

La comunicación por imágenes es tan antigua como el hombre, a más de la comunicación verbal, esta fue en sus inicios la más importante para transmitir sus vivencias a generaciones futuras.

Durante los siguientes miles de años que transcurrieron desde el Paleolítico Superior, la comunicación visual a través de imágenes impresas, primero en muros luego en otros elementos, tubo una importancia primordial en la vida del hombre. Luego fueron tomando fuerza otros sistemas de comunicación como la escritura, la cual empezó a desplazar a un segundo lugar a la imagen.

La comunicación verbal tomó un papel preponderante con la radiofonía; pero con el invento de los medios audiovisuales (la televisión, el más importante) sucede una verdadera revolución en

los medios de comunicación, se da una considerable regresión, fundamentalmente en las últimas décadas, ante la emergente fascinación de la transmisión icónica audiovisual, multimedia; que nos lleva a pensar que hoy es ella el objeto de sustitución del lenguaje verbal, cuando menos parcial.

Dar instrucciones a un televisor o a un computador a través de un control a distancia o de un teclado; escuchar música y voz, contemplando simultáneamente imágenes fijas o en movimiento y leyendo textos en una pantalla; interrelacionar virtualmente gráficos, fotografías, animaciones, secuencias de audio y vídeo; enviar información iconoverbal, electromagnética o electrónicamente a cualquier parte del mundo..., todo este conjunto de actividades, progresivamente tienden a convertirse en acciones cotidianas básicas para muchos millones de personas en todo el planeta, en este mundo que parece reducirse cada vez más como consecuencia del sentimiento de inmediatez espacio - temporal que provocan los medios de comunicación de masas.

Actualmente se a dado una gran valoración a los medios de carácter general relativos a la comunicación de masas (la prensa, la televisión, el CD-ROM, la danza o la pintura), que la sociedad contemporánea exige un grado de conocimiento icono lingüístico cada vez más profundo.

El cine, el diseño gráfico, el arte (en ciertos casos), también consideran como instrumentos imprescindibles de comunicación para lograr la relación simbólico - global e icónico - global, este tipo de conocimiento.

Uno de los campos de mayor exigencia de estos nuevos conocimientos icono lingüísticos es el educativo. Aquí se pone de manifiesto la ventaja de los alumnos que cuentan con un caudal de recursos gráfico-plásticos y con un amplio repertorio visual. Por esto resulta relevante en dicho ámbito, los contenidos curriculares

actitudinales y conceptuales que sugieren una interrelación creativa de los contenidos artísticos y los cognitivos del medio físico y social.



CAPÍTULO I

LA IMAGEN A TRAVÉS DE LA HISTORIA.

La actividad representativa y artística de la imagen, estuvo siempre asociada con la interpretación de la realidad o la abstracción de la imaginación humana. Esta actitud es comparable a con las acciones humanas más vitales para la sobrevivencia del ser humano. El desarrollo de la raza humana se debe en gran medida a la comunicación visual.

El estudio de las formas artísticas – creativas y apreciativas, así como las consecuencias en el espectador, han sido los principales elementos de estudio durante la historia, en la que sobresalen la vía espiritualista de origen platónico, y la empirista, de origen aristotélico². Éstas llevaron al descubrimiento de las leyes generales del pensamiento visual y de los principios universales de la armonía compositiva.

la representación de la Imagen:

A través de la historia se han desarrollado diversas maneras de concebir el espacio y de representarlo. Para comprender las leyes que regulan la organización espacial contemporánea, primero revisaremos las leyes del pasado, con las que da comienzo la moderna espacialidad, porque de la evolución de estas leyes se ha pasado a la configuración espacial de nuestra época.

² J. C. Sanz. El libro de la imagen.

En el pasado la configuración espacial coincidía frecuentemente con su representación, de tal forma que se puede hablar de imagen del espacio, de una imagen que se expresaba y percibía como una visión unitaria de conjunto.

Se dieron dos grandes expresiones del espacio, la del espacio perspectivo y la del espacio cartesiano.

1. EL ESPACIO PERSPECTIVO.

El origen del espacio perspectivo es muy antiguo, en la medida de que el hombre siempre ha sido consciente desde la antigüedad, de ver en perspectiva el mundo que le rodea. Representar el espacio sobre el plano de dibujo de manera que cree una visión en profundidad ha constituido para el hombre un continuo estudio de los métodos más idóneos, geométricos y matemáticos, para producir la espacialidad más conforme a la realidad de la visión. La objetividad del espacio perspectivo reside en la representación naturalista: entendido como pura focalización proyectiva. En el caso del espacio perspectivo se representa como forma simbólica de la realidad, y propone una imagen de espacio objetiva, dada como exterior al hombre.

El espacio perspectivo ha sido un hecho eminentemente occidental. En países del extremo oriente como en China, el espacio nunca se representaba en perspectiva, sino topológicamente o por medio de densidades luminosas.

La representación egipcia viene dada por medio de escalonamientos verticales y horizontales. Muy similar a cuando los niños dibujan una

casa o una fila de árboles sobre la pendiente de una montaña, colocan estos objetos en perpendicular a la línea de apoyo del terreno, con escalonamiento topológico. Es decir que no se trata de una visión naturalística, y ni siquiera simbólica; sino de una visión intelectualística, que expresa en el dibujo la realidad tal como se la conoce, que identifica el ver con el conocer.

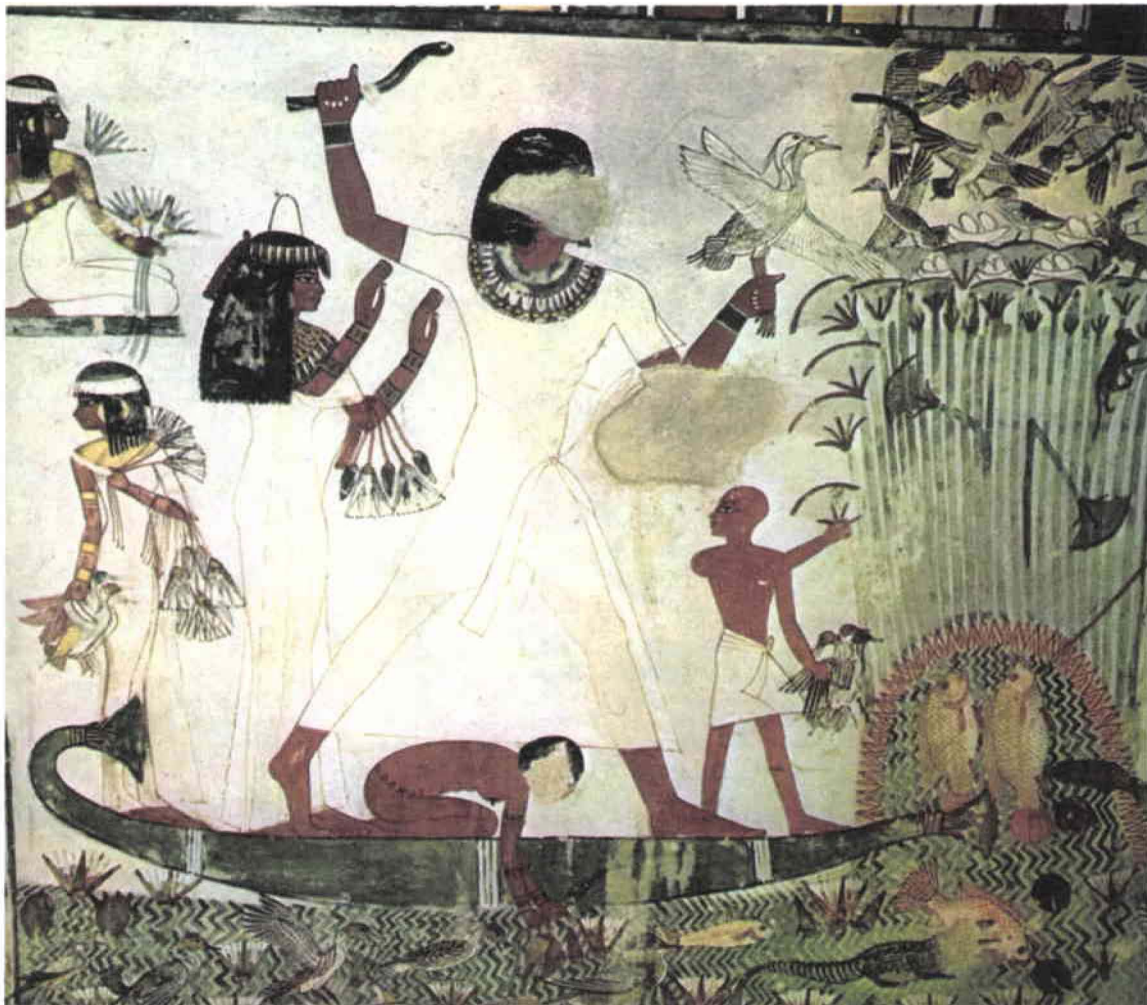


Fig. N° 2 Arte Egipcio hacia 1400 A. C. *Menena y su familia cazando pájaros acuáticos.*

En esta imagen podemos identificar el prototipo de la pintura egipcia: el rostro está de perfil (pero con el ojo de frente); el torso de frente,

las extremidades inferiores aparecen rigurosamente de costado. El valor atribuido a la imagen se presenta, que las figuras principales, son de mayor tamaño y a pesar de encontrarse insertadas en la composición no quedan nunca cubiertas, ni siquiera una mínima parte por las restantes. Aquí no existe la perspectiva como tal, los objetos, así como las figuras humanas son presentados de perfil o proyectados en planta. No importa su ubicación en el espacio, lo que cuenta es que sean inequívocamente reconocibles.

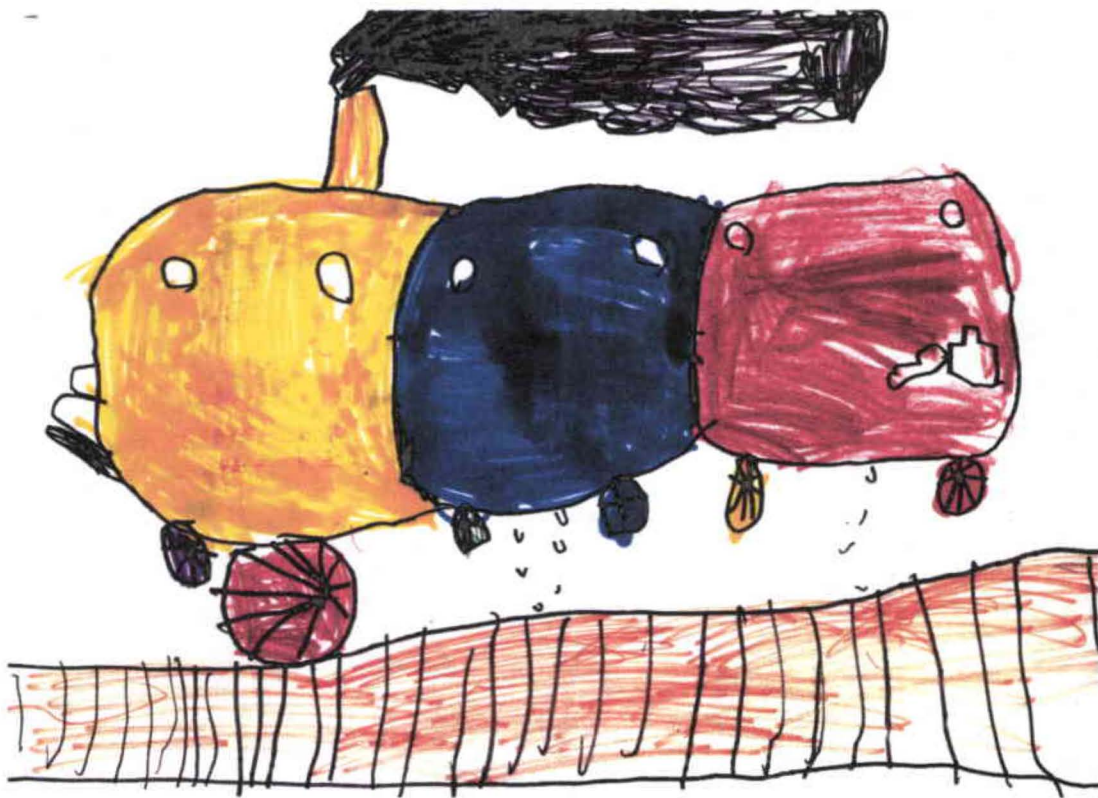


Fig. N° 3 Pintura de un niño de tres años. (El tren de papá). 1981



Fig. N° 4 Pintura de una niña de 4 años. (La familia). 1985.

En los dibujos de estos niños podemos notar la representación topológica; en el caso del tren, las rieles del tren están proyectadas en planta, el tren en cambio se encuentra de perfil; además podemos notar que la "máquina del tren" es de mayor tamaño que los vagones por ser la figura principal (que más le impresionó al niño).

En la fig. N°4 se aprecia en un primer plano topológico a los padres de la niña en gran tamaño y en un segundo plano, la casa, montañas, sus amigos, su mascota. Están ubicados en forma perpendicular al plano de apoyo.

Históricamente se distinguen dos perspectivas: la primera, que corresponde al arte antiguo, la antigüedad y la Edad Media, a esta se la conoce como *Perspectiva naturalis o communis*; la segunda que corresponde al arte moderno, del Renacimiento en adelante, es conocida con el nombre de *Perspectiva artificialis*, denominada también *grammica* o *pingendi*³.

Perspectiva Naturalis: se estructura sobre un eje de fuga. Los antiguos pensaban que el hombre tiene una visión curva del mundo que lo rodea, por esta razón los rayos visuales que van del ojo al objeto, eran cortados por un plano curvo, tanto en planta como en alzado. Los puntos de intersección entre ese plano curvo y el cono de los rayos visuales que se llevan sobre el plano del dibujo perspectivo, no convergen necesariamente en un punto, sino en varios puntos alineados a lo largo de un eje vertical. Estos puntos se acercan progresivamente uno a otro cuanto más cerca están del horizonte. (ver fig. 5).

³ A. Marcolli. T. Del Campo.

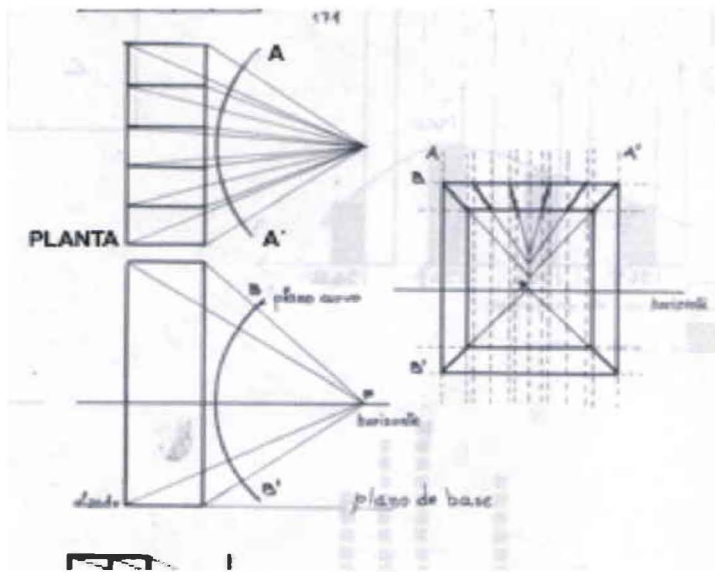


Fig. 5. Perspectiva antigua⁴.



.Fig. 6. Cuadro de Pietro Vannucci Perugino, *Entrega de las llaves a San Pedro*⁵.

⁴ A. Marcolli. T. Del campo.

Perspectiva Artificialis: los artistas modernos del Renacimiento, aunque eran conscientes de que la visión curva es la más real, la más natural, pasaron a una visión lisa, artificial, porque se dieron cuenta de que se superaban, a través de ella, muchas aproximaciones constructivas y se podía convertir la perspectiva en un hecho matemático, en una construcción del espacio rigurosamente científica.

Pasar de la proyección curva a la proyección plana equivale decir: pasar de un eje de fuga vertical que se cruza perpendicularmente con el horizonte, a un punto de fuga situado en el horizonte.

En este caso el cono óptico, que une el ojo con todos los puntos característicos de la caja óptica, está cortado en planta y alzado, por un plano recto. Todas las líneas de los puntos característicos convergen en el foco F sobre el horizonte, es decir, el punto de vista de la persona.

⁵ Ec. Salvat.

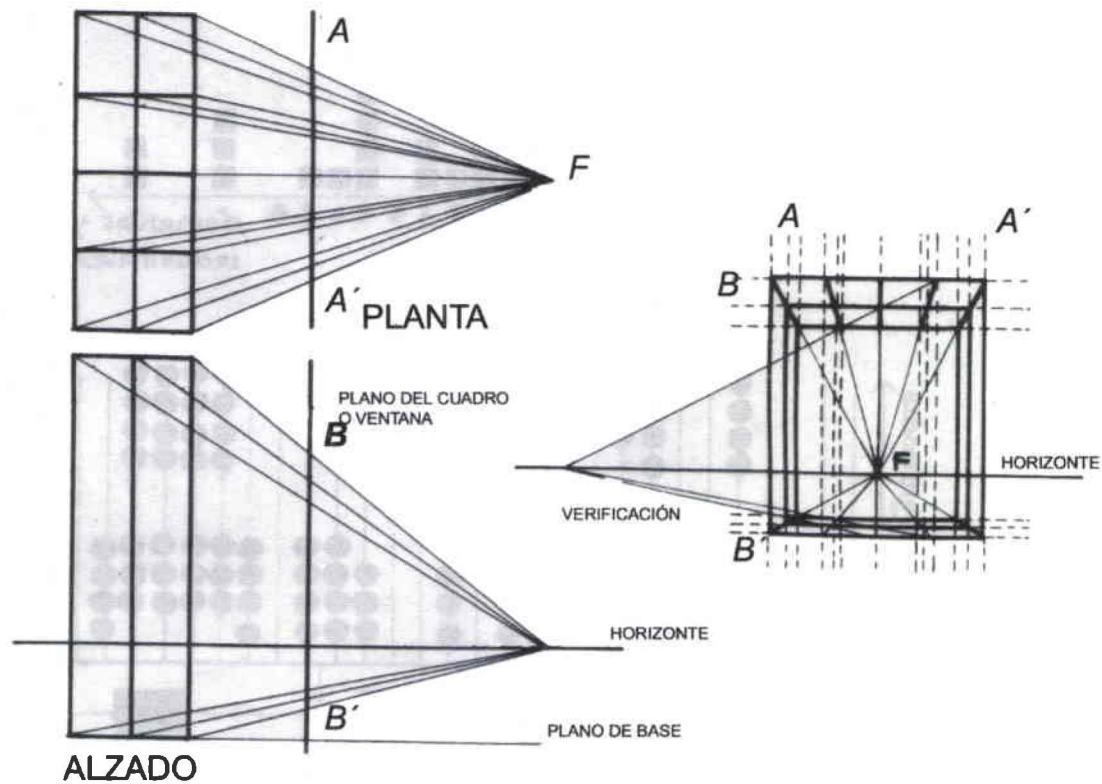


Fig. 7 Perspectiva Moderna, representada en un plano recto. (174)⁶

La perspectiva plana moderna, por el hecho de haber abandonado el plano curvo de proyección, presenta aberraciones que son de tipo marginal. En el caso de la perspectiva Naturalis todos los rayos visuales son iguales a lo largo de todo el arco del círculo. En cambio en la perspectiva Artificialis, los rayos visuales del centro resultan más cortos que los laterales. Esto produce aberraciones, que consiste en una dilatación perspectiva, especialmente si el punto de vista está demasiado cerca del objeto.

⁶ A. Marcolli. T. Del Campo.

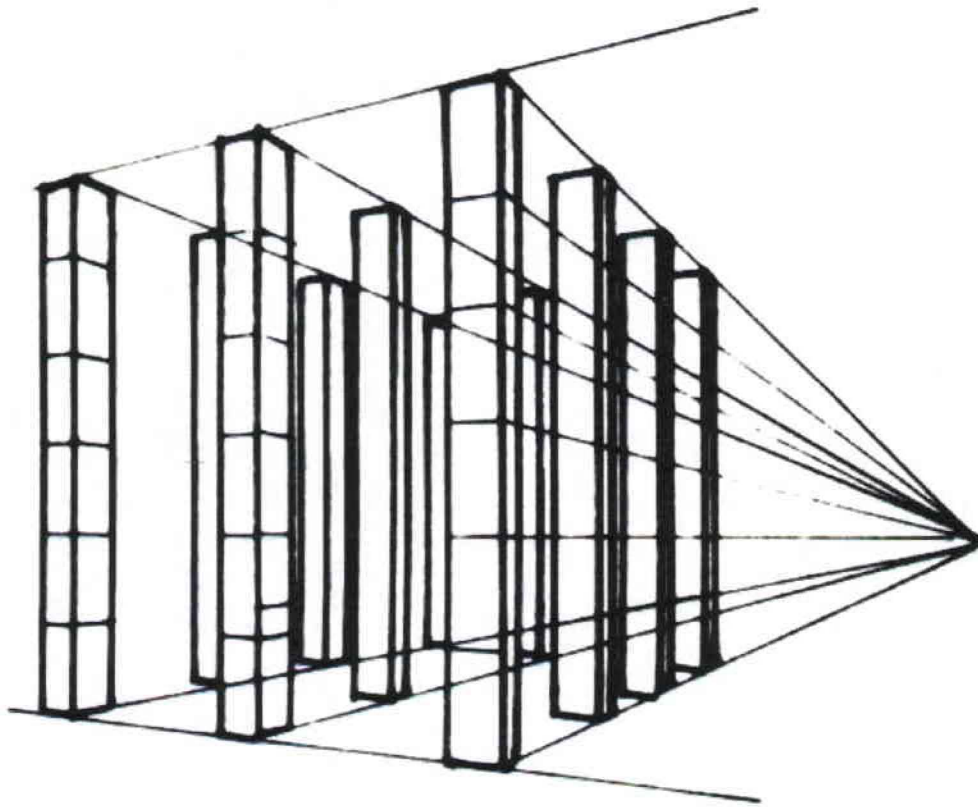


Fig. 8 Perspectiva Moderna sin corrección en las líneas horizontales.⁷

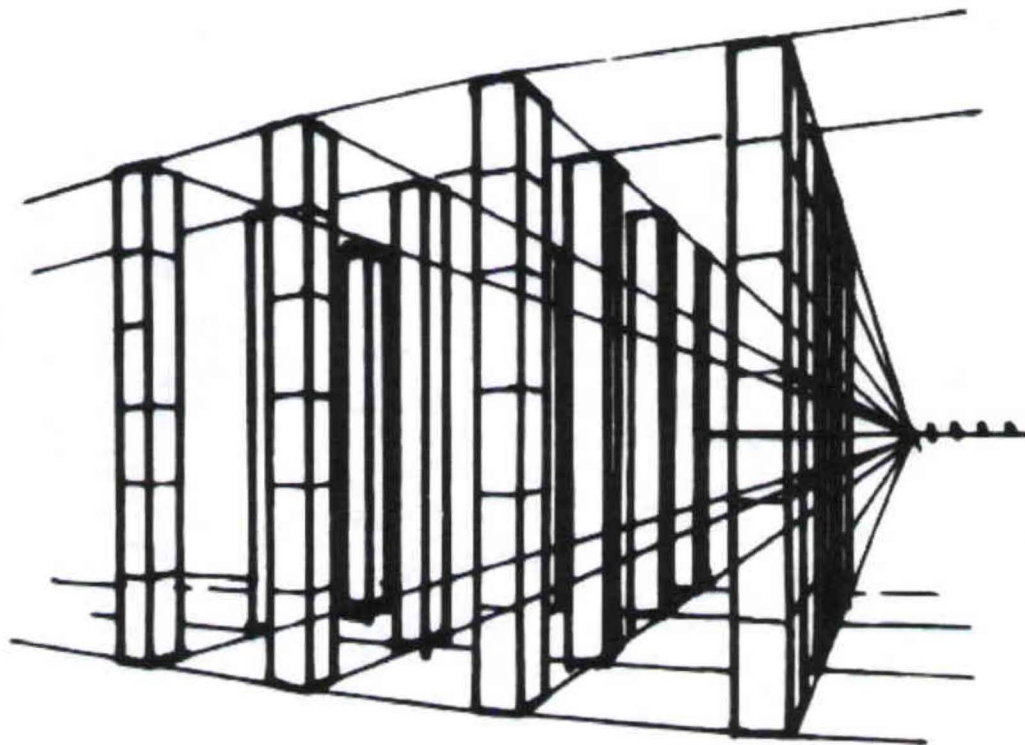


Fig. 9. Perspectiva moderna con corrección en las líneas horizontales.

La hipótesis correctiva es completamente empírica, consiste en imprimir una ligera curvatura a las líneas horizontales y en crear

⁷ A. Marcolli. T del Campo.

eventualmente varios puntos de fuga sobre el horizonte de manera que los alineamientos en profundidad den escorzos más pequeños en la parte exterior del objeto que puedan curvar la visión completa de la profundidad.

Si analizamos una perspectiva central, es decir con un solo punto o foco de fuga, notamos que se crea una clara distancia entre el observador (persona que mira la obra) y la acción que sucede en el interior del cuadro. La visión se efectúa desde fuera, además es monocular, es decir que la profundidad no tiene el espesor de la visión con ambos ojos, y además es fija, estática, sin movimiento.

Las hipótesis correctivas que se tomaron fueron diversas:

- la de crear un espacio oblicuo por medio de la perspectiva con dos puntos de fuga en lugar de uno central.
- la de introducir una desviación elástica del único punto de fuga central. Esta resulta más topológica, más espacial. Además esta desviación por lo general se la hacía en base a la proporción áurea.

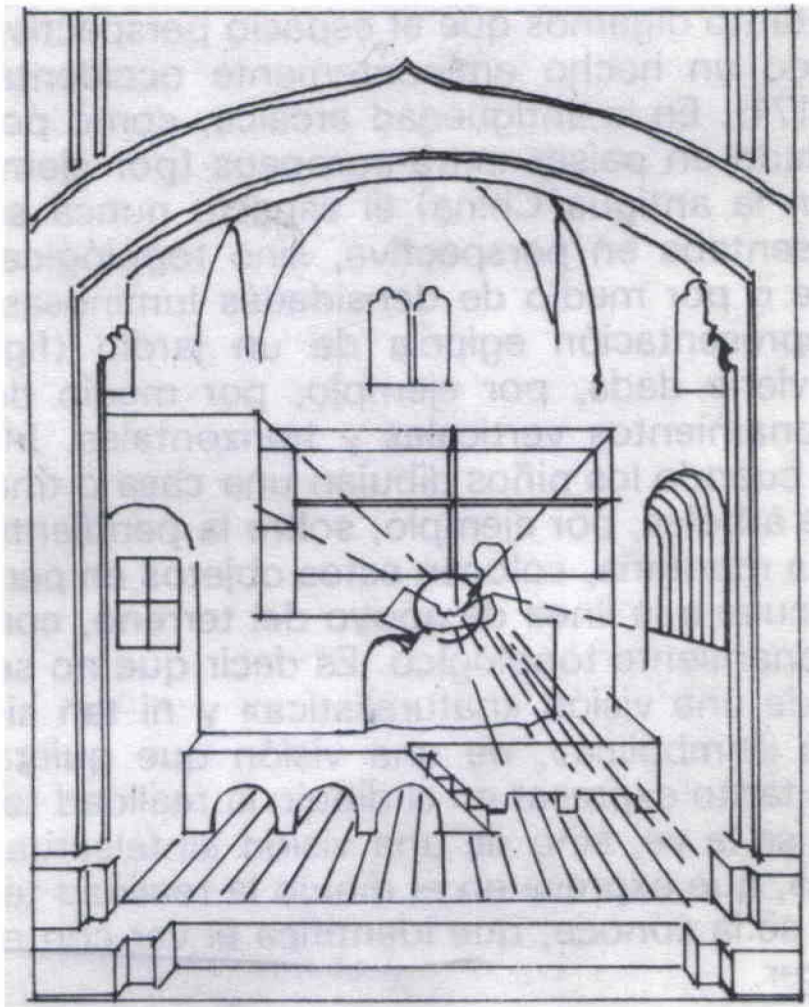


Fig. 10. Perspectiva central con un foco único sobre el horizonte.⁸

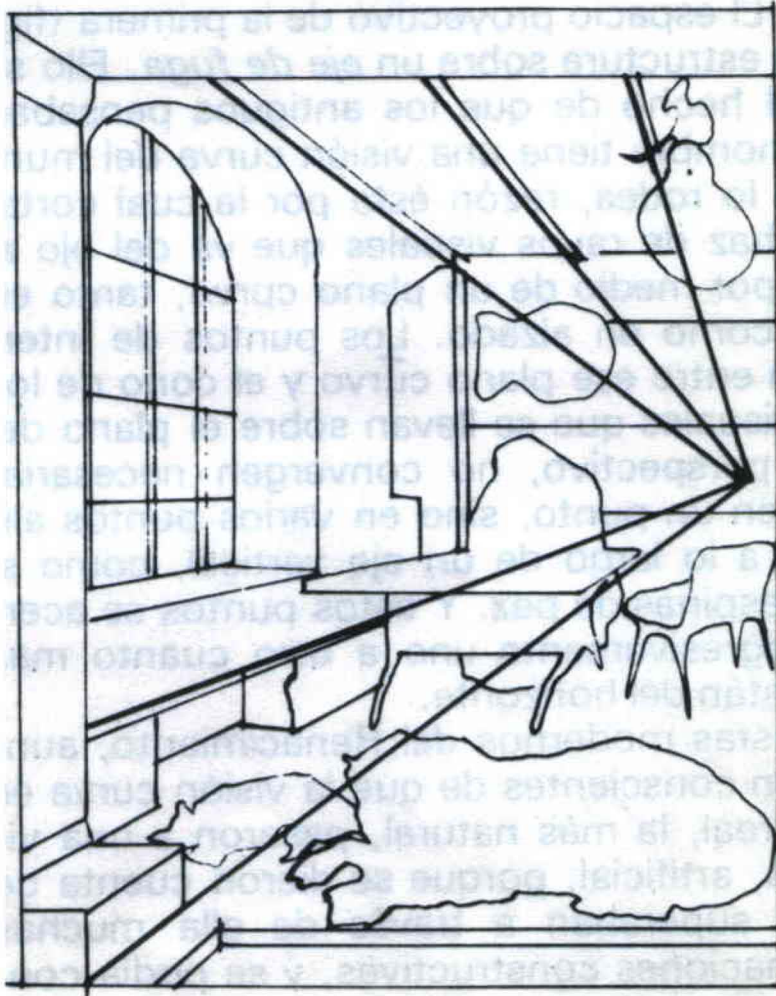


Fig. 11. Desviación elástica del punto de fuga central.

Para concluir este punto del espacio perspectivo, podemos decir que el espacio curvo de la antigüedad encierra una verdad científica indudablemente mucho más realista que la del espacio plano moderno, porque la visión, tanto de vista del observador como del mundo observado, es curva y además estereoscópica. Lo que no se podía obtener era la medida del espacio en profundidad y por consiguiente el conocimiento de la posición relativa de los objetos. Esta fue la principal causa por la cual se abandonó la visión curva a favor de la visión plana del espacio, ya que esta última por medio de

⁸ A. Marcolli. T. Del Campo.

procedimientos más rigurosamente matemáticos, permitía obtener la medida del espacio en profundidad.



Fig. 12 (Tintoretto. El lavatorio, 1548)⁹

En este cuadro Tintoretto lleva la escena principal (centro de atracción), del Salvador a un lado y coloca en el centro un tema secundario, el apóstol despojando de sus zapatos; este movimiento va hacia el fondo, y también las luces y sombras del piso nos lleva al arco que se encuentra en último plano.

2 . EL ESPACIO CARTESIANO.

De Ruggiero en la introducción al Discurso de René Descartes dice que la realidad de los objetos para Descartes no consiste en las cualidades subjetivas es decir en afirmar que un objeto es hermoso o feo porque tiene tal color, o está hecho de tal material, o posee tal sabor, etc. Esto equivale a hacer una atribución subjetiva de valor, genérica, en la medida en que depende de los sentidos, mas no

válida desde el punto de vista metodológico; ya que a través de las observaciones sensitivas se obtiene una visión ilusoria y no realista. La realidad de los objetos consiste en determinaciones puramente racionales que llegan a través de la razón. Inteligibles para un pensamiento que pueda desprenderse por completo de lo sensitivo. Esta concepción ha sido planteada por el espacio cartesiano, que no es otra cosa que un sistema de referencia para relacionar, o mejor dicho para coordinar, entre sí, los puntos en el espacio. Este sistema está formado por los ejes cartesianos, llamados también coordenadas. Es aquí donde se origina el racionalismo moderno cuyo método, filosófico o científico se basa en el modelo matemático y posee el mismo rigor formal. (ver fig. 160)

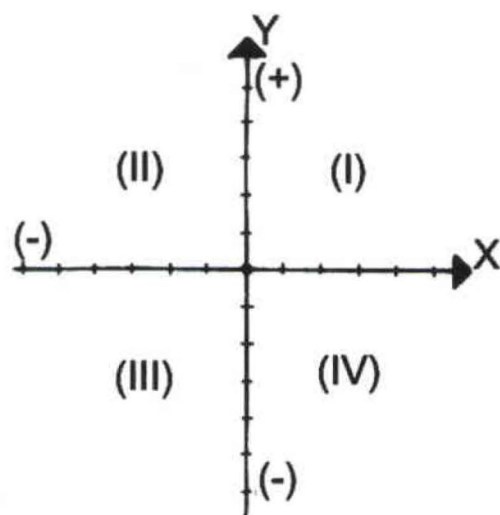


Fig. 13 Ejes cartesianos.

⁹ A. Marcolli. T. Del Campo.

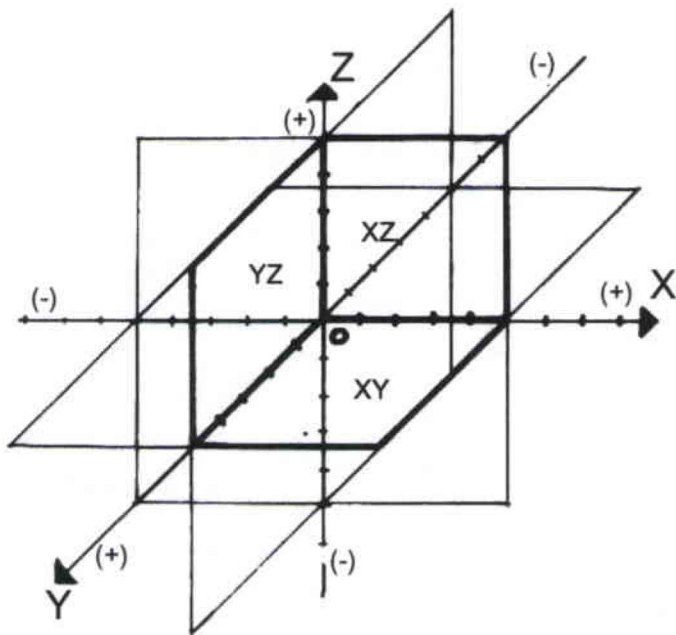


Fig. 14. Planos Cartesianos.

Este espacio está compuesto por tres ejes cartesianos: x , y , z . Que coordinan los puntos del espacio y definen el espacio tridimensional. Por medio de las coordenadas cartesianas, de la medida y coordinación de los puntos del espacio llevados al punto de observación 0 , se tiene la base del método científico moderno y de las ciencias modernas. Todo punto en el plano o en el espacio, tiene una colocación precisa, inequívoca.

La axonometría: En la representación espacial de tipo cartesiano, llamada axonometría o isometría, podemos observar cómo el objeto nos viene dado por puras extensiones cuantitativas que nada tienen que ver con atribuciones cualitativas de nuestros sentidos.

La axonometría es un método eficaz de representación de un objeto o un espacio por medio de una continua conservación de las relaciones métricas y angulares. Estos ángulos pueden ser de 45° , 30° , 30° y 60° , 7° y 42° etc.

La visión de la axonometría es artificial, realista y al mismo tiempo abstracta, absolutamente matemática. En esto se basa su enorme eficacia, en la medida que no hace ninguna concesión al simbolismo, a la visión emotiva, y el objeto viene dado en su pura extensión cuantitativa.

Todas las representaciones espaciales cartesianas son del tipo analítico, mientras que la perspectiva implica, por el contrario, una visión de tipo sintético.

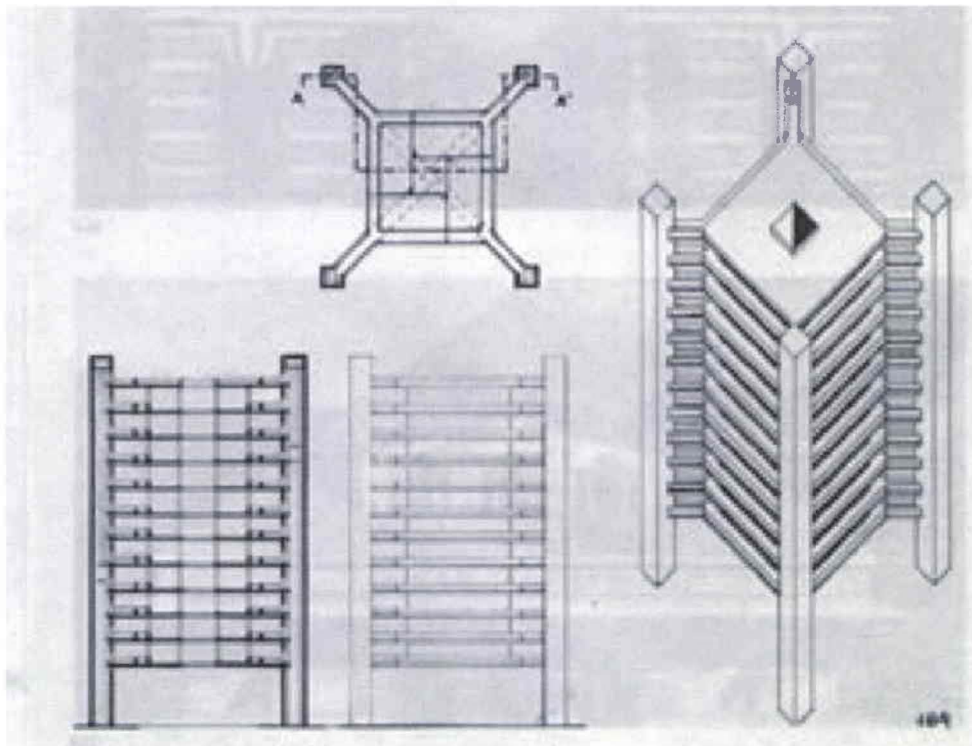


Fig. 15. Edificio en axonometría.

A finales del ochocientos, en acción conjunta con marcados cambios, no sólo sociales y productivos (revolución industrial), sino así mismo científicos, tecnológicos y filosóficos; tres puntos de vista cambiaron la concepción de la visión.¹⁰

- *La observación inherente a la relación, OBJETOS-ESPACIO:*

Con Poincaré (1854 - 1912), matemático francés, el dilema entre espacio plano y espacio curvo, entre geometría euclidiana, proyectiva, etc., y geometría elíptica, hiperbólica, etc., llega a ser una cuestión banal. La medida: distancia, dirección, etc. No es ya la del espacio sino la de los objetos en el espacio. La elección de una u otra geometría se convierte en puro convencionalismo, útil según el caso. Para comprender el espacio, la observación pasa de su representación a la alteración de los objetos (tensiones, movimiento, deformaciones), y fundamentalmente en dos tipos de alteraciones: el cambio de estado y el cambio de posición.

- *La observación inherente a la relación CIENCIA-SOCIEDAD:*

Por medio de la geometría descriptiva de Descartes y la proyectiva de Desargues, el espacio se purifica de contaminaciones subjetivas. No obstante esta concepción absolutamente objetiva del espacio dejaba de lado al hecho psico-fisiológico por una parte, y por la otra, el espacio era planteado, al ser contemplado por un observador fijo, sin movimiento, con una visión monocular, sistemáticamente como pura extensión infinita, homogénea, (es decir amorfa, constante en todas sus direcciones).

- *La observación inherente al DESARROLLO TECNOLÓGICO:*

Con la invención de la fotografía, la representación perspectiva del espacio y de los objetos cambia de sentido. La rapidez en la reproducción de imágenes y la posibilidad de explorar con minuciosidad y plenitud de detalles los objetos que se observaban, hicieron de la fotografía, algo que para el operador estético ponía en discusión los medios perspectivas de representación del pasado. Con la entrada en el campo de las artes visuales, después de la fotografía, de la cinematografía como máxima expresión del movimiento de las

¹⁰ A. Marcolli. T. Del Campo.

imágenes de una época en la que el movimiento crecía desmesuradamente, la investigación espacial resultó modificada radicalmente.

Se puede decir que a finales del siglo XIX y comienzos del XX, la perfecta identificación objeto-espacio, y la completa teorización en las geometrías descriptiva y proyectiva, entra en profunda crisis.

El hombre contemporáneo, ya no se reconoce en aquella imagen del espacio y siente la necesidad de explorar y de buscar los términos de una nueva espacialidad y de una nueva objetualidad.

Esta crisis lleva a un rompimiento entre movimientos de investigación de la espacialidad contemporánea que llevan a la disolución del objeto, y movimientos de búsqueda de la objetualidad contemporánea que para recuperar el valor del objeto acaban negando el espacio.

EL IMPRESIONISMO:

Entre los diferentes movimientos empeñados en la búsqueda de una nueva configuración a los inicios del siglo XX, encontramos en primer lugar al Impresionismo. Observemos y analicemos la estructura del cuadro de Camille Pissarro,



Fig.12 Camille Pissarro. Los tejados rojos 1872.

Vemos que al mismo tiempo en este cuadro, están presentes dos imágenes del espacio. Uno está representado por los volúmenes de las casas y árboles, estos siguen el sistema tradicional de la perspectiva. Pero hay otro sistema de observación del espacio, los volúmenes, los objetos y sus respectivas posiciones en el espacio se describen por medio de una técnica luminística, de la luz; mediante gradaciones de colores se organizan en un sistema conjunto de fuerte intensidad luminosa y cromática.

El Impresionismo fue un movimiento artístico que se proponía estudiar la luz, su variación y su descomposición. Por lo tanto en sus pinturas se superponen dos espacialidades: la perspectiva tradicional, y la experiencia luminística.

Ya no existe el objeto, los objetos sólo sirven como conjuntos que se unen para formar las estructuras espaciales del cuadro y son absorbidos por la visión perspectiva y las capas superpuestas de los colores.

EL CUBISMO:

El interés predominante del Cubismo fue la visión simultánea del objeto desde distintos puntos de vista, la espacialidad cubista pone fin definitivamente a la espacialidad renacentista.

Por medio de la perspectiva se obtenían las diferentes direcciones del espacio, indiferente a su orientación y distancia, pudiendo elegir un punto de observación que se consideraba óptimo y que era del todo identificable, creyéndose que el espacio era homogéneo. Con el cubismo, las diferentes direcciones del espacio dependen de la orientación, por lo tanto cobran importancia. Para poder identificar el objeto es necesario observarlo de distintos puntos de vista, por esta razón se requiere un proceso analítico de descomposición; luego para conocer las distintas direcciones y distancias espaciales, es necesario ver a los objetos a través de sus deformaciones, teniendo la necesidad para ello de un procedimiento de transformación sintético.

Del renacimiento al ochocientos la perspectiva implicaba una realidad social condicionada: la norma académica, basada en el dictado de la tradición, que respondía a los cánones estéticos occidentales.

Para el cubismo se trató de encontrar los antecedentes históricos del espacio en objetos que no fueran modelados, sino que estuvieran sujetos a cambios de estado, modulados, orientados de formas distintas y por consiguiente sometidos a deformaciones.

En el siguiente cuadro de Picasso podemos observar estos principios.



Fig. 17. Pablo Picasso. Retrato de Dora Maar. 1937.¹¹

EL FUTURISMO:

Si para el Cubismo la visión del objeto se realiza simultáneamente desde varios puntos de vista y por medio de la deformación, para el Futurismo la visión es sobre todo, expresión de dinamismo que se explica por el objeto en movimiento. El fundamento común del Cubismo y del Futurismo (aunque se trata de dos movimientos muy diferentes), es la visión en movimiento basándose en análisis

¹¹ E. Salvat.

descompositivos. En ambos casos se llega a la negación del objeto; el objeto queda disuelto por el procedimiento descompositivo.

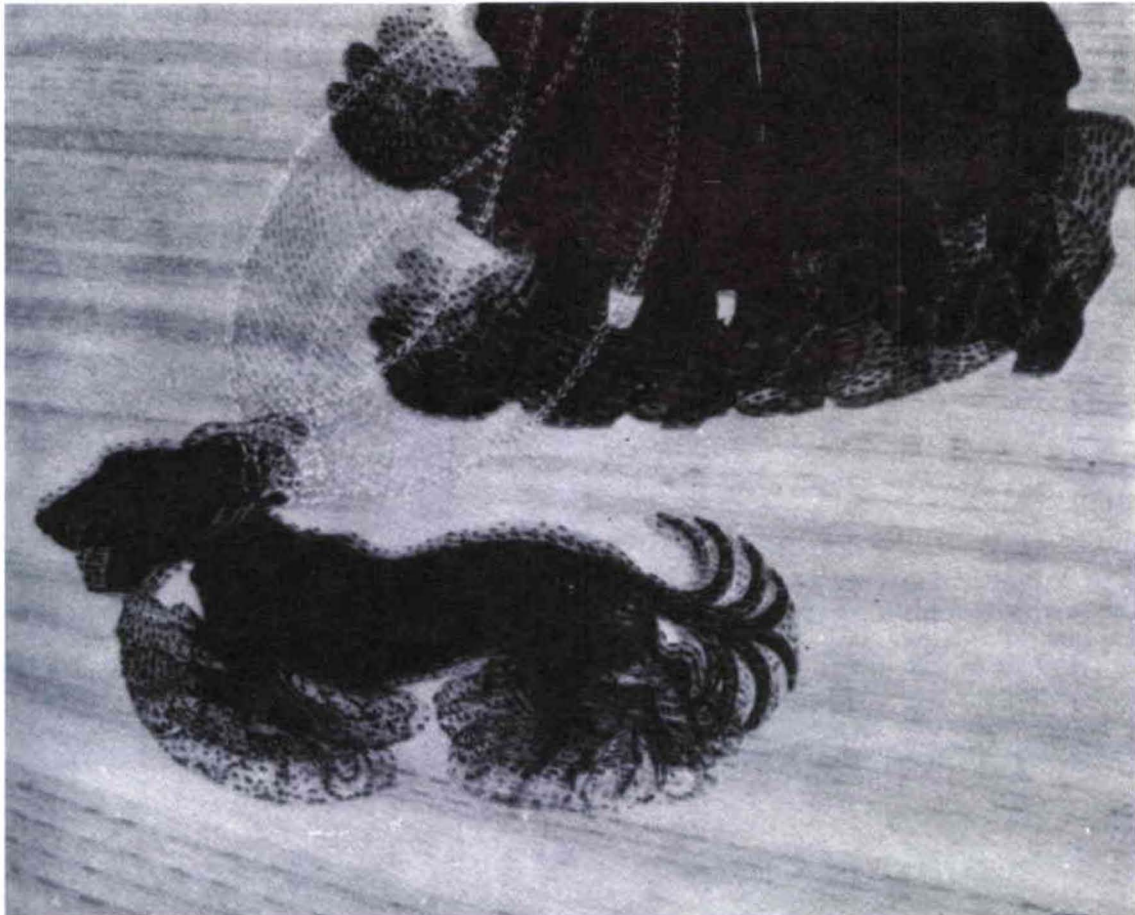


Fig. 18. Giacomo Balla. Dinamismo de un perro con atadura. 1912.¹²

LA PINTURA METAFÍSICA:

La Pintura Metafísica llega por el contrario a la recuperación y liberación del objeto a través de la negación del espacio. La disolución del espacio proyectivo se realiza por medio de la fragmentación de la visión con diferentes puntos de fuga, mezclando con objetos

representados en axonometría. Por medio de estas dos representaciones espaciales incompatibles entre sí, una axonometría situada en una perspectiva alterada además en sus leyes constructivas, se consigue la desmenbración del espacio.

EL EXPRESIONISMO:

Por el contrario el Expresionismo evita recurrir a todo tipo de espacialidad. Los expresionistas se daban cuenta de que toda investigación implica de todos modos el espacio perspectivo, aunque sea como simple presencia mutua de un sistema de representaciones. Ese residuo perspectivo confirma y garantiza aquel residuo de objetividad, es decir el espacio tridimensional de la realidad en cuanto tal.

Con el Expresionismo se termina una época cultural que hizo tabla rasa de todas las tradiciones académicas, inició una nueva exploración de las artes visuales que luego encontrará más tarde con el Racionalismo una objetividad similar a las del Cuattrocento y Cinquecento, en relación con los valores artísticos y sociales de la segunda mitad del siglo XX.¹³

En el siguiente cuadro de Paul Klee, podemos notar la profunda penetración en el inconsciente. La búsqueda de Klee es de la calidad pura, en Klee no existe ningún problema del espacio, todo es objeto y en su configuración y estructuralidad el objeto proviene no de la tecnología y el fetichismo y la mercancía, como quisiera la época contemporánea, sino de valores interiores que llevamos nosotros, que son morales, sociales, afectivos, significantes y que caracterizan nuestras elecciones y nuestro ser en la historia.

¹² E. Del Arte Anauta.

¹³ E. Del Arte Anauta.



Fig. 19 Paul Klee. La muerte y el fuego.1940.¹⁴

EL SURREALISMO:

EL Surrealismo es el momento característico de la investigación artística contemporánea, con el Surrealismo más aún que con el Expresionismo, se abre para el arte la región de lo psicológico. Los objetos-imágenes del Surrealismo parecen reducir la conciencia humana a contenido del inconsciente.

En el siguiente cuadro de Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, podemos observar que la materia de la pintura es la realidad, pero el resultado nos traslada a una suave evocación de los sueños. Dalí definió su método crítico-paranoico como un sistema espontáneo de conocimiento irracional basado en los fenómenos del delirio.¹⁵

¹⁴ Maestros del siglo XX.

¹⁵ A. Marcolli. T del Campo.

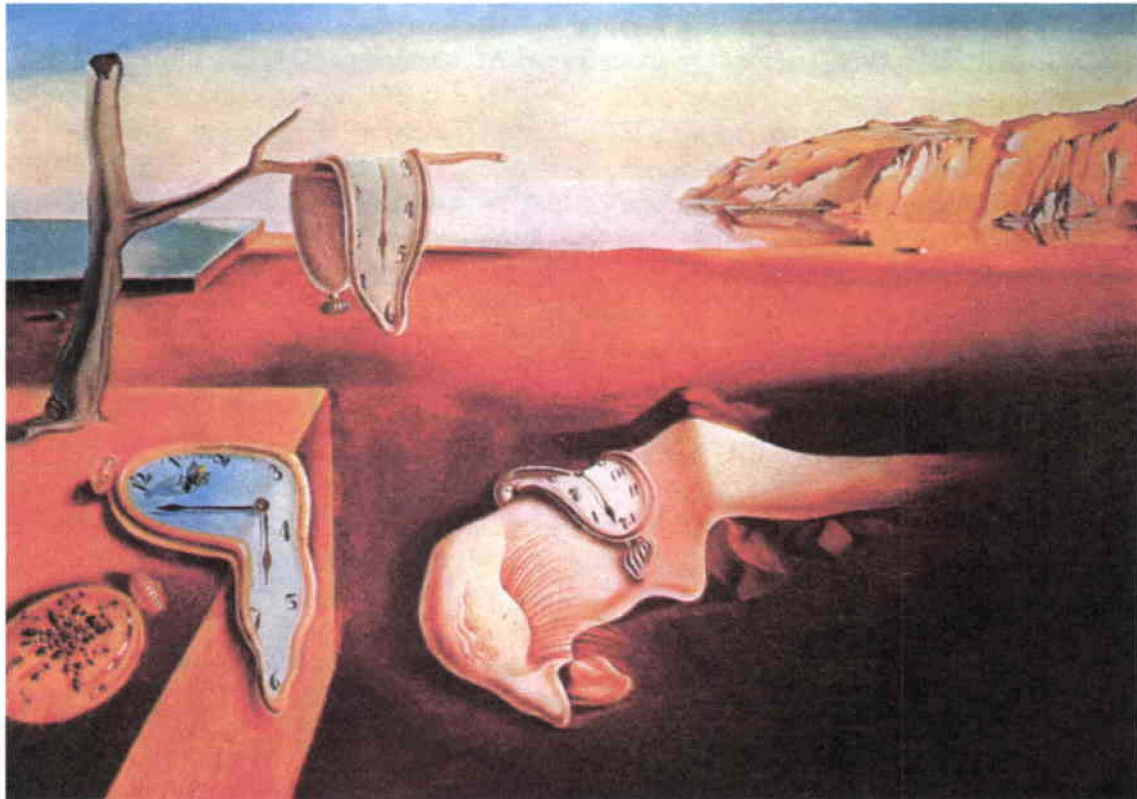
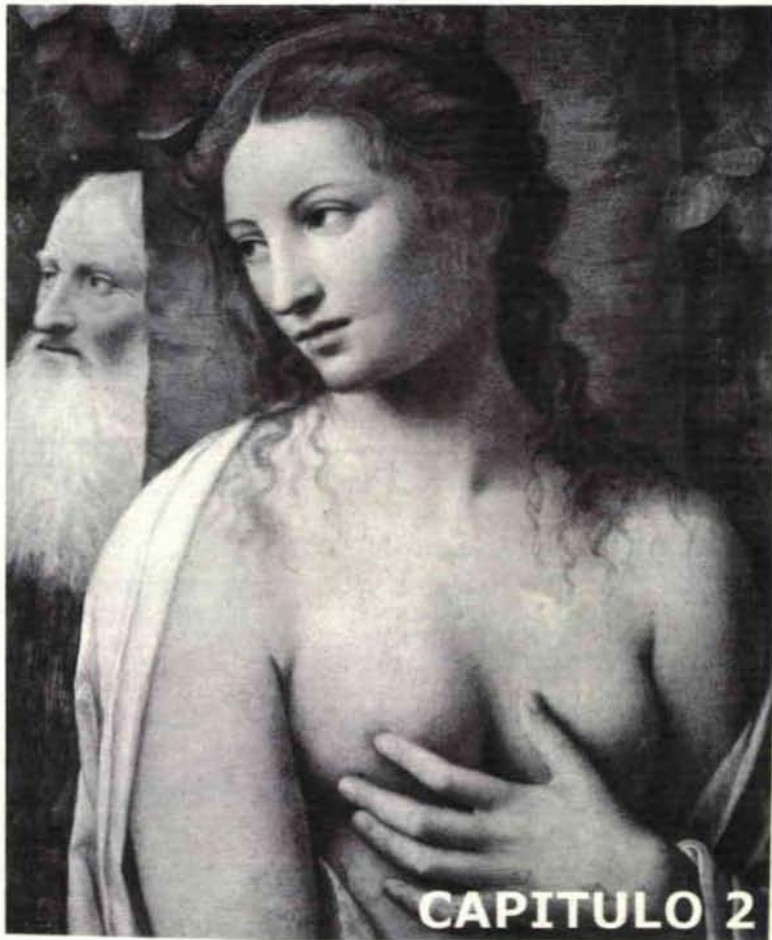


Fig. 20 Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria*. 1931.¹⁶

Entre los años de 1920-30 se desarrolla la psicología como ciencia fundamentalmente en la Escuela de Berlín de Wertheimer con Koffka y Kohler. Encontrando una salida fundamental por medio de la Psicología de la Forma. Los problemas de la forma y en consecuencia los de la visión, se estudian como organización de la percepción. Por ser este un tema de trascendental importancia para el estudio de la Teoría de la Imagen lo estudiaremos como un capítulo aparte.



CAPÍTULO 2

GESTALT-PSYCOLOGIE. (Psicología de la Forma.)

Han sido muchos los estudios que se han realizado sobre la psicología de la percepción, pero todos ellos por lo general se han remitido a las obras clásicas como: Principios de psicología de la forma de Koffka, Principios de organización perceptiva de Wertheimer, o Psicología de la forma de Kohler, que tienen aproximadamente medio siglo. La Gestalt sigue siendo en la actualidad una de las alternativas metodológicas más seguras para explicar el proceso perceptivo.

Empecemos por definir el concepto de Gestalt, podría definirse como *una agrupación de estímulos que no es fruto del azar*¹⁷. No es algo que posean los objetos, sino que hace referencia a un reconocimiento por parte del observador; la Gestalt sólo se manifiesta en la percepción del estímulo cuando se reconoce la estructura de éste. Según Ehrenfels, dice que: por encima de las partes de un estímulo está la idea del todo. Las partes o los elementos pueden cambiar, pero lo esencial –la Gestalt- se mantiene. (por ejemplo una pieza musical tocada en piano, si se cambia la escala musical de la melodía los elementos sonoros van a cambiar, pero la Gestalt se mantiene).

La idea de forma está asociada según la teoría de la Gestalt, a la de contorno. En la percepción del mundo, el observador jerarquiza de la siguiente manera: *el espacio encerrado dentro de los contornos constituye la figura (zona endotópica), el resto, el fondo (background,*

¹⁶ E. Del Arte. Anauta

zona exotópica); la energía que se emplea para percibir la zona endotópica es mayor que la empleada en la exotópica.¹⁸ Nuestra percepción sea a través del cierre, el completamiento, la semejanza etc. reafirma la fuerza de la forma haciendo que esta adquiera pregnancia (cualidad formal, relativa al grado de penetración psíquica en función de la simplicidad).

Por esto ya no se trata de buscar cuál pueda ser la imagen del espacio, sino por el contrario cuál es el espacio de la imagen. Los objetos, las estructuras, los signos, en cuanto imágenes que ocupan el mundo visual, poseen una espacialidad. Se trata de indagar y conocer cómo se forma esta espacialidad que depende de un proceso gestáltico, de configuración es decir, del modo en que los objetos llegan a formar un conjunto y al mismo tiempo depende de la psicología de la percepción visual. De ahí el nombre de Gestalt-psicología.

La teoría Gestalt es en cierto sentido, una teoría fenomenológica (referente al fenómeno de la visión), estudia las experiencias visuales del individuo, las formaliza y postula las leyes que rigen esta formalización, o sea, las leyes en la que se basa la organización perceptiva.

A más del campo visual, existe otro campo que es el cerebral con el que culmina el proceso perceptivo; en éste se producen los llamados procesos de campo, los cuales hacen que los objetos alcancen una Gestalt y sean conceptualizados. Explicamos este concepto a través de un ejemplo:

¹⁷ A. Marcolli. T. Del Campo.

¹⁸ A. Marcolli. T. Del Campo.

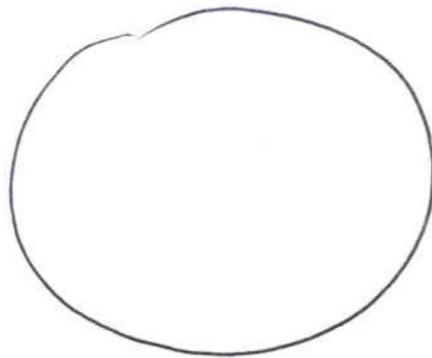


Fig. 21. ¿ Un círculo?

Si preguntamos qué representa esta figura, la mayoría de las personas nos dirá que un círculo. Pero no es así, todos saben que un círculo es una línea curva cerrada equidistante de un punto llamado centro, y esta figura no cumple con esta definición, porque es abierta y no es equidistante del centro. Esta serie de imperfecciones no fueron suficientes para impedirnos que dicho estímulo sea reconocido y conceptualizado como un verdadero círculo. Por la existencia de un trabajo perceptivo queda demostrada por la diferencia entre el estímulo real (un círculo, que no lo es) y la experiencia perceptiva (un círculo).

Este campo cerebral es dinámico, su dinamismo proviene de la atracción recíproca de procesos semejantes que se dan en su interior; estos procesos de atracción dan origen a unas fuerzas de cohesión dentro del propio campo, el cual es tetradimensional, ya que además de contar con las tres dimensiones del espacio, posee la temporal.

La relación que existe entre un estímulo del campo visual y el mismo estímulo en el cerebral; o lo que es lo mismo, la relación entre la realidad y nuestra experiencia de ésta, (en lo que se refiere a la forma), se la llama una relación de isomorfismo. Si existe Gestalt, existirá isomorfismo entre el estímulo y el patrón memorizado.

Así como existen estas fuerzas de unión que producen esta atracción en el campo, que mientras más próximos estén, en el espacio o en el tiempo, procesos semejantes, mayor será la cohesión entre ellos.

Así mismo existen otras fuerzas segregadoras son de signo contrario y gracias a ellas podemos percibir un mundo visual organizado y jerarquizado y no como un todo indiviso.

En la percepción podría decirse que se dan dos fenómenos: la segregación o separación figura-fondo, que es la organización primaria por excelencia , y la identificación o reconocimiento de los objetos; reconocer es una propiedad que depende de la capacidad de segregar.

Wertheimer habla de dos principios de organización perceptiva, los principios intrínsecos y los extrínsecos. Los primeros son inherentes al sistema perceptivo humano y se basan fundamentalmente en el principio de simplicidad (entre dos organizaciones posibles se impondrá siempre la más sencilla). Los segundos están afectados por factores empíricos (dependen de la experiencia pasada y del aprendizaje). A continuación enumeraré los principios más comunes partiendo de la articulación figura-fondo, que se trata del tipo de segregación más elemental.

- a) la articulación figura-fondo: se refiere a un tipo de segregación en la que una zona del campo se impondrá en la organización como figura y la otra como fondo.
 - ⊛ El tamaño relativo de las partes que han de organizarse como figura y como fondo. En condiciones normales, la zona del campo más pequeña tendrá a actuar como figura.
 - ⊛ Sus relaciones topológicas, favoreciendo el rol de figura el hecho de estar rodeada de otras zonas que tendrán a configurarse como fondo.
 - ⊛ Los tipos de contornos de las zonas del campo entre los que los convexos igual que los simétricos tienden a convertirse en figura frente a los cóncavos y los

asimétricos que se identificarán más fácilmente como fondos.

- ⊛ Las orientaciones principales del espacio (horizontal, vertical), se imponen como figuras frente a cualquier otra orientación que actuará preferentemente como fondo.
- ⊛ la ley del cierre, es la primera ley esencial de la organización perceptiva, en función de la cual una figura incompleta (real o virtualmente), es completada por el observador gracias a un trabajo perceptivo que se manifiesta fenoméricamente en dicho completamiento.

Cierre virtual.

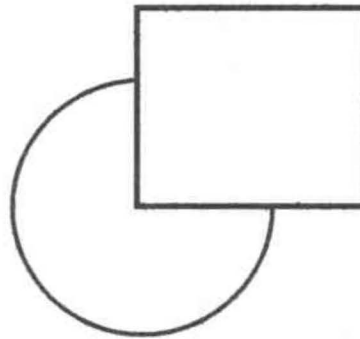


Fig. 22. ¿ Un cuadrado sobre un círculo?

En este ejemplo, la mayoría de personas observaría un círculo y un cuadrado, cuando en la realidad es un arco de circunferencia de 270 grados y un rectángulo. Aquí se impone el principio de cierre porque es más simple observar un cuadrado sobrepuesto a un círculo.

d) la ley de la proximidad nos indica que en condiciones perceptivas normales, los estímulos más próximos tienden a ser percibidos como integrantes de una misma figura.

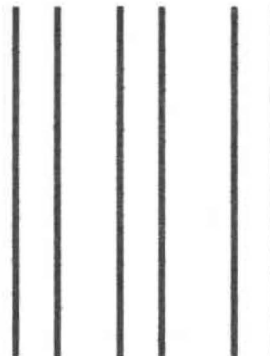


Fig. 23. ¿Tres grupos de líneas?

En este caso se impone el criterio de proximidad, aquí observamos tres grupos de dos líneas.

c) la ley de la semejanza nos dice que se mantiene la paridad del resto de las condiciones que intervienen en la segregación, aquellos elementos que posean alguna semejanza tenderán a organizarse como elementos constitutivos de una misma figura. Pueden ser muchos los elementos que impongan la semejanza: la ubicación, la forma, el color, el destino común (cuando las partes del campo se mueven juntas o en forma semejante), o simplemente se mueven en oposición a otras que están quietas, tienden a constituirse como unidades segregadas.

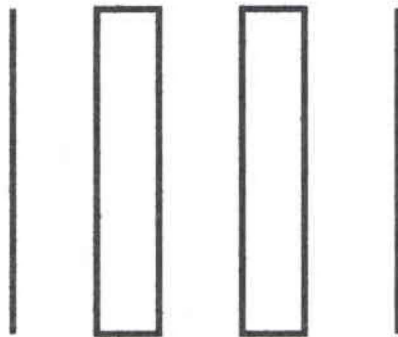


Fig. 24.

En este caso se impone la ley de la semejanza por su forma, claramente observamos dos grupos: dos líneas verticales y dos rectángulos en posición vertical.

d) la ley de la buena continuidad y dirección dice que toda configuración visual que esté formada por elementos continuos e interrumpidos es más estable y , en consecuencia, será percibida de manera más fácil como una figura independiente.

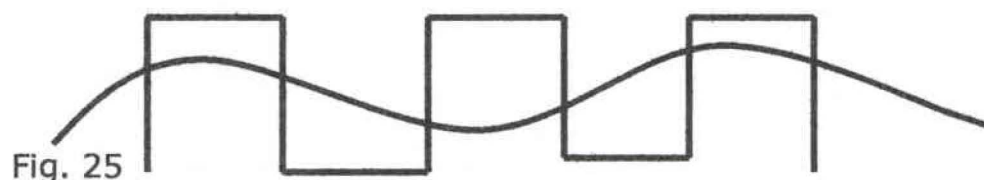


Fig. 25

En este caso vemos la presencia de dos formas al mismo tiempo, independientes una de otra. Esto se debe a que optamos por dar la continuidad a la forma.

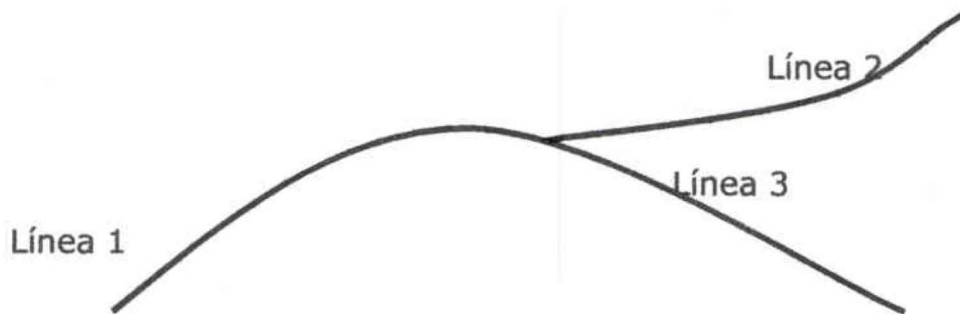


Fig. 26

En este otro caso el observador optará por concebir como una forma continua a las líneas 1 y 3; la línea 2 es solo un injerto que percibimos por separado.



CAPITULO 3

CAPÍTULO 3

FUNDAMENTOS CIENTÍFICOS DE LA TEORÍA DE LA IMAGEN.

En el siglo que acabamos de pasar, aparecieron abruptamente un sinnúmero de nuevas profesiones que exigía la sociedad junto con el avance tecnológico.

Igualmente las universidades han tenido que cambiar sus sistemas de enseñanza de una manera radical para adecuarse a los nuevos descubrimientos científicos, tecnológicos y nuevos problemas sociales.

A este nuevo siglo le han llamado el siglo de la Comunicación, otros más ambiciosos le han llamado la era de la Imagen. Esto se debe fundamentalmente a que hoy día asistimos diariamente en primera fila a una guerra que se da en Asia, a un campeonato de fútbol en el extremo oriente, a un accidente aéreo en la selva amazónica, por citar unos pocos ejemplos, así mismo, diariamente somos bombardeados por miles de anuncios publicitarios cada día. Prácticamente podríamos afirmar que no existe espacio en donde no esté presente una Imagen comunicándonos algo; en todo esto hay una línea común que va desde los dibujos prehistóricos, hasta la última maravilla tecnológica como lo hemos revisado en los capítulos anteriores.

El hombre no ha ignorado el poder mágico de la comunicación icónica, pero solo ahora es consciente de su inmenso poder, casi sin límites, para fijar los anhelos de la humanidad. Las imágenes nos

revelan cómo somos y constituyen el mejor signo de nuestra identidad profunda. Es evidente que en el hombre existe una facultad icónica, una predisposición a usar el ojo más que la mano. La imagen tiene su historia que es de la transformación de las ideas icónicas, la constante aparición de nuevos soportes y sistemas de grabación y reproducción. Dichas técnicas se amplían e intensifican gracias al avance tecnológico que cada día es más abundante y rico en vertientes muy distintas.

Todo esto ha llevado a muchos investigadores a desarrollar una teoría de la Imagen. La Imagen fue hasta hace poco una actividad artesanal cuya práctica profesional dio lugar a determinadas construcciones pseudo- científicas que aspiraron en muchos casos a convertirse en teorías. Aportaciones como las de Leonardo, Luca Pacioli, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy o Kepes, no han conseguido traspasar el umbral de la ciencia y en este sentido, deben ser reconocidos como planteamientos pseudocientíficos.¹⁹

La Teoría de la Imagen es una parte del tronco de la Comunicación Visual, constituye el núcleo conceptual para el análisis formal de la Comunicación Visual.

- **NATURALEZA DE LA IMAGEN:**

A continuación vamos a revisar las teorías más importantes de la percepción de la Imagen.

Juan Carlos Sanz, en su libro *El libro de la imagen* explica que la percepción de la imagen tiene su origen en la actividad de las neuronas del córtex visual, situadas en la región occipital del cerebro. Este proceso natural tiene lugar de dos formas:

1. *Proceso psicofísico de la visión.* El entorno visual que se percibe con los ojos abiertos durante la vigilia o las ilusiones ópticas y espejismos comunes.

¹⁹ J. Villafañe. T. De la imagen.

2. *Actividad imaginativa interna*. Como los entornos visuales perceptibles con los ojos cerrados, tales como visiones oníricas, alucinaciones, sinestesias cromáticas o representaciones de la actividad imaginativa creadora.

La íntima relación simbólica entre lo icónico y lo conceptual es causa relevante de que las imágenes no proyecten sólo una suma objetiva de sus componentes naturales sino todo un conglomerado sinestético (sensaciones secundarias sugeridas por percepciones, de las más comunes son las sinestesias hápticas de temperatura asociadas al color) y analógico inductor de un entorno visual hipercomplejo que da lugar a una determinada realidad icónica.

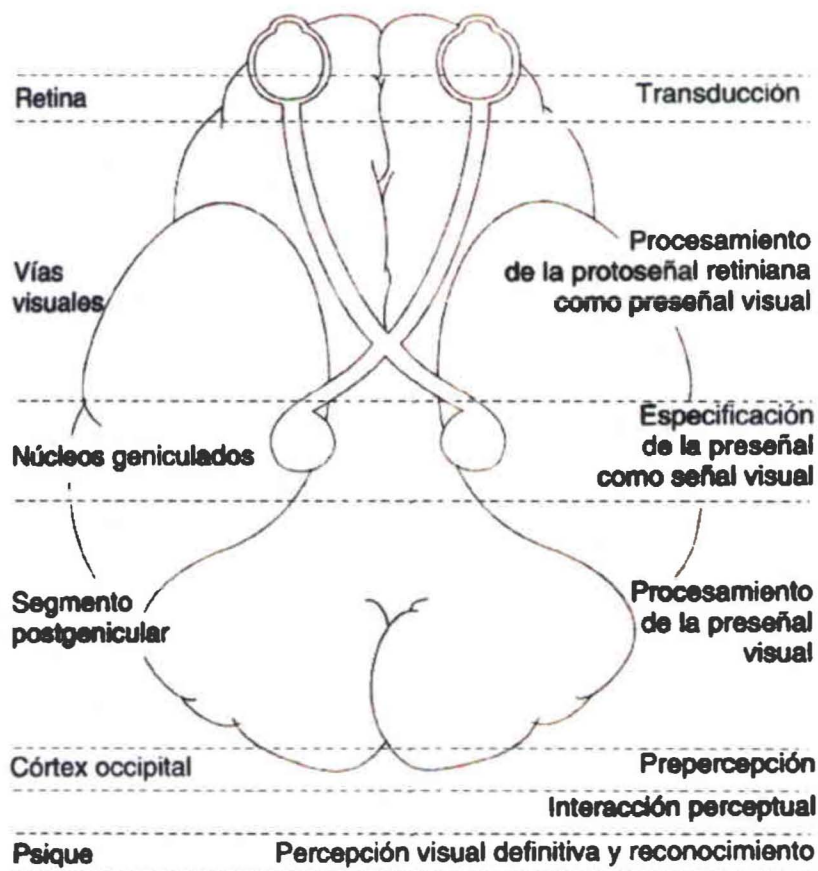


Fig. 27.

Esquema del proceso visual humano.²⁰

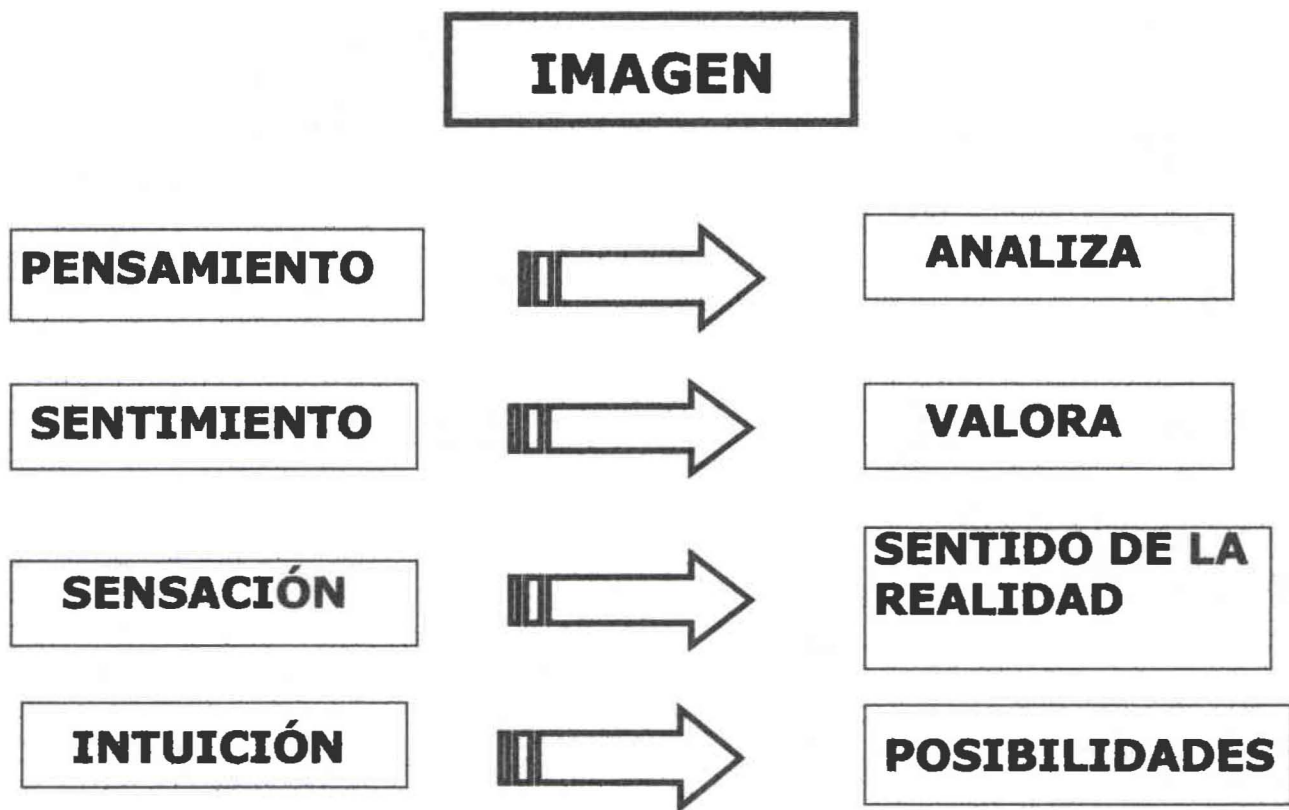
²⁰ J. C. Sanz. El libro de la imagen.

Rudolf Arheim, anota en su libro *Arte y Percepción Visual* que la percepción se da de la siguiente forma: cuando una persona observa, lo hace con los mismos principios que los que actúan en las varias capacidades de la psique, porque ésta funciona siempre como *un todo*. *Todo acto de percibir es al mismo tiempo pensar; todo acto de razonar, es intuición; todo acto de observar, es también invención*²¹.

También anota lo siguiente: el delicado equilibrio de todas nuestras potencias (lo único que permite vivir plenamente y trabajar bien) se altera no solo cuando el intelecto estorba a la intuición, sino también cuando el sentimiento desaloja a la razón. No tiene por qué ser más productiva una orgiástica autoexpresión que la ciega obediencia a las leyes. Un análisis ilimitado del YO daña; pero también daña el artificial primitivismo del hombre que rehúsa conocer cómo y por qué trabaja.

Carl Jung, según la teoría psicodinámica, dice que la percepción de la imagen se da de acuerdo a cuatro niveles que son los que se describen en el siguiente cuadro:

²¹ R. Arheim. *Arte y percepción visual*.



La teoría más completa es la de **Justo Villafañe**, quien hace un estudio muy extenso en su libro *Introducción a la teoría de la Imagen*. Esta teoría creo que es la que más se acerca hacia nuestra necesidad actual del estudio de la imagen. A continuación se presenta una pequeña síntesis de la misma.

Definir la Imagen en forma universal resulta un tanto complejo por la gran diversidad de Imágenes que existen. La Imagen como representación es la conceptualización más cotidiana que poseemos; sin embargo, el concepto de Imagen comprende otros ámbitos que van más allá de los productos de la comunicación visual y del arte; implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en resumen la conducta humana. El análisis de la representación icónica es el objetivo de la Teoría de la Imagen.

Hay tres hechos que constituyen la naturaleza icónica y por tanto es el objeto científico de la Teoría de la Imagen, estos son:

1. una selección de la realidad.
2. un repertorio de elementos fácticos (hechos).
3. una sintaxis visual (manifestación de orden).

**La naturaleza
icónica.
(permanente e
invariable)**

1.- una selección de la realidad

**2.- un repertorio de elementos
y estructuras de representación
específicamente icónicas.**

**3.- una sintaxis visual.
(manifestación de orden)**

El estudio de la naturaleza de la Imagen puede reducirse a dos grandes procesos: *la percepción y la representación*. Del primero depende todos los mecanismos de la selección de la realidad. La representación supone, a su vez, la explicación de una forma particular de la realidad, un aspecto de la misma.

Cualquier Imagen mantiene un nexo con la realidad con independencia de cuál sea el grado de parecido o fidelidad que guarde con ella. Una pintura de Piet Mondrian o Jackson Pollock, Joan Miró, en ellas no es posible identificar ningún referente figurativo, mantienen una conexión natural con la realidad al

menos en el nivel primario de los elementos más simples de la representación (los colores, las formas, las texturas, etc.).



Fig.

28. Joan Miró. *Texturas n.18*. 1973.²²

²² Miró Milano. Mazzotta.

Entre este nivel propio de la abstracción plástica y la mimesis más absoluta, no existe ninguna diferencia en lo esencial (la naturaleza icónica), tan solo distintos grados en cuanto al nivel de realidad de la Imagen.



Fig. 29. Fotografía a color.

Toda imagen es un modelo de la realidad. En la primera etapa de la modelización de la Imagen se manifiesta por parte del creador de la Imagen lo que se denomina un *esquema preicónico* de la realidad (memoria histórica). Este esquema preicónico está a medio camino entre la percepción y la representación; podría decirse que es el origen de la representación ya que en él se contiene la estructura del

referente, pero sin embargo, su naturaleza es exclusivamente perceptiva. Ej. (los rasgos que un retratista hace con el carboncillo antes de efectuar el primer trazo). En ese momento está seleccionando un determinado esquema preicónico que le garantice luego una cierta *armonía compositiva*.

La segunda etapa de la modelización, ahora de naturaleza representativa, se produce a continuación, cuando el creador de la Imagen establece una categoría plástica que sustituya (modelice) a sus análogos de la realidad. Las categorías que definen la realidad sensorial son el espacio y el tiempo. Espacial y temporal deberá ser la naturaleza de los elementos icónicos que van a remplazar en la representación visual, a los reales.

Concluido este proceso obtenemos una Imagen particular que supone un modelo de la realidad, dicho modelo *nunca es la realidad misma*.

La relación entre Imagen y realidad no puede ser explicada solo en función de las diferencias de semejanza entre ambas, sino a partir de dos factores entre sí: el primero implica una diferencia en cuanto al sistema de orden (expresa las relaciones entre los elementos y estructuras de la representación) entre los elementos constitutivos de la Imagen y el propio orden de la realidad; el segundo, se refiere a la influencia del observador sobre el resultado visual.

El sistema de orden es *el modo de ver* que va cambiando según la época y plásticamente supone un sistema de orden visual característico. El segundo factor tiene que ver con *el reconocimiento*, cuando reconocemos algo no lo hacemos comparando detalle a detalle el objeto y su concepto visual almacenado en la memoria; al contrario, lo que se almacena en la memoria visual es *un resumen* del objeto, un esquema que agrupa el número mínimo de rasgos estructurales suficiente para preservar la identidad visual de dicho objeto. Ej. (las caricaturas).

Una vez que se percibe la Imagen se accede a una *realidad modelizada* icónicamente, esta imagen modelizada sustituye, interpreta la realidad.

Existen tres tipos diferentes de modelización: la representación, el símbolo y el signo; estas son *las funciones de realidad de la Imagen*. Se habla de *función representativa* cuando la Imagen sustituye a la realidad de forma analógica (homologación figurativa entre la forma visual y el concepto visual correspondiente). La representación tiene otras dos características. Primero, es independiente del grado de semejanza que la Imagen guarda con la realidad. Segundo, que la representación es siempre más abstracta que su referente, siendo esta abstracción una forma de interpretar la realidad representada y de invitar al observador a completar todo aquello que ha sido omitido en la representación.

Se habla de *función simbólica*, cuando atribuye o adscribe una forma visual a un concepto. La característica del símbolo icónico es la existencia de un doble referente: uno *figurativo* y otro *de sentido*, ej. (la paloma de la paz de Picasso).

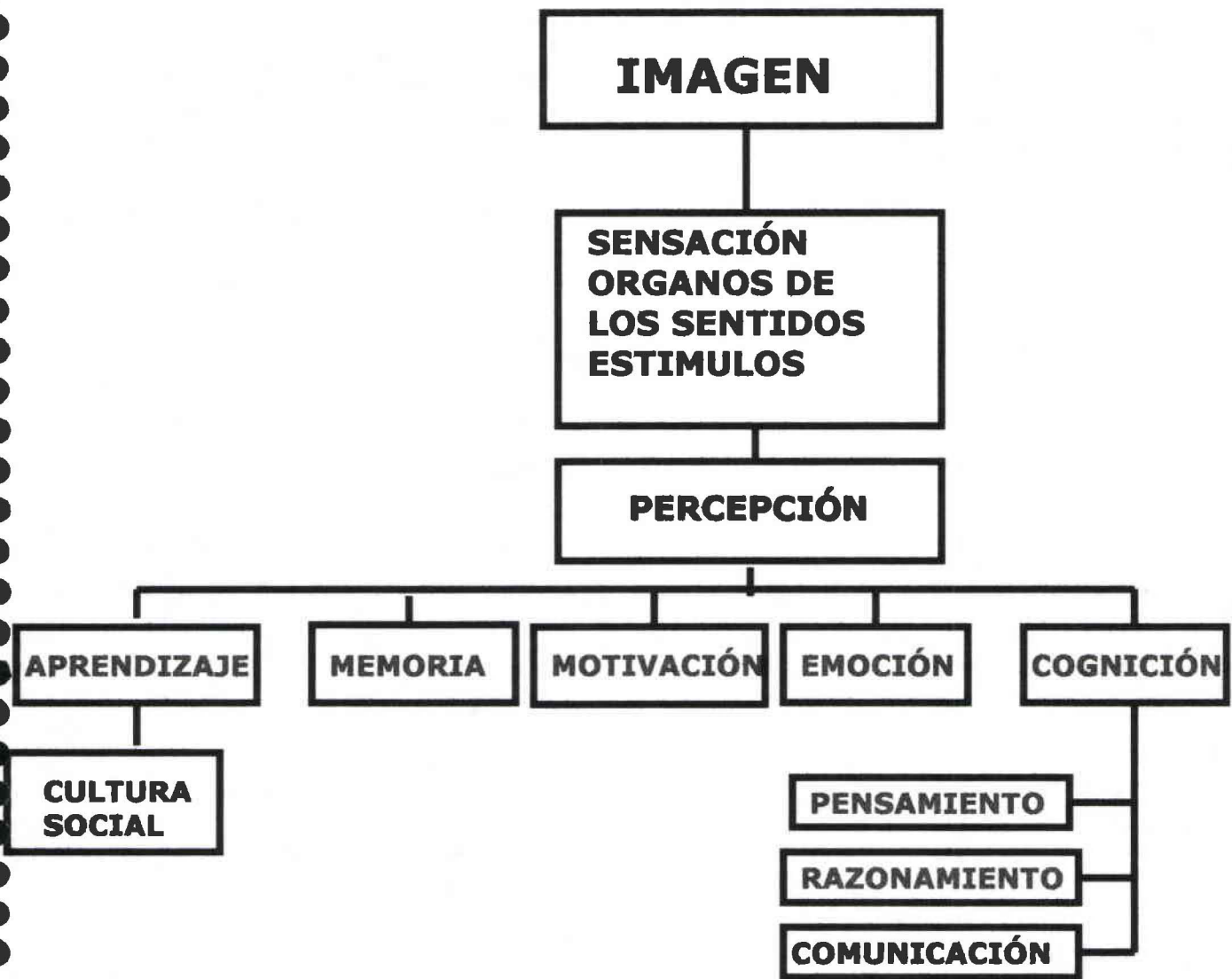
El tercer tipo de modelización se produce cuando la Imagen actúa como un signo y cumple una *función convencional*, porque sustituye a la realidad sin reflejar ninguna de sus características visuales. Los signos son en este sentido arbitrarios. Ej. (las señales de tráfico).



Fig. 30. Señal de tránsito.

Cuando esta realidad modelizada que nos propone la Imagen es conceptualizada se produce la conexión con la realidad, a partir de allí se pueden producir diversos mecanismos de carácter proyectivo por parte del observador, introduciendo un sentido suplementario en la Imagen, ajeno al proceso modelizador básico (percepción-representación-percepción) que puede alterar los

resultados de dicho proceso. Estos resultados son impredecibles porque depende de la conducta del observador; sin embargo el mecanismo proyectivo que hemos tratado es relativamente común, dado que todos los procesos de la conducta (sensación, percepción, memoria, atención, motivación, aprendizaje, pensamiento y personalidad) interactúan entre ellos.



En este punto se adjunta un cuadro con los grados de iconicidad o de abstracción que posee una Imagen. El nivel de realidad constituye un hecho objetivo y se basa en las llamadas escalas de iconicidad.

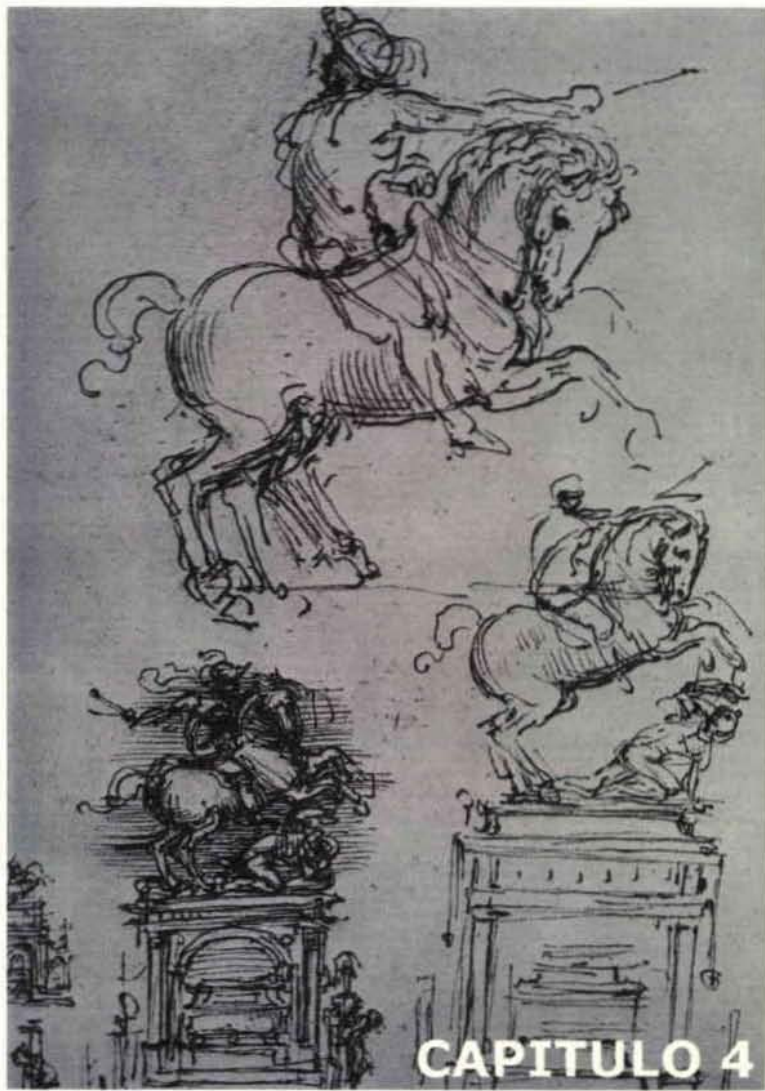
La escala que a continuación se presenta es la que plantea *Justo Villafañe* en su libro *Introducción a la Teoría de la Imagen*.

Grado	Nivel de realidad	Función Pragmática	Ejemplo
11	Imagen natural	reconocimiento	percepción de la realidad
10	Modelo tridimensional a escala	Descripción	El David de Miguel Ángel.
9	Imagen de registro estereoscópico		un holograma
8	Fotografía en color		
7	Fotografía en blanco y negro		
6	Pintura realista	Artística	Pintura del renacimiento
5	Representación figurativa no realista		pintura de Guayasamin
4	Pictogramas	Información	siluetas
3	Esquemas motivados		organigramas, planos
2	Esquemas arbitrarios		ceda el paso
1	Representación no figurativa	Búsqueda	pintura de Piet Mondrian

Justo Villafañe plantea el estudio de la imagen en tres partes.

1. los elementos morfológicos de la imagen.
2. los elementos dinámicos de la imagen.
3. los elementos escalares de la imagen.

De estos tres grupos se estudiará el primero, concidero que siendo todos muy importantes, los elementos formales son la puerta de ingreso hacia el estudio de la percepción de la imagen.



CAPITULO 4

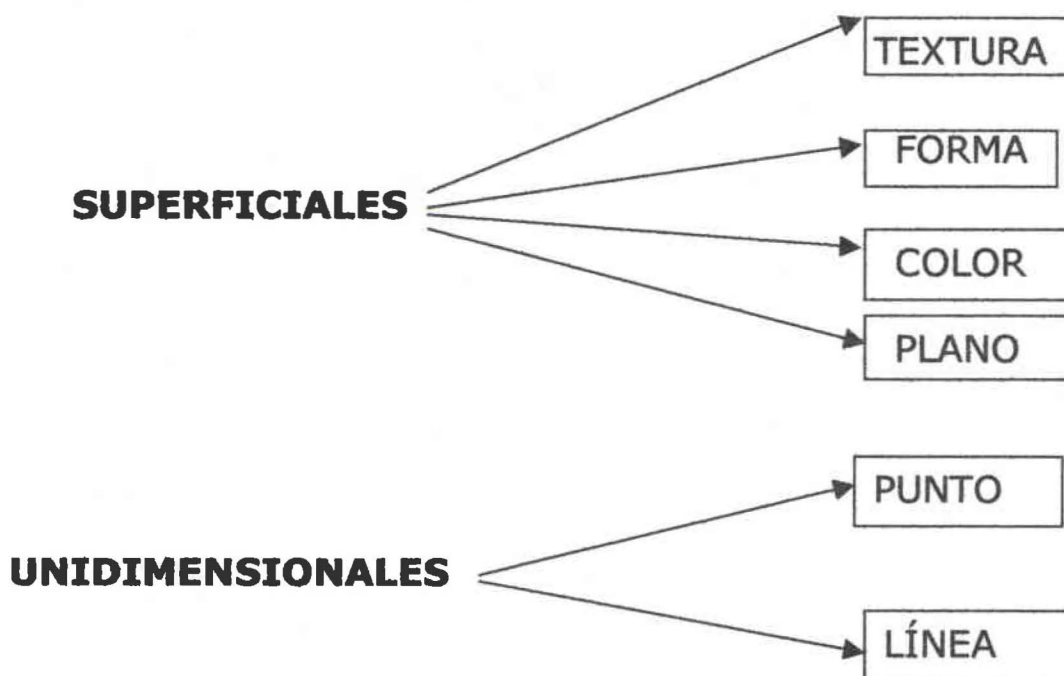
CAPITULO 4.

Los elementos morfológicos de al imagen.

Los elementos morfológicos de la representación son aquellos que poseen una naturaleza espacial. Constituyen la estructura en la que se basa el espacio plástico; entre todos los elementos de la representación, son los únicos que poseen una presencia material y tangible en la Imagen.

Los podemos clasificar en dos grupos de acuerdo a sus diferencias cualitativas: 1.- los que denominaremos *superficiales*, que normalmente implican un espacio en dos o tres dimensiones, estos son: el color, la textura, el plano y la forma. 2.- los unidimensionales, que se refieren a una sola dimensión y son: el punto y la línea.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS DE LA IMAGEN



De todos estos elementos morfológicos estudiaremos el color.

El color es el elemento que tiene mayor importancia en nuestra naturaleza perceptiva; en nuestro planeta se desarrolló la vida gracias a la luz, esta luz que nos da los colores, que nos da el significado de los objetos, retomando las palabras de Karl Gerstner en su libro *Las formas del color*, dice: '*la forma es el cuerpo del color, y el color es el alma de la forma*'. El color es lo que infunde la vida a los objetos.

Cuando una persona nace, los primeros contactos con el mundo real es a través del gusto y del olfato, a los pocos días empieza a definir manchas cromáticas a las cuales asigna un significado, solo después de unos seis a siete meses define la forma. Este orden de percepción de la realidad, se nos queda marcado para toda la vida, (primero el color luego la forma). Cuando observamos una imagen el primer impulso emocional está dado por el color, a continuación se manifiesta la forma, esto se da en fracciones de segundos suficientes para quedar condicionados al mensaje de la imagen.

Los elementos dinámicos y los escalares solo los enunciaré por no ser motivo de este estudio.

Elementos dinámicos: la tensión y el ritmo.

Elementos escalares: la dimensión, el formato, la escala, la proporción.

EL COLOR:

Con el estudio del color nos introducimos en una de las más complejas naturalezas plásticas entre los elementos morfológicos de la Imagen.

Hay que tener en cuenta que aunque el color sea una experiencia sensorial que satisface determinadas funciones plásticas, no es lo mismo el color que utiliza un fotógrafo que el de un pintor, ni el de una pintura al óleo se comporta del mismo modo que el de una

acuarela. En el estudio del color se han enfrascado personajes de distinta índole como físicos (Newton, Maxwell), fisiólogos (Hering), artistas (Kupes, Kandinsky, Itten), filósofos (Schopenhauer), poetas (Goethe), psicólogos (Arnheim), teóricos del arte (R. Berger), etc. Casi todas estas disciplinas tienen que ver con alguno de los aspectos implicados en la naturaleza cromática, esto nos indica la complejidad del estudio.

- **La experiencia cromática.**

El color es ante todo una experiencia sensorial. Para producirse se requiere tres elementos: 1.- un emisor energético (la luz). 2.- un medio que module esa energía (las superficies de los objetos). 3.- un sistema receptor específico (la retina). No es posible definir el color sólo en función de una de estas tres fuentes. No hay color hasta que no se produce *la experiencia sensorial* y hasta entonces, su existencia es sólo potencial.

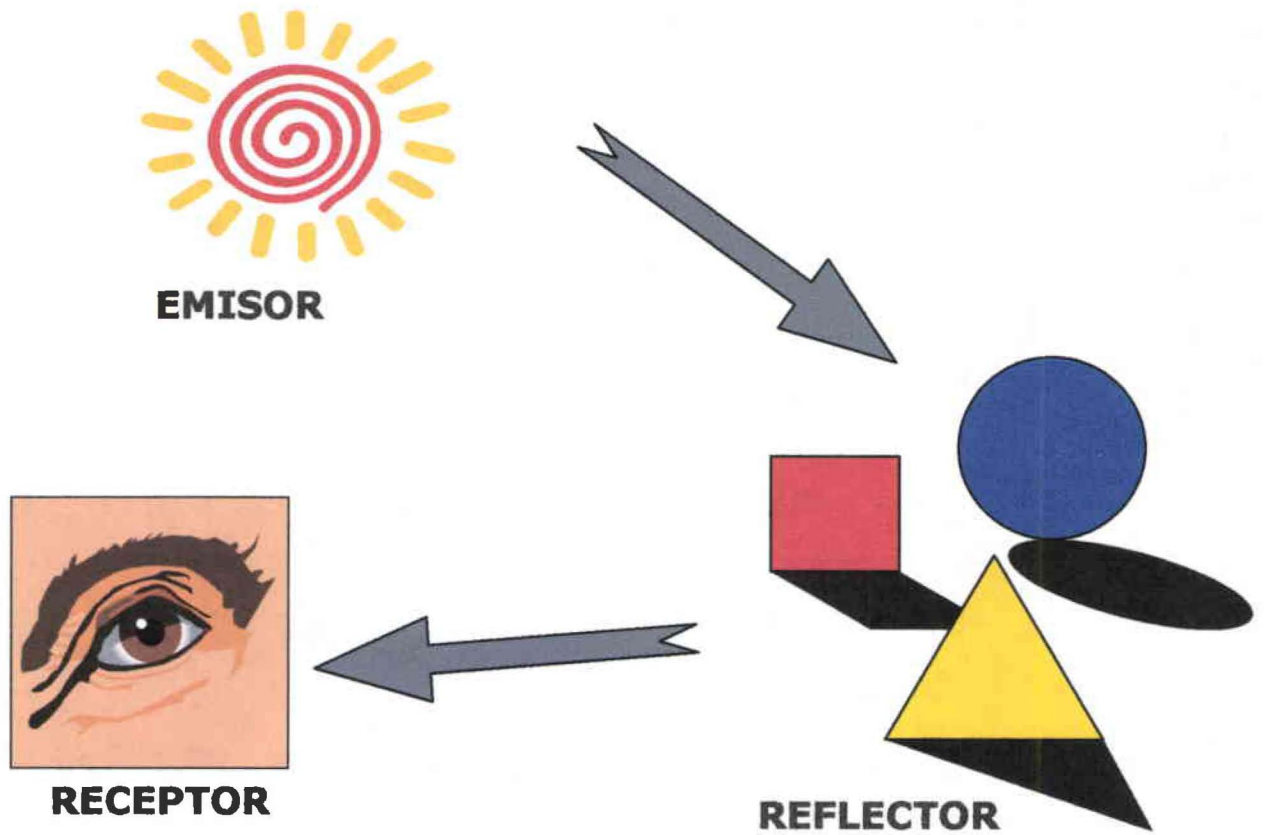


Fig. 31. La experiencia cromática.

El ojo humano es sensible a determinadas longitudes de onda del espectro de energía electromagnética (aproximadamente entre los 400 y 700 nanómetros). *Llamado espectro visible.*

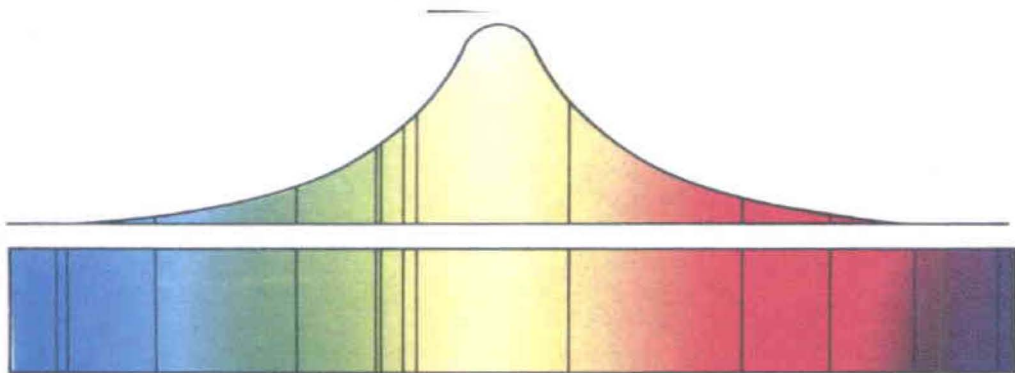


Fig. 32. Espectro visible de la luz.

EL DISCO CROMÁTICO:

Para el estudio de los colores analizaremos el disco cromático de doce partes, partiendo de los tres colores primarios: amarillo, azul, rojo; de la mezcla de estos obtenemos los secundarios, o sea:

amarillo + rojo = naranja.

Rojo + azul = violeta.

Azul + amarillo = verde.

Ahora de la mezcla de un primario y un secundario obtenemos los colores terciarios de la siguiente forma:

Amarillo + naranja = amarillo-naranja.

Rojo + naranja = rojo-naranja.

Rojo + violeta = rojo-violeta.

Azul + violeta = azul-violeta.

Azul + verde = azul-verde.

Amarillo + verde = amarillo-verde.

De esta forma obtendremos un anillo de colores dividido en doce partes iguales; en los cuales los colores ocupan puestos inamovibles y se relacionan según el orden del arco iris y del espectro.

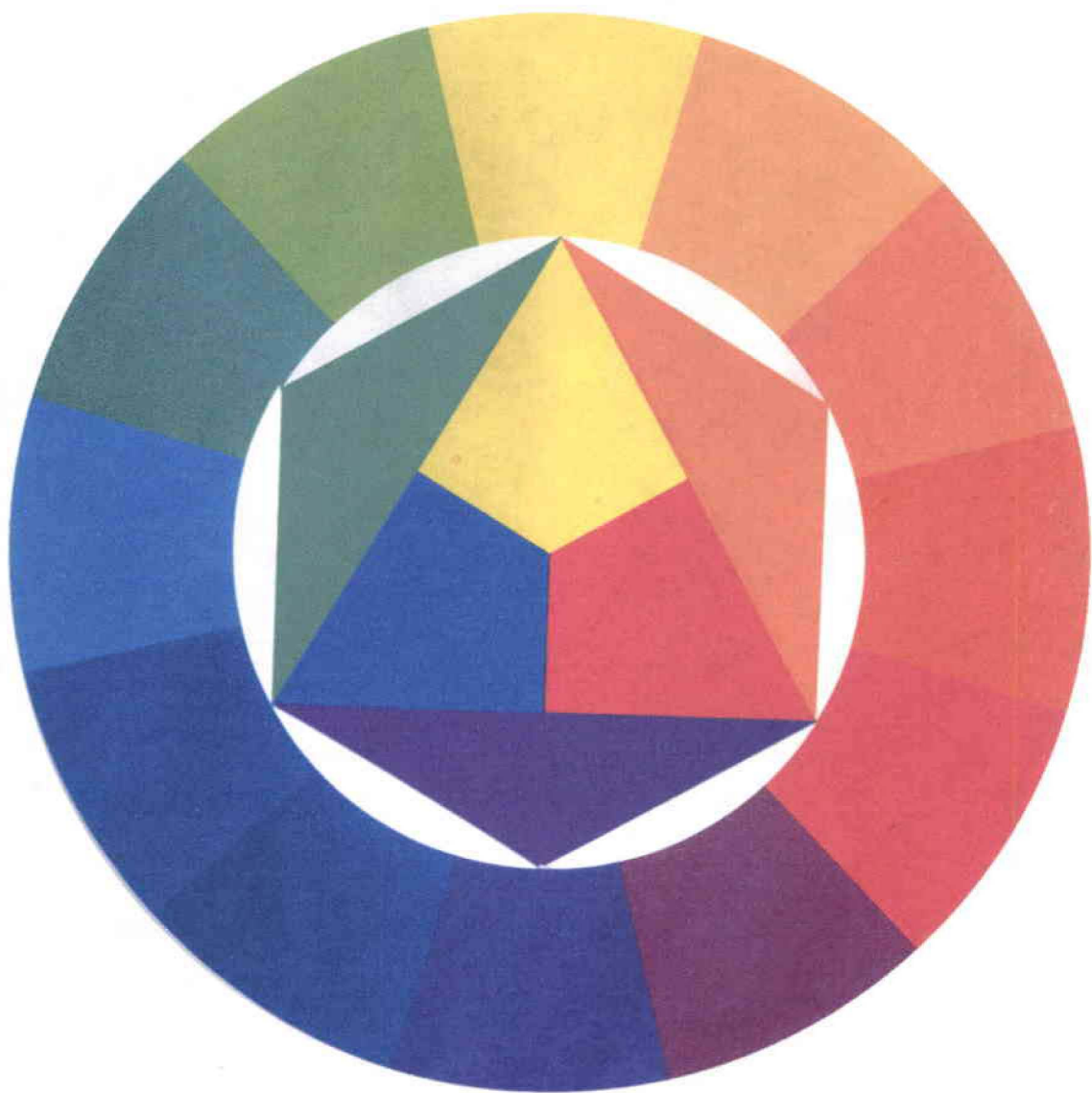


Fig. . Disco cromático.²³

²³ J. Itten. Arte del colore.

ARMONIA DE LOS COLORES:

Hablar de armonía significa dar un juicio sobre el efecto simultáneo de dos o más colores. El concepto de armonía de los colores se debe transferir del plano emocional condicionado subjetivamente, a un plano de rigurosa objetividad.

ARMONÍA: significa EQUILIBRIO, SIMETRÍA DE FUERZA.

Para que se dé esta simetría de fuerzas cromáticas es indispensable que estén presentes los tres colores primarios en sus justas proporciones, dando como resultado el GRIS CROMÁTICO. El ojo requiere de esta totalidad y solo en ella encuentra un EQUILIBRIO ARMÓNICO.

El principio fundamental es: **ARMONÍA = ORDEN.**

Cuanto más simple es el orden, tanto más evidente es el placer de la Armonía. La equivalencia cuantitativa de los colores basándose en el grado de luminosidad, según Goethe, es:

AMARILLO: 3

ROJO: 6

AZUL: 8

Vamos a estudiar a los colores en base al contraste, esta es la propuesta de Johannes Itten.

CONTRASTE DE LOS COLORES PUROS:

Es el más simple de todos, basta con crear cualquier color al más alto grado de saturación. La combinación del amarillo, azul y rojo, representa el máximo grado de tensión entre los colores puros.

Pierde proporcionalmente fuerza cuando más se distancia de los tres colores primarios.

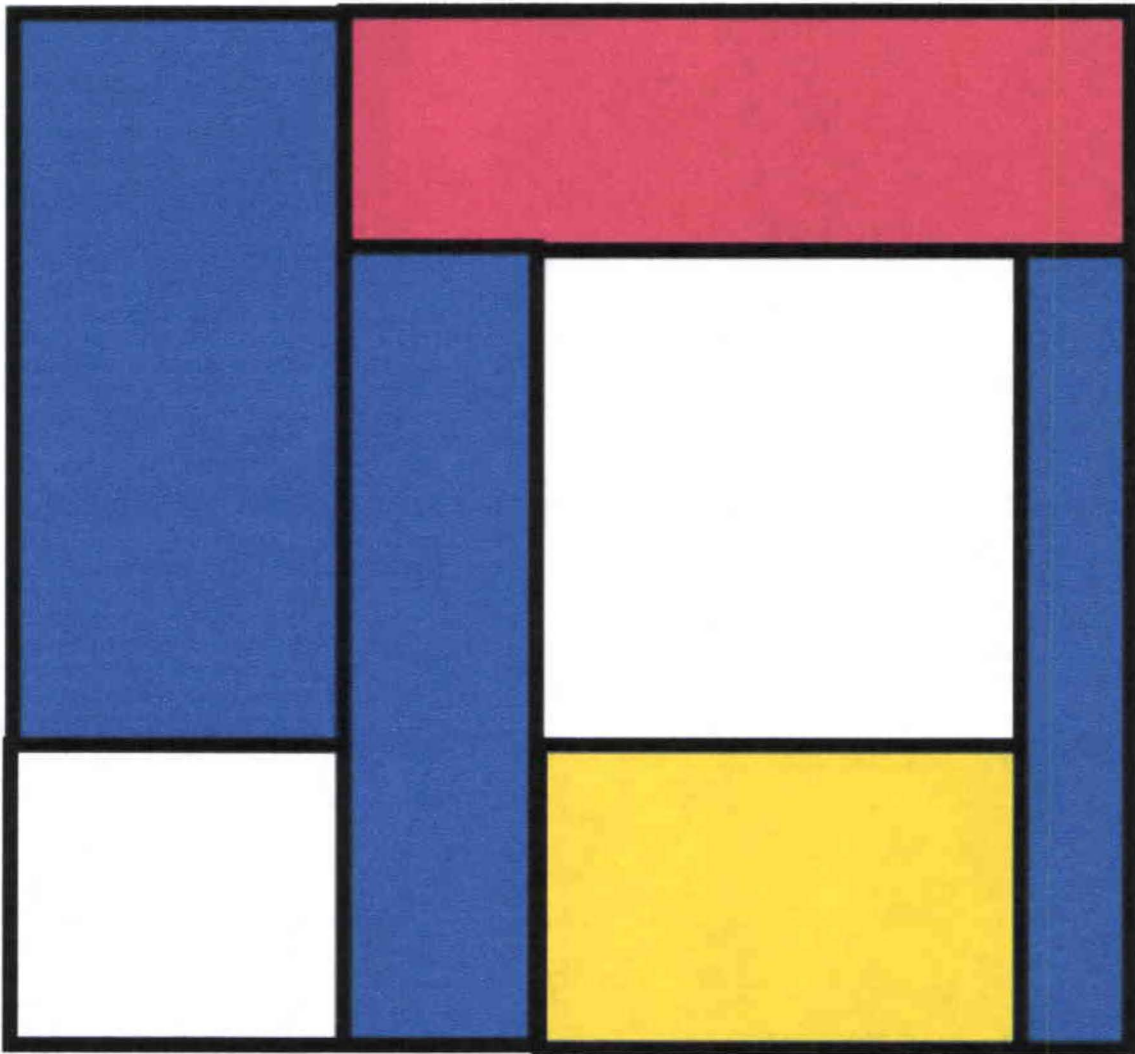


Fig. 30. Composición armónica de colores puros.

CONTRASTE DE CLARO Y OSCURO:

Luz y sombra, claro y oscuro, este contraste es de fundamental importancia para la vida del hombre y la naturaleza.

El blanco es la presencia total de la luz; el negro es la ausencia total de la luz. En las gradaciones del blanco al negro obtenemos una infinidad de tonalidades de grises que no son otra cosa que valores de luminosidad. Con esta escala podemos valorar la cantidad de luz de cada color.

Cada color tiene un valor diferente de luminosidad, solo el rojo y verde tienen el mismo valor, que corresponde al gris al 50%.

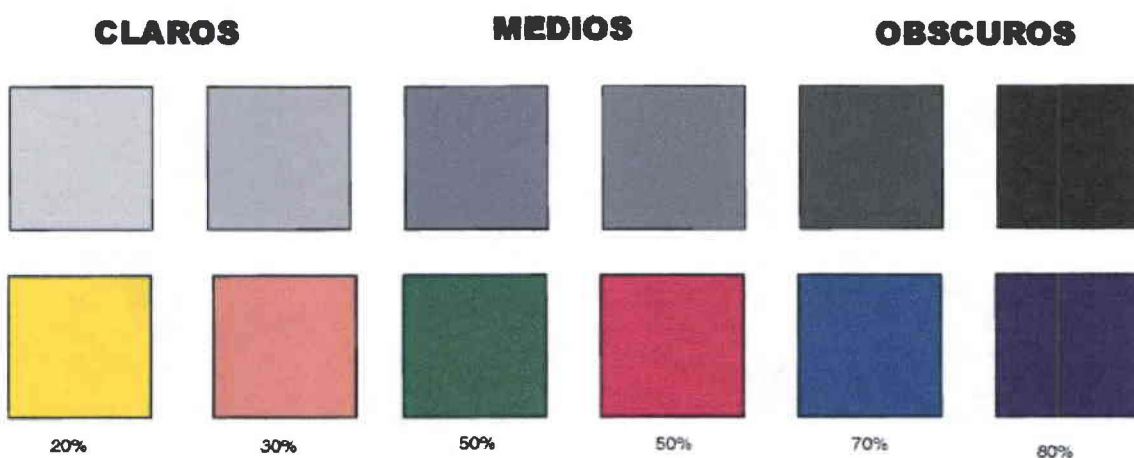


Fig. 35. Valores de luminosidad de los colores.

El máximo contraste de claro y oscuro tenemos en el eje vertical del disco cromático. Se da entre la pareja de complementarios del amarillo y violeta.

A través del contraste de claro y oscuro debemos organizar la composición para lograr profundidad en la misma. Una composición debe sustentarse sobre dos, tres, o cuatro planos principales, sobre

los cuales los elementos principales se dispondrán y organizarán. Cada plano puede presentar a su vez pequeñas variaciones tonales, más estas no deben ser relevantes de anular el contraste entre varios planos. Se debe respetar los planos o conjuntos tonales en la composición para que no pierda orden, claridad y fuerza.

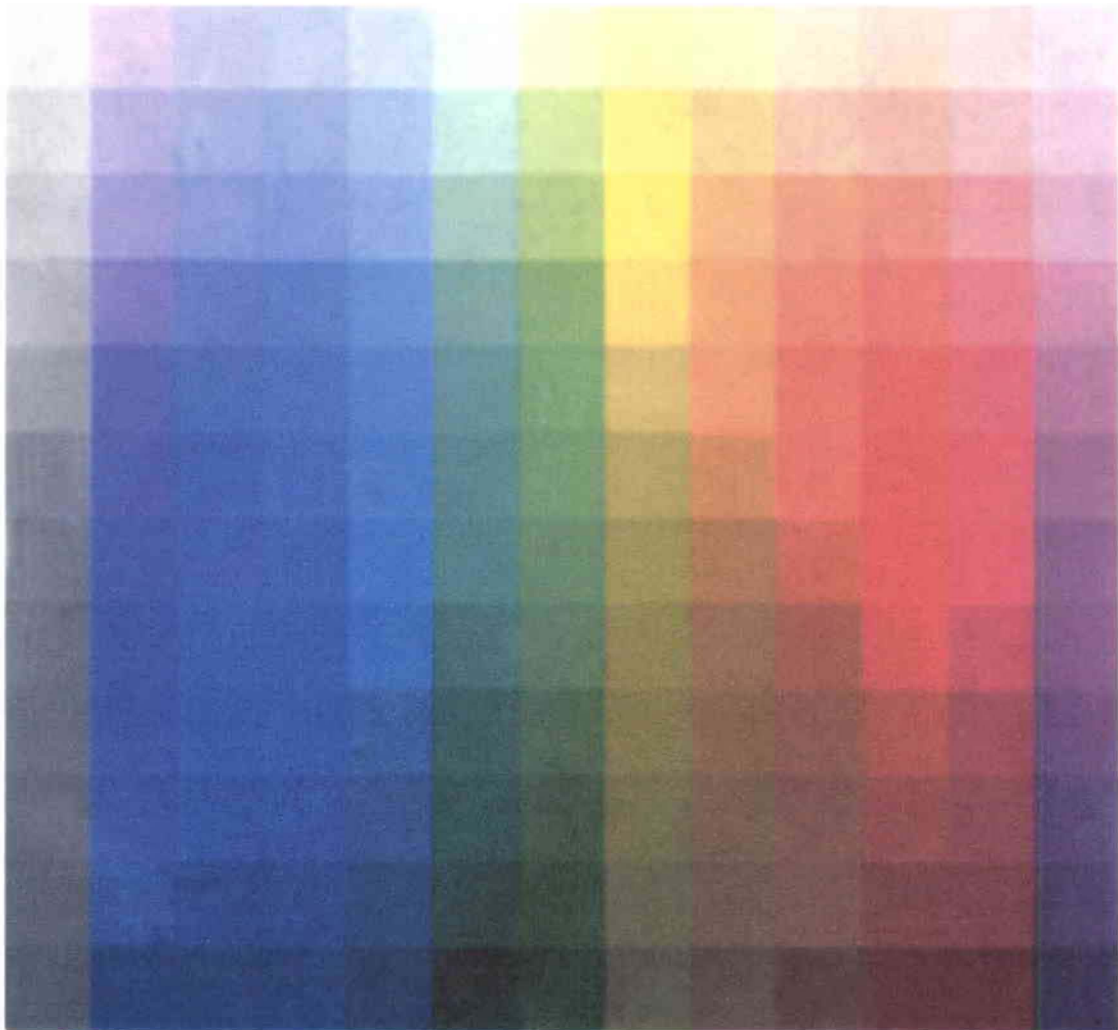


Fig. 36. Estudio de los colores con relación a la luz.²⁴

²⁴ J. Itten. Arte del colore.

CONTRASTE DE CÁLIDO Y FRÍO

A través de los colores podemos sentir sensaciones de temperatura, ya que estos, en ambientes cerrados, nos pueden estimular la circulación sanguínea y de esta manera elevar o bajar nuestra temperatura corporal.

En el eje horizontal del disco cromático se encuentran los colores rojo - naranja y azul - verde, esta pareja de complementarios es la máxima oposición entre cálido y frío, el color más cálido de todos es el rojo - naranja y el más frío el azul - verde.

Son colores cálidos los que van desde el amarillo hasta el rojo - violeta; y son colores fríos los que van desde el amarillo - verde hasta el violeta.

El contraste térmico en una composición se puede dar con los colores expresando la polaridad de:

FRÍO

SOMBREADO

TRANSPARENTE

REPOSADO

SUTIL

CELESTE (AIRE)

LEJANO

LIGERO

HÚMEDO

CÁLIDO

ASOLEADO

OPACO

EXCITANTE

DENSO

TERRESTRE (TIERRA)

CERCANO

PESADO

SECO

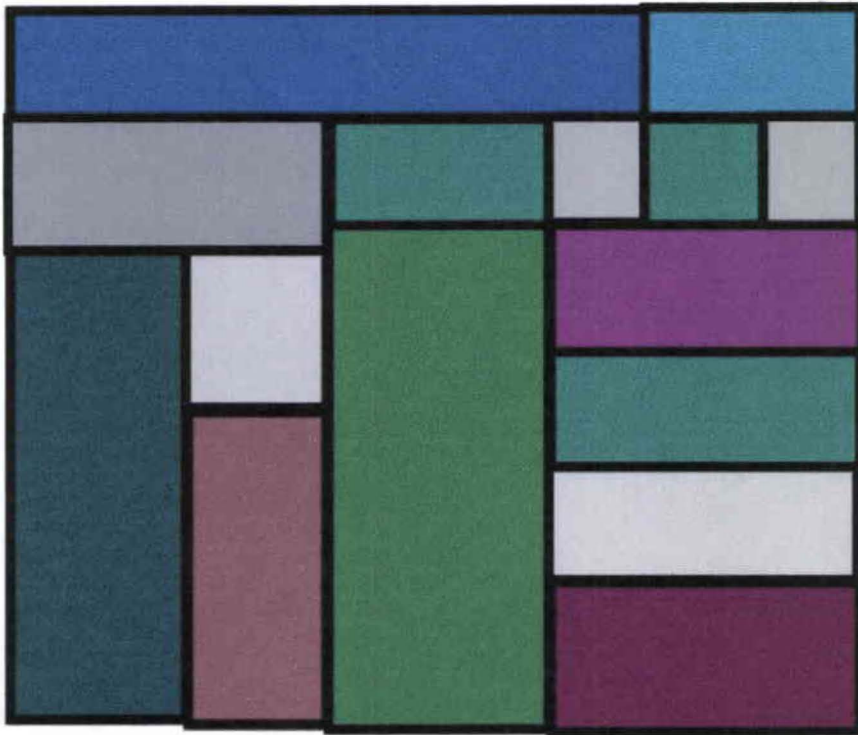


Fig. 37. Frío.

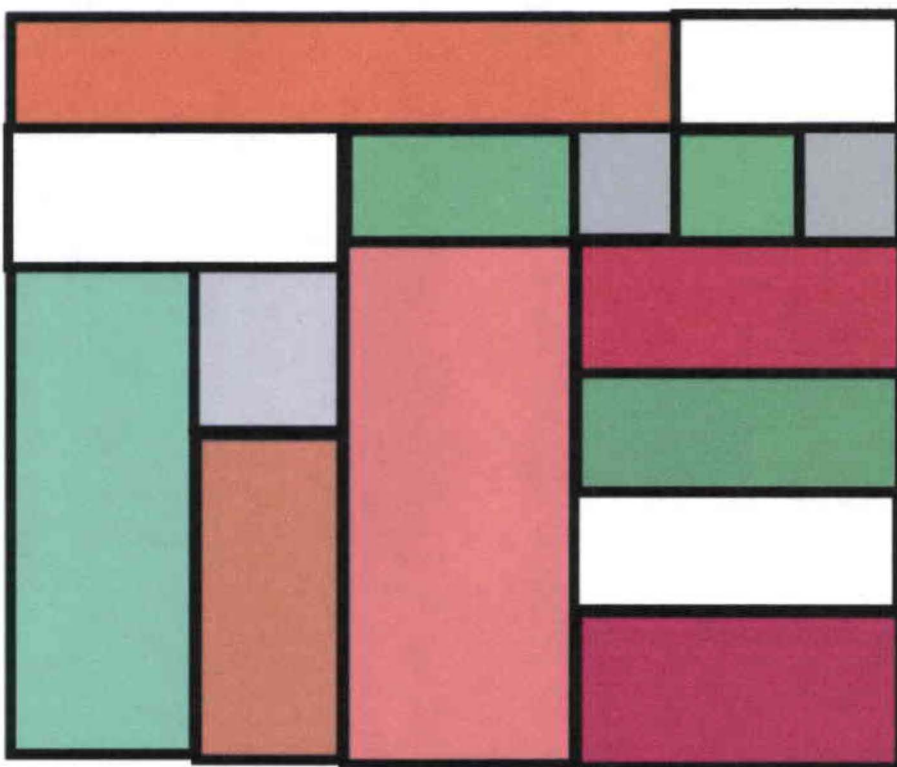


Fig. 38. Cálido.

CONTRASTE DE COMPLEMENTARIOS:

Se definen por complementarios dos colores cuyos pigmentos mezclados entre sí producen un gris - neutro. Del punto de vista físico se dicen complementarios a dos luces coloreadas que mezcladas producen luz blanca, o sea que entre los dos completan la totalidad cromática.

Los complementarios, constituyen una pareja muy singular por cuanto siendo contrarios se necesitan recíprocamente, yuxtapuestos llegan a su máximo grado de luminosidad, mezclados se anulan (como fuego y agua) en el gris.

De cada color no existe más que un complementario, en nuestro disco cromático los complementarios resultan diametralmente opuesto.

Si descomponemos estas parejas de complementarios constatamos que en ellos siempre están contenidos los tres colores fundamentales amarillo, azul, rojo.

El corte de amarillo, azul y rojo da el gris cromático, también con el corte de dos colores complementarios obtendremos el gris cromático.

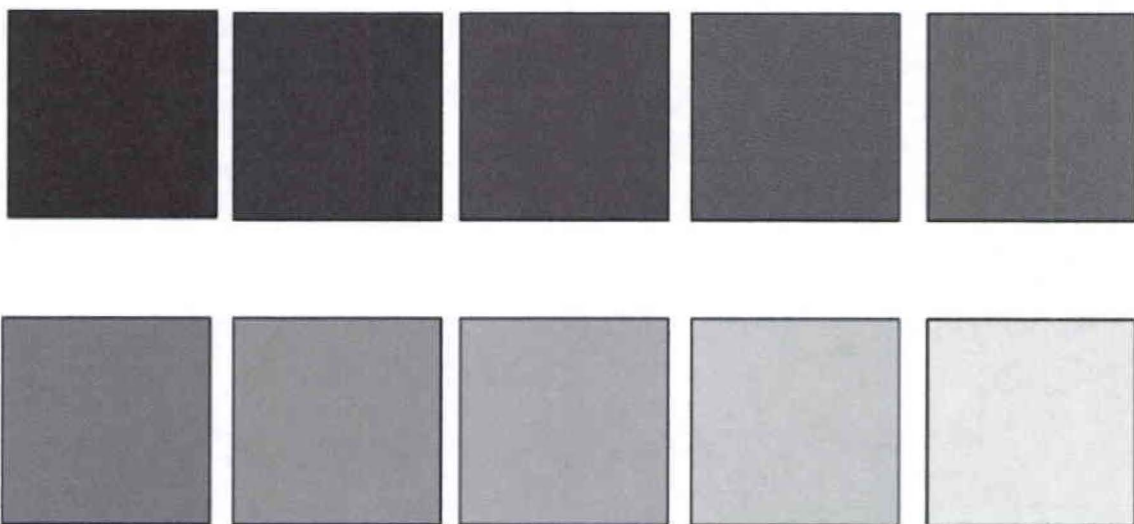


Fig. 39. Escala de Gris Cromático.

En la armonía cromática se ha visto como la ley de los complementarios es la base de la composición armónica en cuanto es la presencia de ellos que establece un perfecto equilibrio visual.

Los colores complementarios usados en su justa proporción cuantitativa dan efectos de sólida estabilidad. Estos colores en efecto conservan inalterados no solo su luminosidad, sino también su esencia cromática.

Cada pareja de complementarios posee sus características específicas, así yuxtaponiendo el amarillo con el violeta da lugar a un fuerte contraste de claro y oscuro.

La pareja rojo-naranja con azul-verde representa el máximo punto extremo de polaridad frío-cálido.

Los complementarios rojo y verde poseen igual grado de luminosidad y brillo.

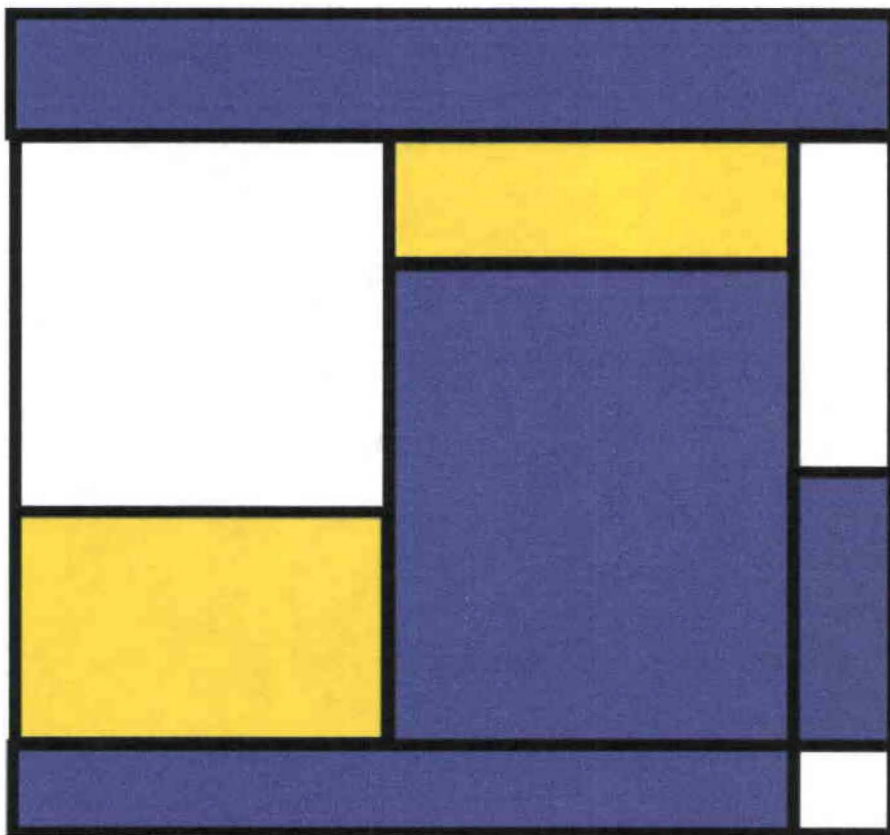


Fig. 40. Composición de colores complementarios. Amarillo y violeta.

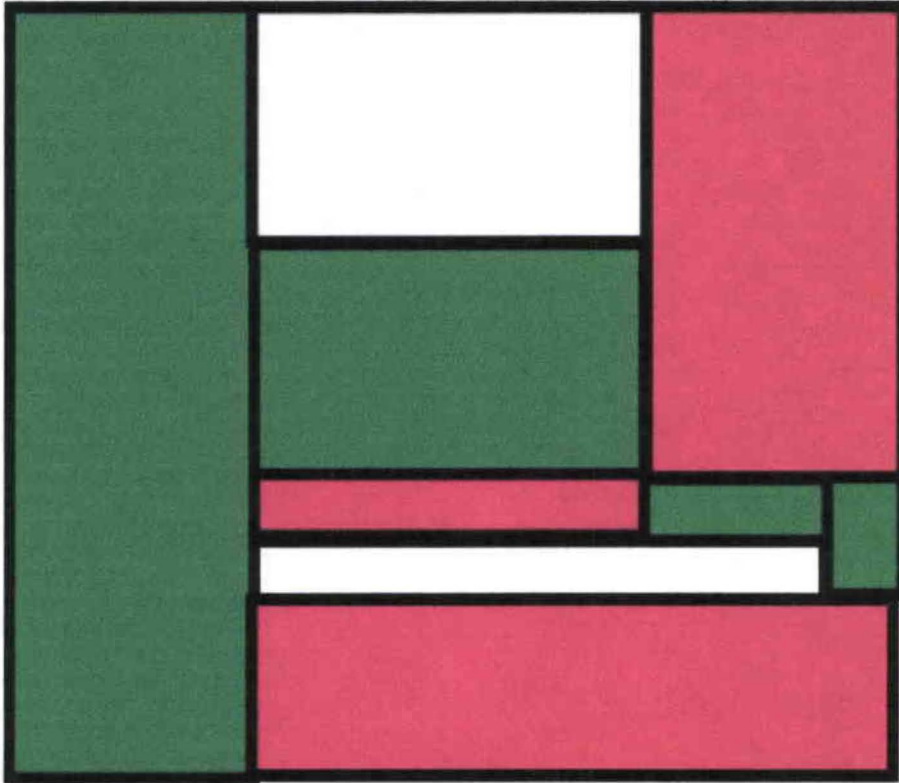


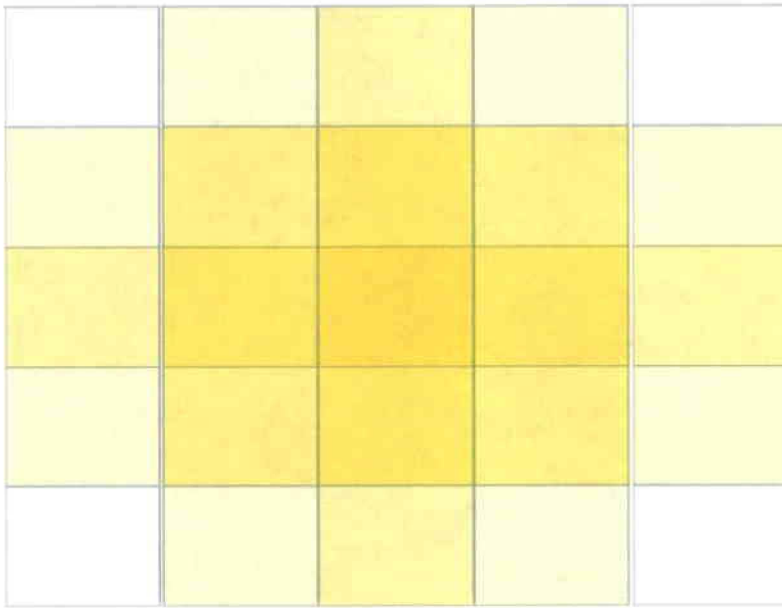
Fig. 41. Composición de colores complementarios. Rojo y verde.

CONTRASTE DE CALIDAD:

Por calidad cromática se entiende el grado de pureza o de saturación de los colores. El contraste de calidad es el contraste entre colores intensos, luminosos y otros pálidos o apagados. Los colores del espectro solar poseen el máximo grado de saturación y de luminosidad.

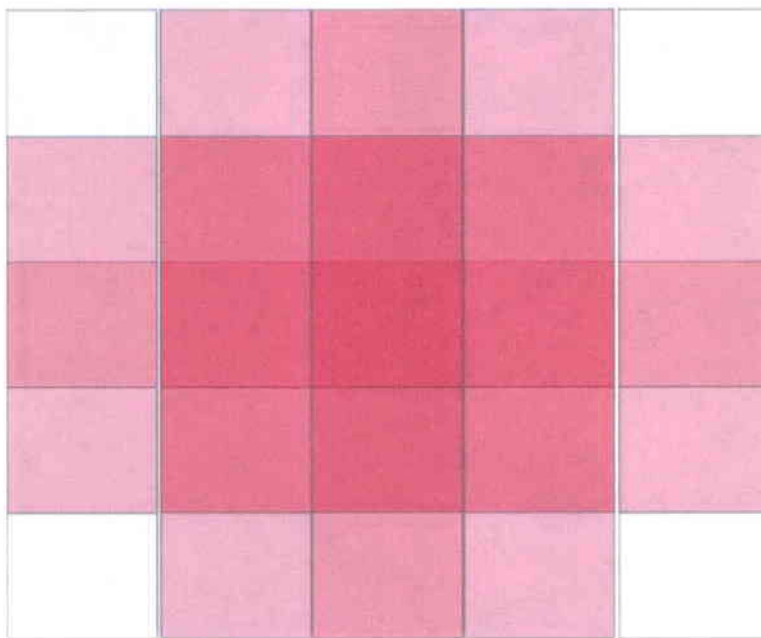
También entre los pigmentos tenemos tonos de intensidad, esclarecimiento y oscurecimiento. Los colores pueden ser modificados o cortados según cuatro procedimientos:

1. Se puede cortar un color puro con el blanco. El carácter del color evoluciona hacia el frío.
2. Se puede cortar un color puro con el negro. De una manera general, el negro quita a los colores su luminosidad, los aleja de la luz y los mata más o menos rápidamente.
3. Se puede cortar a un color puro con el gris. En cuanto se realiza esta mezcla se obtiene unos tonos neutralizados.
4. Se puede cortar un color puro con su propio complementario. Las diferentes modificaciones de tonos que resultan de la mezcla de dos complementarios pueden, con un poco de blanco, originar resultados extraños y sorprendentes.



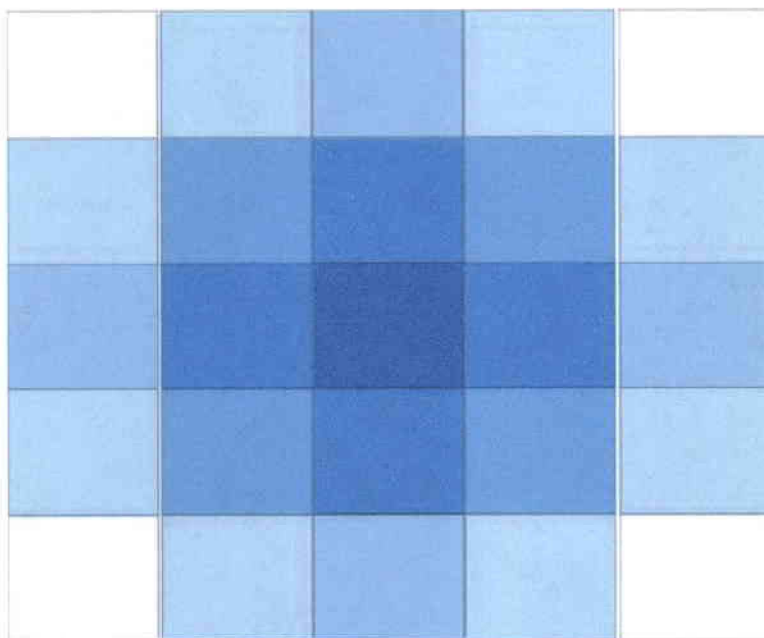
AMARILLO con BLANCO

Fig. 42. Corte con blanco.



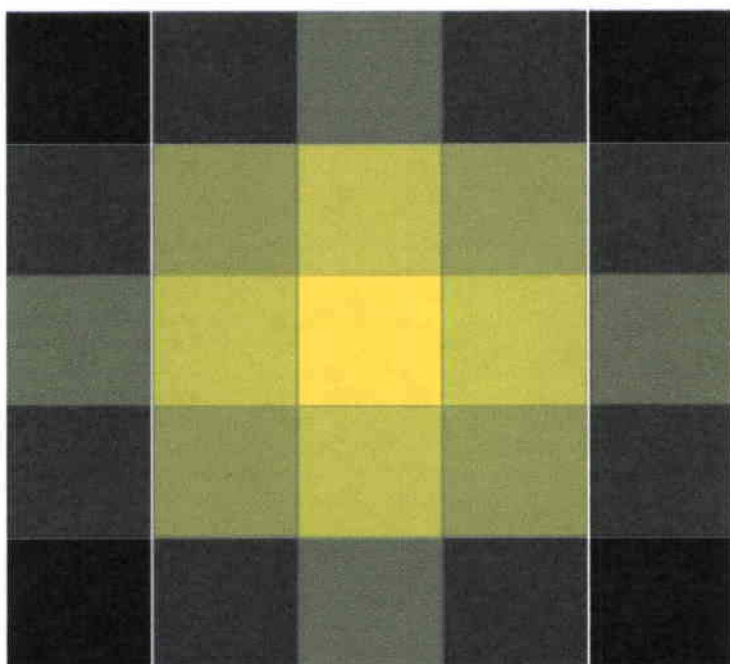
ROJO con BLANCO

Fig. 43. Corte con blanco.



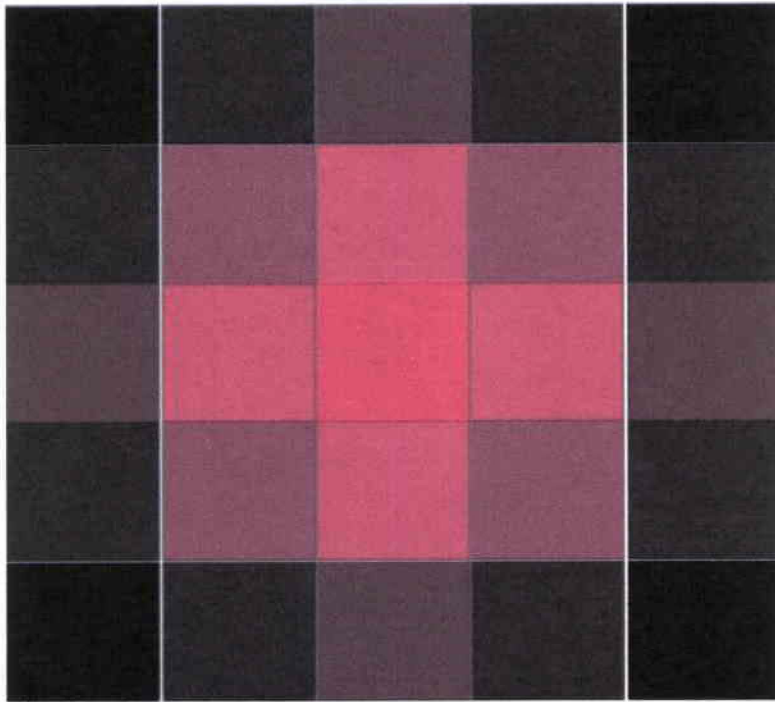
AZUL con BLANCO

Fig. 44. Corte con blanco.



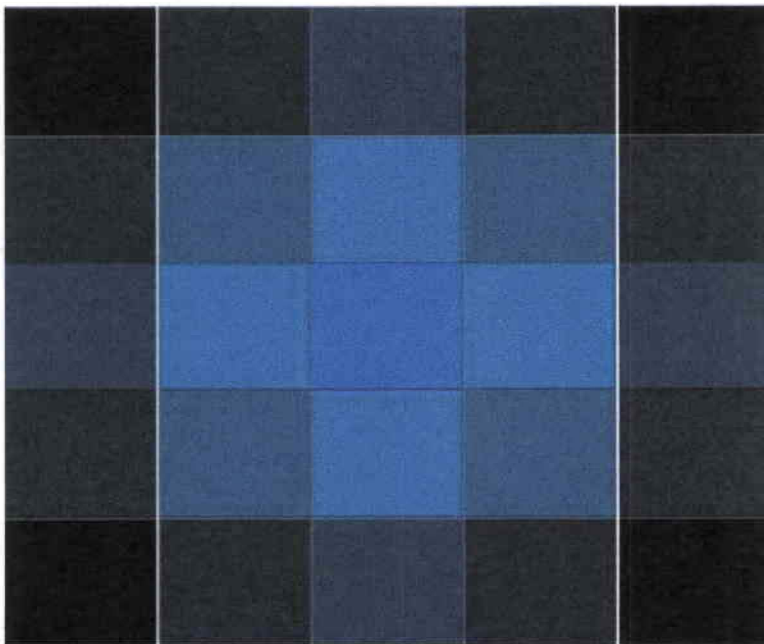
AMARILLO con NEGRO

Fig. 45. Corte con negro.



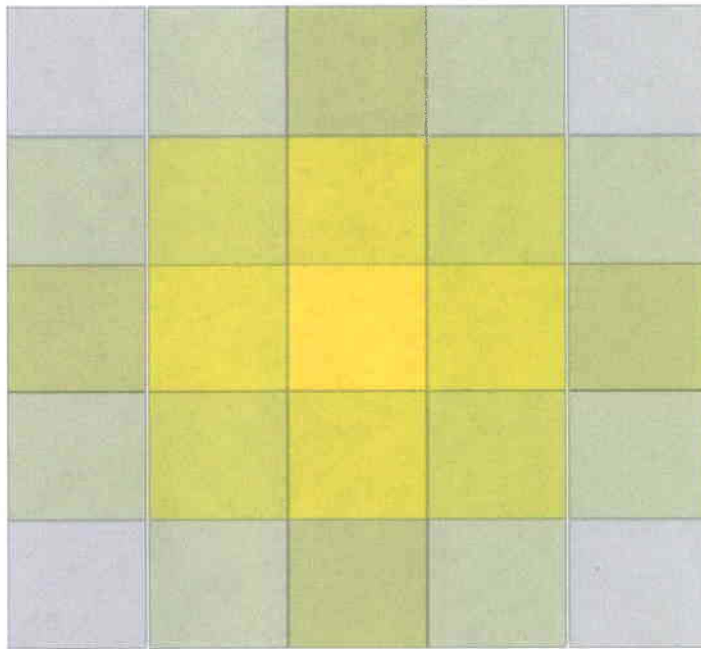
ROJO con NEGRO

Fig. 46. Corte con negro.



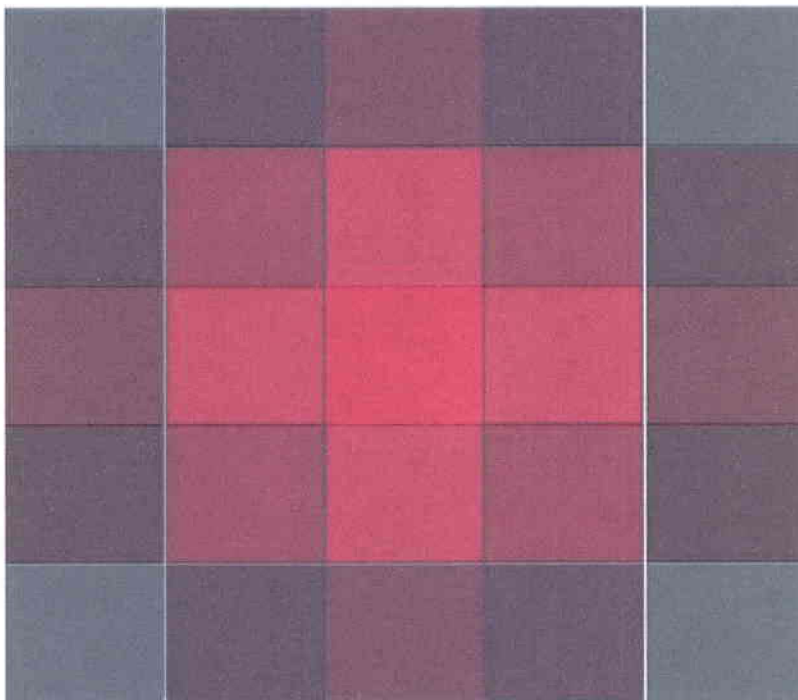
AZUL con NEGRO

Fig. 47. Corte con negro.



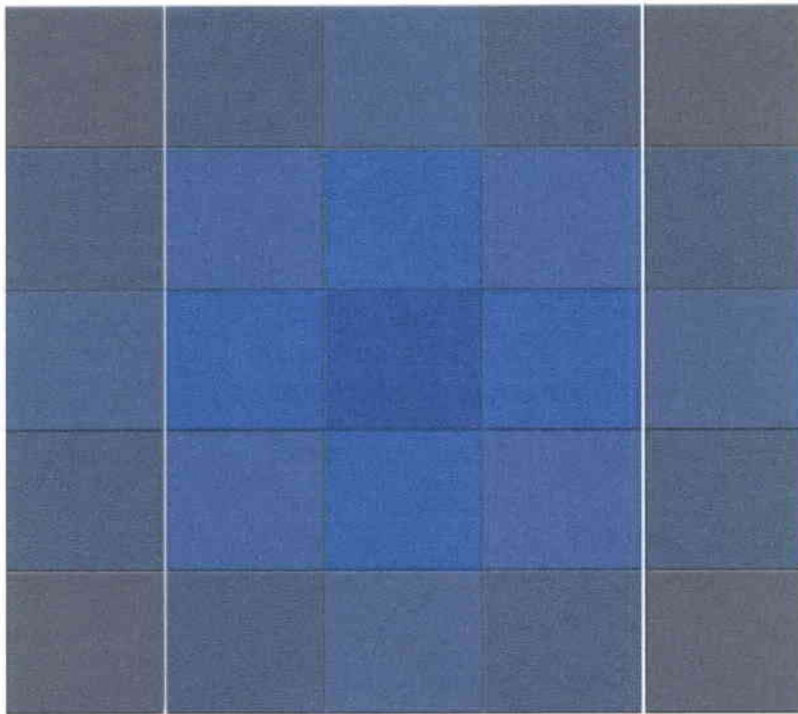
AMARILLO con GRIS 20%

Fig. 48. Corte con gris.



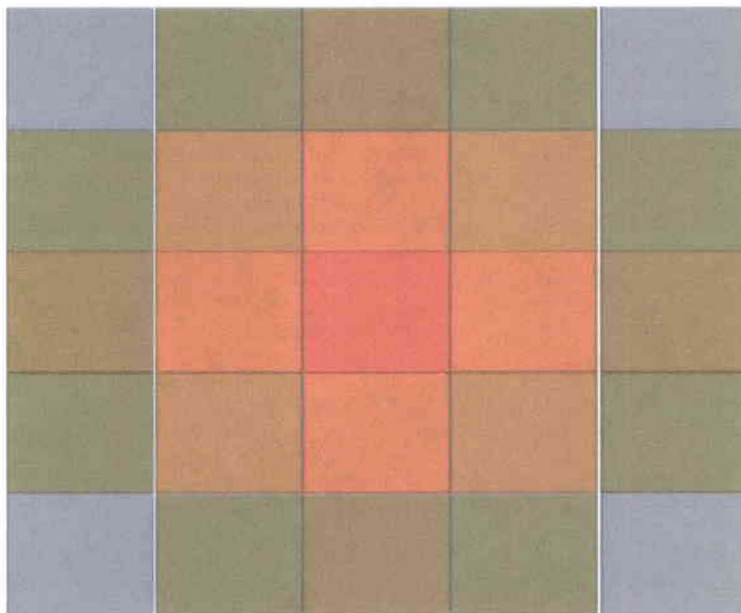
ROJO con GRIS 50%

Fig. 49. Corte con gris.



AZUL con GRIS 60%

Fig. 50. Corte con gris.



NARANJA con GRIS 35%

Fig. 51. Corte con gris.

A continuación presentaré los cortes de parejas de complementarios, creo los más interesantes ya que a través de ellos se obtiene nuevos tonos cromáticos; a estos nuevos tonos cromáticos se los cortará con blanco para obtener gradaciones hacia la luz. Todo corte entre dos colores, su resultado será siempre más oscuro.

El corte del medio es al 50%, por esta razón obtendremos el gris cromático.



Fig. 52. Corte entre amarillo y violeta.



Fig. 53. Corte entre azul y naranja.



Fig. 54. corte entre rojo y verde.

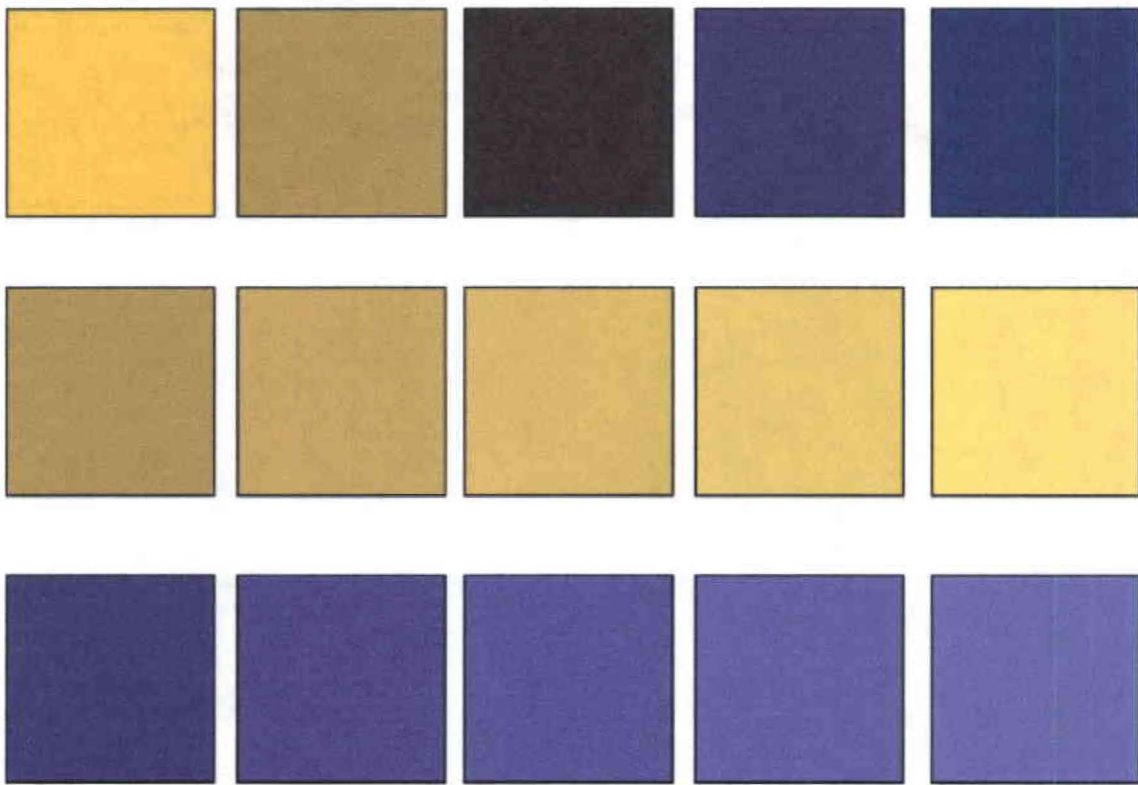


Fig. 55. Corte entre amarillo-naranja y azul-violeta.



Fig. 56. Corte entre rojo-naranja y azul-verde.

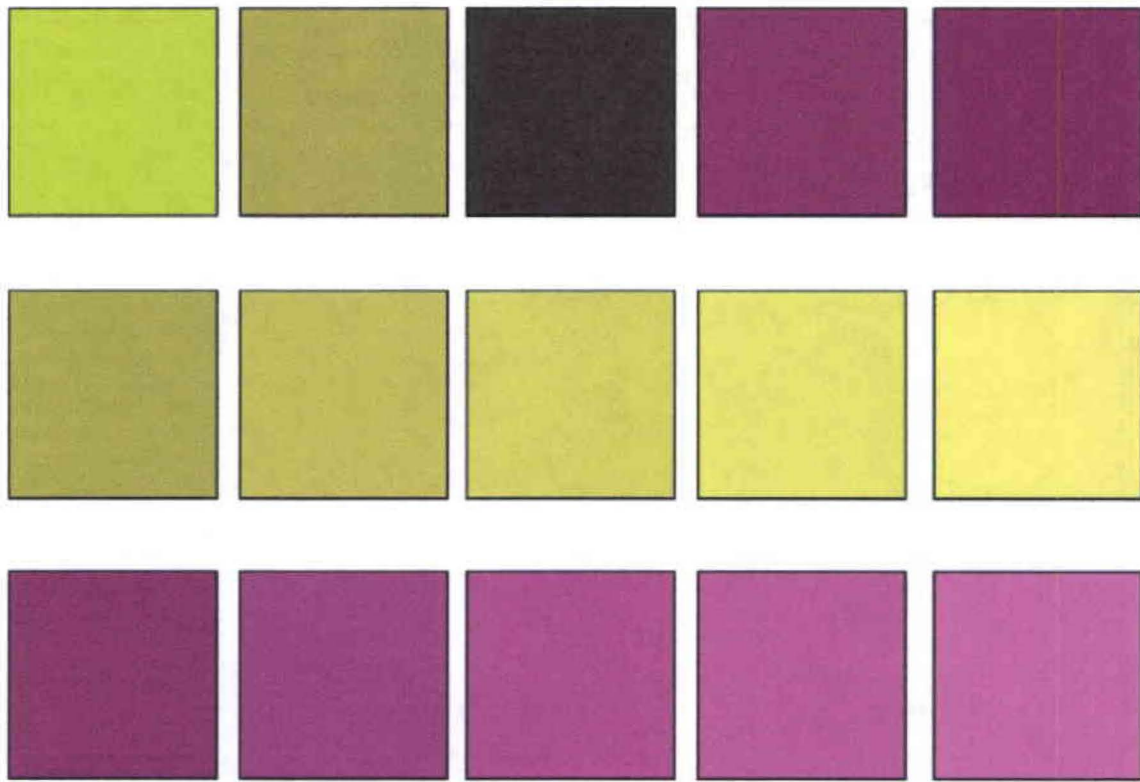


Fig. 57. Corte entre amarillo-verde y rojo-violeta.

CONTRASTE DE CANTIDAD:

El contraste de cantidad concierne a las relaciones de tamaño de dos o tres colores. Se trata, pues del contraste mucho - poco o grande - pequeño.

Dos factores determinan la fuerza de expresión de un color. En primer lugar, su luminosidad, y en segundo lugar, el tamaño del color. Para evaluar la luminosidad de un color o su valor luminoso, basta compararlo con un gris medio. Observaremos que la intensidad y el grado de luminosidad de los colores varían.

A continuación veremos una relación numérica realizada por Goethe que nos puede servir como guía para nuestros trabajos. El ojo siente los valores con tanta seguridad que nos podemos fiar de él, a condición de que haya sido sensibilizado en el correspondiente dominio.

Los valores de luz establecidos por Goethe son los siguientes:

AMARILLO: 9

NARANJA: 8

ROJO: 6

VIOLETA: 3

AZUL: 4

VERDE: 6

Las relaciones de cantidad armónicas son las siguientes:

AMARILLO: 3

NARANJA: 4

ROJO: 6

VIOLETA: 9

AZUL: 8

VERDE: 6

Sobre este modelo se pueden establecer todas las relaciones posibles existentes entre los colores.

Las relaciones cuantitativas aquí empleadas solo tienen valor cuando los colores utilizados son muy luminosos. Si se modifica la luminosidad de los colores, las relaciones de tamaño serán modificadas en igual proporción. Es evidente, pues, que los dos factores, luminosidad y extensión, van íntimamente unidos.

Cuando en una composición se utilizan relaciones cuantitativas distintas que las relaciones armónicas, es decir, cuando domina un color, se consigue un efecto expresivo. El tema, el sentido artístico o el gusto personal son los que influyen para establecer las respectivas medidas.

Las relaciones cuantitativas de los colores van siempre calculadas basándose en sus valores de contraste.



Fig. 54. Contraste de cantidad. Contraste de colores luminosos.

En este caso es un contraste de un color frío (azul-verde), con un cálido (rojo-naranja); a pesar de que todo el fondo es de color frío, las manchas de rojo-naranja saltan a la vista, esto se debe por su máximo grado de contraste tanto en color como en forma, de esta manera tenemos una composición expresiva.



CAPÍTULO 5

Si quieres aplicar las reglas de la composición, no obtendrás nunca una obra maestra, solo lograrás confusión en tu obra.

Leonardo da Vinci

LA COMPOSICIÓN

En este capítulo me voy a referir al color como elemento fundamental de la composición, pero antes voy a puntualizar algunos elementos de la composición en general, para poder ubicar al color como parte importante de la misma.

De acuerdo al estudio de Villafañe podemos anotar que a la composición la podemos clasificar en dos categorías : la composición normativa (que se encuentra regulada por los principios básicos que es la simplicidad) y la composición transgresora (la que transgrede el orden natural de la imagen y que hace casi infinitas las maneras diferentes de significación plástica).

A la composición normativa la podemos definir como una forma de representación que asume el orden visual natural. La propiedad más destacada del orden de la percepción es la simplicidad, que constituye la característica primordial de toda norma compositiva. Es recomendable siempre tender a la simplicidad y a la economía de medios.

Algunos aspectos que debe cumplir una composición:

- Los objetivos de una composición y los factores que la rigen son independientes del grado de iconocidad de la imagen.

- El orden visual impuesto por el sistema perceptivo humano. Sus tres manifestaciones fundamentales son la tridimensionalidad, las constancias y la organización perceptiva. Una imagen resulta más simple compositivamente, si su espacio tiene, real o virtualmente, profundidad.
- La simplicidad no es antónimo de complejidad en la composición. Lo que hace que una imagen sea compleja y por tanto, posea mayores posibilidades de significación es la diversidad de las relaciones plásticas que los elementos de la imagen pueden crear.
- Una de las propiedades básicas en la composición es la jerarquización de los elementos.
- La actividad y dinamismo plástico dependen de su interrelación formal. Depende de su interrelación dinámica de todos sus elementos formando un todo.
- El resultado visual de toda composición depende de un efecto de totalidad y nunca de una adición de elementos.

Luego de estas puntualizaciones sobre la composición hechas por Villafañe, vamos ahora sí a analizar al color en la composición.

EL COLOR EN LA COMPOSICIÓN.

Wasily Kandinsky, hace una correlación de las formas con el color, esto lo anota en su libro *The art of Spiritual Harmony*, dice: la forma misma, aunque sea abstracta o geométrica, tiene una sonoridad interna, es un ser espiritual con propiedades idénticas a esta forma. Aquí cabe citar unas palabras de Platón para entender en profundidad lo que dice Kandinsky sobre esta sonoridad interna que tiene cada forma.

Platón hace que Sócrates le diga a Protarco, (*Platón Philebus*):
Eso es porque no me he explicado con claridad. Trataré de ser más claro. Al decir *belleza de forma*, no quiero decir en este caso lo que la mayor parte de la gente entendería. No estoy pensando

en animales ni en ciertas imágenes, sino en una línea recta y en los planos y sólidos que se forman en un torno o con una regla o una escuadra. ¿entiendes a lo que me refiero? En mi opinión, estas cosas no son, como otras, bellas de un modo relativo; sino que siempre son bellas en sí mismas, y producen placeres especiales y propios... Incluyo también los colores, que tienen la misma característica. ¿Lo entiendes ahora o no?

Volviendo a Kandinsky, combina las formas abstractas con colores que, por su misma naturaleza son siempre abstractos. Al triángulo lo relaciona con el amarillo, al cuadrado con el rojo y al azul con el círculo. Se puede comprobar que hay muchos colores cuyo valor se realza gracias a ciertas formas y se apaga en otras. En todos los casos, los colores puros tiene un sonido más adecuado en formas puras.

Johannes Itten dice en su libro *Arte del colore*, que componer significa en este caso juntar dos o más colores, en modo tal que, juntos tengan una expresión típica y característica. A tal propósito, que la elección de estos colores, su posición recíproca, el lugar que ocupan, su ubicación direccional dentro de la composición, sus relaciones, su cantidad, su contraste, y su efecto de simultaneidad, asumen una importancia decisiva.

El carácter y el efecto de un color está condicionado de su posición respecto a los colores adyacentes. Un color jamás está solo, pero siempre está examinado dentro de su ambiente.

Cuando dos colores se encuentran distantes en el disco cromático, más intensa es su fuerza de contraste. La calidad y la dimensión de las zonas de los colores desarrollan un rol decisivo.

Otros elementos esenciales en una composición, son la ubicación y dirección visual del color.

En la parte inferior el azul resulta pesado, en la parte alta ligero; mientras el rojo oscuro resulta pesado e inconveniente en lo alto; pero en lo bajo resulta tranquilo. En lo alto el amarillo es aéreo, en

lo bajo se lo valora como si estuviera en sometimiento o esclavitud.

ALGUNAS ANOTACIONES SOBRE LA APLICACIÓN DE UNA COMPOSICIÓN NORMATIVA.

Después de esta pequeña síntesis sobre lo que debe tener una composición, voy a intentar plantear algunas sugerencias que se deben tomar al respecto al hacer una composición con imágenes.

Hago estas sugerencias para aquellas personas que se inician en el mundo de la comunicación por imágenes y para aquellas que quieran realizar composiciones con objetivos precisos, como en el caso de la Publicidad y el Diseño Gráfico. Esto nunca se debe tomar como normas inflexibles a seguir.

1. empecemos por dar una definición de composición:

composición es un conjunto, (no una suma) de elementos o partes de estos que forman un todo, (una unidad).

Este conjunto puede estar formado de subconjuntos dinámicamente relacionados entre sí y organizados con un sentido de orden.

2. es fundamental que la composición tenga el carácter de *un todo*, porque el primer acto de percepción que realizamos es ver todos los elementos como un solo grupo, si algún elemento lo vemos desintegrado, este, nos confundirá en la lectura; forma y color son una sola cosa, por esta razón se recomienda que al representar la forma se lo haga también a color, porque nuestra imaginación siempre es a color.

3. *el sentido de orden* es lo que nos permite leer la composición y recorrer por todos los elementos que la componen en forma ordenada, de acuerdo a la jerarquización que hemos impuesto a los elementos.

4. *el centro de interés*, se recomienda que se encuentre en un segundo plano de profundidad, es un buen recurso utilizar la proporción Áurea para su ubicación en el campo. Se debe evitar su colocación en el centro del campo, ya que esto producirá una composición estática, carente de movimiento y muy simétrica; estas condiciones producen aburrimiento y falta de interés en la persona que lo percibe.
5. *la relación objeto-campo*, nunca el campo debe llamar más la atención que el objeto protagonista de la composición. Entre objeto y campo debe haber una estrecha relación, el campo debe ayudar a ubicar al objeto dentro de su contexto, debe definirlo claramente sus formas.
6. *El color*, como habíamos anotado, es el primer elemento en nuestra percepción, debe estar estrechamente ligado con la temática o con el concepto que se quiera comunicar, en una composición, solo existen dos formas de ordenar los valores cromáticos: del claro a lo oscuro y de lo oscuro a lo claro, en este ordenamiento se pueden intercalar valores que alteren esta secuencia siempre y cuando no alteren el resultado final y lleven a la confusión.
7. *la profundidad*, cualquiera que sea el método de representación de la imagen, debe expresar claramente la profundidad, mientras mejor se lo observe, mejor se recibirá la comunicación gráfica. Debemos partir del principio que, el universo que nosotros conocemos y del cual somos parte, es tridimensional, por lo tanto, toda imagen que más se acerque a la tridimensionalidad será más fácil de comprender para nosotros y si le agregamos movimiento, (el tiempo) cobrará todavía más importancia a nuestra percepción.
8. *El color y la profundidad*, juega un papel preponderante en la representación de lo lejano, cercano; de lo grande o

pequeño. Esto se logra a través de los diferentes contrastes estudiados en el capítulo anterior.

9. *El color y la psicología*, es muy complejo de sugerir colores para tal o cual situación, porque cada ser humano desarrollamos diferentes aberraciones a ciertos colores de acuerdo a nuestra experiencia pasada. Por este motivo recomiendo que cuando se trate de comunicar mensajes gráficos a un grupo objetivo amplio, se tome en cuenta los principios fisiológicos y fundamentalmente del contexto (paisaje natural), que de allí es de donde han nacido nuestros valores culturales, sociales, religiosos. La forma de percibir los colores en la naturaleza (de acuerdo a la latitud donde nos encontremos), difiere mucho de un lugar a otro. Nosotros por encontrarnos en la mitad del mundo y a 2800 mts., sobre el nivel del mar, observamos los colores muy brillantes, esta es una situación única en el planeta.

10 *.La armonía*, creo que la mejor manera de comunicar a través de formas y colores, es logrando la armonía del ser humano; como lo anota Arheim, manteniendo un equilibrio entre la razón y la emoción. **Mientras más profundice el conocimiento a través de la razón, mayores serán mis emociones de expresión.**

RECOMENDACIONES.

Con este trabajo, quiero lograr despertar el Interés en el estudio de la imagen en todas aquellas personas que de alguna forma se encuentren involucradas en el manejo o apreciación de la imagen.

En ningún momento se trata de un documento que señale reglas rigurosas sobre cómo se debe realizar una composición con imágenes, aquí está expuesto en forma breve la importancia que ha tenido y tendrá en el futuro la imagen como forma de comunicación universal.

A través de esta pequeña reseña histórica, podemos notar cómo el ser humano ha estado siempre preocupado de desarrollar nuevos métodos de representación de la imagen.

En este siglo que iniciamos, se lo ha llamado la era de la imagen, los medios audiovisuales han cobrado enorme importancia dentro de la comunicación, cada vez tendemos más a la comunicación de masas y la mejor forma es la iconográfica, creo que son suficientes motivos como para preocuparnos cada día de profundizar esta forma de comunicación, que ha estado presente en la historia del hombre desde sus inicios y que ahora se presenta con gran complejidad por la tecnología en el momento actual.

Dentro de esta forma de comunicación el color siempre estará presente como uno de los elementos más importantes en la percepción humana. Para lograr una comunicación iconográfica utilizaremos una superficie y colores pero será de nuestro interior donde saldrá la fuerza que de vida a nuestra composición. Esto dará forma a nuestros sentimientos bajo la guía de la intuición y la inspiración.

BIBLIOGRAFÍA:

1. Sanz, Juan Carlos. *El libro de la imagen*. Alianza Editorial. 1996.
2. Villafañe, Justo. Mínguez Norberto. *Principios de Teoría General de la Imagen*. Pirámide. 1996.
3. Marcolli, Atilio. *Teoria del Campo. Corso di educazione alla visione*. Sansón. 1981.
4. *Enciclopedia Maestros de la Pintura*. Anesa, Noguera, Rizzoli. 1973.
5. *Enciclopedia Salvat del Arte*.
6. *Grandes maestros del siglo XX*. Ediciones Nauta, S. A.
7. Kanizsa, Gaetano. *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Paidós Comunicación. 1986.
8. Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*. Eudeba. 1985.
9. Arnheim, Rudolf. *Arte e percezione visiva*. Feltrinelli. 1977.
10. Matlin, Margaret. Foley Hugh. *Sensación y percepción*. Prentice Hall. 1996.
11. Gombrich, Ernst H. *El sentido de Orden*. G. G. Arte. 1980.
12. Itten, Johannes. *Arte del colore*. Il Saggiatore. 1982.
13. Ortiz, Georgina. *El significado de los colores*. Trillas. 1992.
14. Gerstner, Karl. *Las formas del color*. Hermann Blume. 1988.