

GROUPE μ

TRATADO DEL SIGNO VISUAL



CATEDRA
Signo e imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Título original de la obra: *Traité du signe visuel.*
Pour une rhétorique de l'image

Traducción: Manuel Talens Carmona

Créditos de las ilustraciones:

1. BN, París. 2. DR. 3. © KFS-Opera Mundi. 4. Basilea, galería Beyeler. 5. DR. 6. Zúrich, galería Schlögl. 7a. BN, París. 7b. © Casterman. 8. DR. 9. Nueva York, galería Alexandre Iolas. 10a. Skoklosters Slott. 10b. © Julian Key. 11a. Colección SNCB. 11b. DR. 12. Galería Louise René. 13a. RMN. 13b, 14a. DR. 14b. Colección particular. 15a. Otterloo, museo Kröller-Müller. 15b. Berna, colección Félix Klee. 16. Colección particular.

© ADAGP, 1992: por J. Miró, P. Klee, R. Magritte y M. Ernst

© SPADEM, 1992: por V. Vasarely y A. François

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeran o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© Editions du Seuil, 1992

Ediciones Cátedra, S. A., 1993

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 28.101-1993

I.S.B.N.: 84-376-1190-3

Printed in Spain

Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
c/ León, 44. Fuenlabrada (Madrid)

GROUPE μ

TRATADO DEL SIGNO VISUAL

PARA UNA RETÓRICA DE LA IMAGEN

CATEDRA
Signo e imagen

alrededor inhibitor (según el mecanismo de inhibición cruzado ya expuesto más arriba), detectores de puntos y de líneas (delgadas, gruesas, orientadas de tal o cual manera, etc.), detectores de hendiduras y detectores de bordes. Estos extractores de motivos se jerarquizan en tres niveles (simple, complejo, hipercomplejo) dando lugar finalmente al dispositivo de escrutinio local que da su estatuto a las figuras y a las formas³⁸.

Es en el nivel de esta integración de los detectores donde se efectúa el paso de la figura a la forma. Los extractores de motivos deben ser ejercitados para cumplir plenamente su papel, de manera que la percepción de la forma, en el sentido en que la hemos entendido más arriba, llega a ser un fenómeno de la memoria, pues en la percepción y en el reconocimiento de las formas los procesos cognitivos intervienen mucho más de lo que se creía³⁹.

3. TEXTURAS Y FIGURAS

Si la figura puede aparecer gracias al contorno, puede también nacer gracias a un contraste de color o gracias a un contraste de textura (que a su vez crearán un contorno). El problema del contraste coloreado será abordado más adelante (§ 4).

Textura viene de una palabra latina que significa literalmente «tejido». Cuando pensamos en la textura nos referimos metafóricamente al grano de la superficie de un objeto y a la especie de sensación táctil que produce visualmente. El fenómeno tiene un origen sinestésico⁴⁰. Pero esta «sensación» es aquí un concepto semiótico: es una unidad de contenido que corresponde a una expresión constituida por un estímulo visual. De manera más analítica se dirá que la textura de un espectáculo visual es su microtopografía, constituida por la repetición de elementos. El designarla con el término de microtopografía implica que se precisa la naturaleza

³⁸ Existe una buena síntesis de todo esto en Frisby, 1981.

³⁹ Esto es lo que aparece cuando se desorientan las figuras (por ejemplo, un texto en el espejo o un retrato presentado al revés) y se examina cómo se hace la corrección (si ésta es posible). Se constata que la percepción de las relaciones importa más que los caracteres absolutos, la geometría interna de la figura (tesis que se encontrará en el modelo de Palmer, capítulo III, § 3.2.). Las relaciones con el ambiente son particularmente importantes: si los lados del espacio visual son intercambiables, el arriba y el abajo no lo son. De manera que se puede decir de una figura que tiene tres límites perceptivos principales: una cima, una base y los lados. Se ve que la simple descripción de los contornos no basta para explicar la percepción de la forma: son precisos, además, procesos mentales de *descripción*, entre los cuales está la atribución de una orientación. Suministraremos una traducción de todo esto en términos semióticos en los capítulos III y V.

⁴⁰ Aquí nos encontramos a nivel visual. La intervención de la sinestesia sólo puede hacerse cuando se establecen equivalencias entre la percepción táctil y la visual, y estas equivalencias nacen únicamente en experiencias muy elaboradas, como la de la tridimensionalidad o como la del «objeto» —que será definido más adelante—, suma permanente de informaciones provenientes de canales variados. A propósito de esto, ver el capítulo V, § 3.1.

de la dimensión de los elementos, así como la ley de las repeticiones: de este modo, puede describirse un aspecto granuloso, liso, plumado, acuoso, lustroso, un «pata de gallo», etc. Esta semiótica de la textura será bosquejada en el capítulo V.

Tales microtopografías pueden contrastar entre ellas —y de esta manera crear la figura— o, por el contrario, fundirse en un continuo, lo que crea la textura.

Los mecanismos que conducen, o no, a una figura, basándose en las texturas, han sido estudiados por Béla Julesz (1975). Sus experiencias, llevadas a cabo en los laboratorios de la Bell entre 1965 y 1975, se referían a las texturas puras, es decir a las combinaciones de puntos generadas por ordenador que no producen signo icónico. Se trataba de ver qué propiedades estadísticas era preciso darles a estas redes de puntos (conteniendo, por ejemplo, diversos tonos de gris o diversos colores) para que fuera posible o, al contrario, imposible, distinguir los unos de los otros.

Son indispensables algunas explicaciones preliminares para que las líneas que siguen puedan ser comprendidas.

Las texturas estudiadas son discretizadas, en el sentido que reducen la continuidad del espacio a una red de puntos, o más exactamente, de pequeñas células cuadradas. Se simplifica igualmente el problema seleccionando para estas células un número reducido (2, 3 o 4) de escalas de luminosidad (concepto definido más adelante en § 4): por ejemplo, el cuadrado será blanco, gris o negro. La textura es engendrada mediante un proceso markoviano: a lo largo de una secuencia lineal, el contenido de una célula será determinado a partir del contenido de un número fijo de células precedentes, según una fórmula matemática igualmente fija. Esta fórmula puede ser tan simple como: de cada 30 células alineadas debe haber $\frac{1}{3}$ de blancas, $\frac{1}{3}$ de grises y $\frac{1}{3}$ de negras; para el resto, la luminosidad de cada célula está determinada al azar. Este proceso determina una estadística de orden 1. Además de este proceso de orden 1, se les pueden imponer restricciones suplementarias a los puntos, esta vez relacionando los pares de puntos: por ejemplo, se impondrá una distancia mínima entre dos puntos negros. Se tratará esta vez de una estadística de orden 2.

Una vez que se engendren texturas que obedecen a estas leyes y que se verifique su discriminación por parte de un público, podremos aperebirnos de dos cosas:

1. que las estadísticas de orden 1 definen una *luminosidad media*, y que toda diferencia de esta *luminosidad media* entre dos texturas permite su discriminación instantánea (y, por lo tanto, la aparición de una figura);
2. que las estadísticas de orden 2 definen una *granularidad*, la cual constituye igualmente un factor de discriminación instantáneo.

De esto resulta esta interesante «ley» que hasta ahora no se ha

podido invalidar: «Si dos texturas tienen las mismas estadísticas de orden 2, resulta imposible el distinguirlas⁴¹.»

El principal interés de todas estas experiencias es el de mostrar que una discriminación es posible *fuera de toda forma*, es decir, únicamente por la textura. No obstante, la perspectiva de conjunto que destaca Julesz nos parece completamente errónea, pues al oponer la percepción global al escrutinio local en una dicotomía fundamental, hace de la primera el instrumento de la discriminación de las texturas, y de la segunda el del reconocimiento de las figuras, lo cual le permite afirmar que la percepción global concierne al fondo, y el escrutinio local a la forma. «Si bien es verdad que la figura —y en consecuencia la forma— nos aparece en efecto siempre sobre un fondo, eso no quiere decir que la textura sea la verdadera naturaleza perceptiva del fondo (hasta el punto que propone reemplazar la primera palabra por la segunda, textura y fondo haciéndose sinónimos). Cualquier objeto de nuestro entorno puede ser visto como figura o como fondo, según que fijemos o no sobre él nuestra atención, y el hecho de escrutarlo no hace desaparecer su textura, como lo prueban indirectamente todos estos tests, puras texturas, sobre las que se dirige nuestra atención escrutativa⁴²...

4. COLORES Y FIGURAS

4.1. *Las dimensiones de la señal coloreada*

La aprehensión que tenemos de un mensaje visual coloreado depende de dos cosas: de la física de los colores y del mecanismo de la percepción de éstos, lo cual conduce a distinguir color físico y color fenomenológico. En resumen, se puede decir que el color no es otra cosa que la reificación de la aprehensión de ciertos estímulos físicos ondulatorios por el sistema receptor.

4.1.1. El *color físico* de una superficie coloreada es definido por su espectro. Este da, para todas las longitudes de onda a las que es sensible el sistema perceptivo, la relación entre la cantidad de luz recibida y la cantidad reflejada. Así, este concepto no depende de la composición de la luz de alumbrado. Esta luz, sin embargo, interviene con el fin de

⁴¹ Es preciso señalar que si hay igualdad entre las estadísticas de orden n , hay automáticamente igualdad entre todas las estadísticas de orden inferior.

⁴² Todos estos procesos son estadísticos y conciernen arreglos de puntos ampliamente aleatorios y fuera de toda figuración. A tales procesos se les pueden superponer órdenes no aleatorios, tales como la *repetición* y la *simetría*. Es, en efecto, perfectamente posible el engendrar una estructura aleatoria y duplicarla con su imagen especular, o el repetirla un número ilimitado de veces. Sorprendentemente constatamos: 1) que la *simetría* es detectada inmediatamente y sobre todo, parece ser, a partir de pares simétricos situados a los alrededores del eje de simetría; 2) que la *repetición*, sólo es detectada si la distancia periódica es suficientemente pequeña; esto es ilustrado por el ejemplo familiar del tejido llamado «pata de gallo».

En cada caso, intentaremos proporcionar una gramática de los significantes y mostrar cómo estos últimos se asocian con significados.

Empezaremos por la textura: hemos visto que hasta ahora ha sido el pariente pobre en la descripción de los fenómenos visuales. Será aquí donde el esfuerzo innovador será más grande. Seguiremos con la forma. Sin duda ya hemos hablado de ella, pero raramente de manera sistemática: con frecuencia hemos estudiado su función en los análisis de los enunciados particulares, lo cual nos ha impedido ver los mecanismos generales de su semantismo. Finalmente, abordaremos el color. La situación aquí es muy diferente: el discurso a propósito del cromatismo peca sobre todo por exceso, hasta el punto que el investigador deseoso de poner las cosas en claro no sabe a qué seña dedicarse... En cuanto al problema de la relación del signo plástico con el signo icónico, será estudiado ulteriormente¹⁵¹.

2. SISTEMÁTICA DE LA TEXTURA

2.0. *Introducción*

Recordemos que la textura de una imagen es su microtopografía, constituida por la repetición de elementos. Se trata de una propiedad de la superficie tan válida como la del color.

La definición propuesta pone en evidencia que la textura, incluso reducida a un modelo teórico (la unidad textural), no constituye un todo imposible de analizar. Calificarla de microtopografía implica, en efecto, la intervención de dos parámetros que podríamos llamar los *texturemas* (de la misma forma que existen los formemas y los cromemas): el de los elementos repetidos, que son figuras, y la ley de repetición de estos elementos. Una clasificación de las texturas partirá, pues, necesariamente de la calidad de los elementos (su naturaleza y su dimensión), así como de la calidad de su repetición.

2.1. *Los significantes de la textura*

2.1.1. Primer texturema: los elementos

En el capítulo II hemos visto que la textura, como el color, podía engendrar la forma. Cuando una superficie que presenta una textura A es incluida en otra superficie de textura B, y su color sigue siendo el mismo, puede nacer un contorno, el cual crea la figura, y luego la forma. Pero, ¿los elementos texturales, no constituyen ellos mismos una forma? Esto es lo que podría hacer creer nuestra definición y que debemos precisar.

El elemento textural se caracteriza por una dimensión reducida,

¹⁵¹ Véase el capítulo VII, § 5, y el capítulo IX.

una dimensión tal que no se pueda hacer de ella una forma, pues la percepción individual de estos elementos cesa a partir de una cierta distancia, y es reemplazada por una aprehensión global gracias a una operación de integración. Esto implica una distancia tipo entre el espectáculo y el espectador¹⁵². La textura del techo de Sant'Ignazio, vista a treinta metros, será determinada por elementos mucho más grandes que los de un sello de correos examinado con lupa.

La distancia crítica que determina la percepción de toda textura en tanto que microtopografía es, pues, la necesaria para que cese la percepción de los elementos aislados, que pasan por debajo del umbral de discriminación. No obstante, éstos siguen siendo percibidos, pero globalmente y bajo la forma de una cualidad translocal: la información que contienen pasa eventualmente por un canal subliminal. Se puede, pues, concluir que dos flujos independientes de información son transmitidos por toda imagen. Puede, o no, haber interacción entre estos dos flujos¹⁵³.

¹⁵² Para que el elemento textural pueda ser una unidad semiótica, haría falta que tuviese una existencia estable; ahora bien, es eminentemente variable en un mismo enunciado. Es preciso, pues, modelizarlo: la unidad textural no es una superficie elemental, sino un ángulo sólido de visión (lo que hace a su superficie efectiva dependiente de la distancia entre el espectador y la imagen). La unidad no puede tampoco ser el ángulo sólido mínimo de discriminación ocular, pues todo lo que está contenido en este ángulo está promediado, sin análisis posible. Se tratará, pues, de un ángulo sólido más grande, no definido con precisión y sin duda variable. Notemos, en cualquier caso, que hay una interacción entre la textura y la distancia de examen: en toda superficie lisa existe una escala para la cual parece sin textura (el liso está aquí provisionalmente definido como no textura), pero a medida que la resolución aumenta (es decir, que el observador se acerca), la superficie toma una textura, primeramente fina, y luego cada vez más tosca. Es cierto que los estetas han estudiado este problema con una perspectiva diferente. Se trataba sobre todo de establecer la distancia ideal de visión de un cuadro. Homer (1964) ha intentado medirla a propósito de *La Grande Jatte (El Gran Cuenco)* de Seurat, en el que encuentra cuatro distancias críticas. A 0,3 metros se ven individualmente los elementos; a 1,8 metros (o entre 1,5 y 2,1 metros): efecto de brillo (ver más adelante en 2.3.3.2.); a 4,5 metros: impresión de gris «neutro y sombrío»; a 6 metros: fusión integral de los elementos con síntesis óptica. Por supuesto, la distancia ideal variará con cada cuadro (sería de 4 a 4,5 metros para *La Parade (El Desfile)*, o de 1,8 para *Les Poseuses* del mismo Seurat). Según Pissarro, la distancia ideal sería de tres veces la diagonal del cuadro, regla al parecer aceptada por todo el grupo neoimpresionista.

¹⁵³ La posibilidad de dos transmisiones simultáneas ya ha sido demostrada en la publicidad subliminal estudiada por Vance Packard. Se trataba de cadenas diferentes entrelazadas según el eje temporal: el mensaje subliminal se aloja en mínimos segmentos del mensaje «claro». Por su parte, el mensaje subliminal de la textura se aloja en los intersticios de una superficie. Podemos perfectamente preguntarnos si una señal subliminal, por definición inconsciente en el receptor, es asunto de la semiótica. Aceptar esto sería quizás concederle al criterio de la conciencia un valor que no posee en esta disciplina, a pesar de lo que hayan dicho algunos (como Mounin, 1970). Eco (1978: 177) sitúa las excitaciones subliminales, junto a otros artificios clasificados en general como estímulos, entre los signos, en la medida en que «el emisor los reconoce como provocadores de un efecto determinado»: hay, pues, un

La noción de integración podría quitarnos el deseo de describir la naturaleza de los elementos repetidos (puesto que las características propias de estos elementos están destinadas a abolirse en la percepción integradora). Pero la naturaleza de tales elementos determina parcialmente la información subliminal. Si alguien lo duda, se le podría recordar una consecuencia del principio de la distancia crítica: siempre existe un punto de visión en que el espectador puede unas veces percibir una textura como tal —es decir, como una pura superficie—, y otras como un conjunto de formas individualizadas. Pensemos en estos lienzos impresionistas destinados a una percepción integradora —produciendo los famosos efectos de luz propios de esta escuela—, pero en los que las manchas (puntos redondos o cuadrados, formas orientadas, etc.) pueden también ser percibidas individualmente y forman parte del dibujo de la obra. La segunda percepción, desintegradora, abole evidentemente la textura en provecho de las formas. A pesar de todo, esta posibilidad de oscilación¹⁵⁴ procura una relación entre el significado de estas formas (justificable de otro análisis, hecho en el párrafo 3) y el de la textura, la cual obtiene de ella una parte de sus cualidades.

La naturaleza de los elementos texturales es, pues, un criterio de clasificación pertinente de las texturas.

2.1.2. Segundo texturema: la repetición

Los elementos sólo pueden ser integrados en una superficie uniforme en la medida en que son repetidos y que esta repetición sigue una ley perceptible. Con palabras más sencillas, es el ritmo el que hace la textura.

La noción de ritmo procura, así, una primera ley, cuantitativa, de la repetición textural. En efecto, un ritmo sólo existe cuando al menos tres elementos están agrupados¹⁵⁵. Este ritmo no tiene que ser necesariamente muy elaborado, tal como lo demuestran los experimentos de Julesz comentados en el capítulo II (§ 3): las texturas son engendradas en él por selecciones estadísticas simples de elementos que, por lo demás (por ejemplo, el orden exacto de su aparición), están dispuestos de manera aleatoria. Pero una complejificación —y por lo tanto, una rigidez más grande— de los

conocimiento semiótico, puesto que asocia un efecto determinado con un estímulo dado. En otras palabras, «hay función semiótica cuando el estímulo es el plano de la experiencia, y el efecto previsto, el plano del contenido». Y añade: «No obstante, el efecto no es totalmente previsible, sobre todo cuando está inserto en un contexto bastante complejo.» Cuando nos toque hablar de efecto a lo largo de este capítulo, no habrá que olvidar que este efecto es un contenido semiótico.

¹⁵⁴ Oscilación, pues las dos percepciones —integradora y desintegradora— no pueden ser simultáneas.

¹⁵⁵ A propósito del ritmo y de sus leyes, véase de nuevo, Groupe μ 1977: 149-160.

ritmos es siempre posible y puede modificar el estatuto de la unidad textural¹⁵⁶.

2.1.3. La unidad textural

Como la textura es una propiedad de la superficie, no hay que ver en la unidad textural una unidad con su extensión propia: una pata de gallo de 4 cm² o de 2 m² sigue siendo una pata de gallo¹⁵⁷.

Diremos, pues, que las unidades texturales son cualidades, y que son nombres de calidad los que nos permitirán designarlas y clasificarlas. Al hacerlo, seguiremos en apariencia la tradición de la crítica del arte y de la psicología del arte. Por ejemplo, las páginas que Arnheim (1966: 185-197) les consagra a los pintores de la textura (sobre todo Pollock y Tobey, los cuales, en detrimento de la forma, evacúan toda representación buscando hacer aflorar cualidades texturales) contienen una lista de cualidades, como: «erizamiento», «excitación», «viscosidad», «flexibilidad», «rigidez mecánica», «pulposo»... Es preciso apuntar que la crítica habla de estas cualidades como si representasen *significados* de las unidades texturales. Al definir la unidad textural como una cualidad, nosotros consideramos tanto el significante de esta unidad como su significado.

2.2. Los significados de la textura

Antes de considerar una clasificación de los signos texturales, basados en los dos parámetros que son la naturaleza de los elementos y la ley de su repetición, sin duda es preciso preguntarse si la textura no tiene, como tal, un significado global. O para ser más precisos, si no existe un modo global de producción de los significados texturales.

La pregunta es tanto más urgente cuanto que los discursos a propósito del signo plástico han ocultado a menudo la textura. La historia del arte, por ejemplo, ha tratado sobre todo de las formas y de los colores, y hubo que esperar a Waldemar Januszczak (1986) para poder ver una obra destinada al gran público que prestase una atención un poco sostenida al papel de la textura en pintura. Estas reservas de los historiadores del arte tienen su pareja entre los semióticos. Así, Thürlemann (1982) distingue tres categorías plásticas: cromática, eidética (que nosotros estudiamos bajo el nombre

¹⁵⁶ Las regiones locales elementales pertenecen a un repertorio (por ejemplo, el de las manchas de los pintores impresionistas) y son para el observador conjuntos de píxeles conectados que poseen una propiedad tonal dada. La dependencia espacial entre los elementos puede ser aleatoria (texturas débiles) o no aleatoria: estructural (texturas fuertes). Las texturas fuertes, provistas de una ley de repetición aproximativa parcial, o incluso total (como la pata de gallo), están ligadas al ritmo.

¹⁵⁷ Un eventual contraste de esta superficie con su fondo ya no es un problema de textura, sino de forma.

más sencillo de forma) y tipológica (o emplazamiento relativo del resultado de las dos primeras categorías). G. Sonesson (1989), que comenta a Thürlemann, se siente molesto por la «pincelada», que juzga pertinente, pero que, evidentemente, no puede asociar con ninguna de las categorías de un sistema que ignora la textura.

El poder de esta ocultación es tal que, a propósito de ella, muchos teóricos se contradicen a sí mismos. Arnheim, a quien hemos visto tomarse un cuidado particular al nombrar los efectos texturales, parece curiosamente estimar que la textura en pintura es más bien una «acumulación de accidentes» debidos a pinceladas incontroladas, involuntarias y no construidas. Estos tres últimos caracteres conducen a Arnheim a asimilar la textura con lo aleatorio: recuerda; así, la dificultad que existe para simular el azar por los gestos humanos, luego insiste sobre la falta de diversidad, y por lo tanto de interés, de las texturas. Puntos dispuestos al azar engendran la monotonía (incluso si, por definición, no existe entre ellos ninguna repetición). Le concede, no obstante, a la textura «el encanto de las imperfecciones», «de lo contingente», anticipando que «existe [...] una gran satisfacción en el escapar ocasionalmente de la significación». Pero, ¿de verdad escapamos? En el fondo, lo que le molesta a Arnheim es que no sabe cómo situar la textura en su definición de la obra de arte, la cual debe «cumplir una función semántica; ahora bien, ningún enunciado puede ser comprendido si las relaciones entre sus elementos no forman un todo organizado». Y como lo que quiere es ignorar que la textura es una organización de elementos, no le queda más remedio que excluirla del asunto. Pero, trabajando con seriedad, no es posible seguir manteniendo que la textura es aleatoria. Numerosos ejemplos —entre ellos el que ya hemos comentado de los impresionistas— muestran que la textura puede ser tan asumida como el resto, y Ehrenzweig (1974) sigue, ciertamente, una pista más seria cuando descubre una significación emocional. Visto de cerca, un autorretrato de Rembrandt revela huellas de pincel que «se parecen a la escritura febril del Tachismo»; en el retrato que Durero hizo de Vilana Windisch, aparece una «técnica de dibujo [...] dominada y deliberada» mientras que las microformas de los plumeados cruzados «revelan la independencia de su significación formal y emocional»¹⁵⁸.

Podemos, pues, considerar aceptable la existencia de un significado global del signo textural.

Este significado, a nuestro parecer, incluye tres rasgos, ligados entre sí: la tridimensionalidad, la tactilomotricidad y la expresividad.

¹⁵⁸ Más cercano a nosotros, Max Ernst publicó en 1926 una colección de 34 planchas llamada *Histoire Naturelle*. El pintor, fascinado por el grano de madera, la textura del tejido, la red de las hojas del árbol, había reproducido estas texturas mediante simple frotamiento del lápiz, y las había recortado y ensamblado en imágenes a la vez misteriosas y sugestivas.

Hasta aquí hemos descrito sobre todo imágenes en dos dimensiones; ahora bien, sucede que la textura está ligada, directa o indirectamente, a la tercera dimensión. Puede, en efecto, aunque sea a una escala más reducida (apenas más de unos diez milímetros), crear directamente la profundidad. Pero sobre todo, puede proponer impresiones táctiles, que actúan en el sentido de la ilusión realista: el signo (plástico o icónico) se presenta al espectador como un objeto manipulable. Las sugerencias táctiles pueden, por otra parte, precisarse en sugerencias motrices («flexibilidad», «viscosidad», etc.), las segundas siendo modalidades de las primeras¹⁵⁹. Sabemos, por supuesto, que este tipo de sugestión se refiere al hecho de que se trata de una relación cultural, y por lo tanto, semiótica: tal textura /x/ es una expresión que remite a un contenido, por ejemplo, «táctil».

Se ha discutido sin fin a propósito de la oposición entre visual y táctil: a nosotros nos parece que esta oposición se expresa de una manera particularmente clara en la oposición pictórico/textural. Lo pictórico se refiere a una imagen en dos dimensiones captada visualmente. Si una imagen representa objetos que nos gustaría tocar y sentir entre nuestras manos (por ejemplo, una Gran Odalisca o una foto del *Penthouse*), esto no sucede directamente, sino por medio del tipo icónico. Lo textural se refiere a una imagen en la que está presente la tercera dimensión. Esta imagen es percibida visualmente (pues los guardias del museo prohíben severamente que se acaricien las pinturas), pero remite a una experiencia táctil mediante una sugestión sinestésica. Lo visual implica una relación que nuestra cultura califica de fría, una cierta distancia intelectual con relación al sujeto, mientras que lo táctil, por el contrario, requiere un estrecho contacto físico y una distancia mínima. Lo visual moviliza el intelecto, lo táctil, el cuerpo. Sin perdernos en divagaciones peligrosas a propósito del tema, nos limitaremos a apuntar que el equilibrio alcanzado, en una imagen, entre lo visual y lo táctil, proviene totalmente del papel que juega en él la textura, papel que oscila desde la ocultación completa a la invasión total, por ejemplo, en la pintura de Pollock.

En fin, para completar nuestro discurso a propósito de la tridimensionalidad y de la táctilomotricidad, añadiremos que los elementos constitutivos de la textura son de pequeña dimensión. A eso se debe el que le sea tan difícil, a quien los busca, el ejercer un control motor riguroso sobre ellos. Pero esto no significa que sean aleatorios: su producción, menos inhibida por el control racional y las formas globales del enunciado, les permite traducir valores

¹⁵⁹ Lo cual no ha sido siempre visto por los teóricos de la «semiotricidad» (según la bonita fórmula de Parlebas), dedicados a la descripción de comportamientos muy elaborados (esencialmente pedagógicos y deportivos).

expresivos o emocionales de origen profundo¹⁶⁰. Admitimos que es difícil establecer un repertorio completo, sobre todo bajo la forma de un diccionario. El párrafo siguiente será, no obstante, un intento en esa dirección.

2.3. Clasificación de las texturas

2.3.1. Criterios de clasificación

Hasta aquí, la textura no ha sido objeto de estudios sistemáticos. Deberemos, pues, innovar y proponer algunos criterios exploratorios de clasificación de las unidades texturales. Como hemos dicho, serán los elementos de la microtopografía los que proporcionarán una de las dos bases de esta clasificación. Pero estos elementos serán, a su vez, el producto de dos subelementos: el *soporte* del signo plástico y su *materia*. En ciertos casos, estos dos subelementos son distintos (en pintura, por ejemplo), en otros, se confunden (por ejemplo, en escultura o en las imágenes televisadas). El segundo texturema es la ley de repetición de los elementos. Esta repetición es también el producto de dos variables: el *soporte*, de nuevo, que impone ciertas obligaciones a la repetición, y el tipo de comportamiento motor que la produce y que es, de alguna manera, la enunciación del enunciado textural; llamaremos a esta última variable la *manera*.

Cada familia de unidades texturales podrá, así, ser descrita bajo tres ángulos: el soporte, la materia y la manera. «Soporte», «materia» y «manera» son palabras que designan en general conceptos técnicos, y no podremos evitar el utilizar en otros sitios el lenguaje de los técnicos y de los historiadores del arte («grano», «plumeado», «empaste», etcétera). Debe quedar claro que sólo nos servimos de estos términos para designar significantes que remiten a un significado determinado. La existencia de esos significados debe haber sido atestada por la cultura, y deben poder entrar en sistemas de oposiciones, aunque sean

¹⁶⁰ La cita siguiente, sacada del *Klee* de M. Brion, lo ilustra muy bien: «Si Klee presta tal importancia a la técnica pictórica y a sus diversas posibilidades es porque cada uno de estos medios técnicos responde a algo que no puede ser expresado de otra forma. La raspadura del cuadrado montado a la inglesa, los «efectos de encaje», los plumeados y las paralelas, la tosquedad de la desigualdad del soporte, el dibujo y la pintura al óleo asociados a la acuarela, los cepillados y las raspaduras, el empleo de cualquier clase de óleo para pintar, e incluso de la pistola, no son el síntoma de una inquietud o de una insatisfacción, sino al contrario, la manifestación de un deseo de plenitud y de ese supremo estar convencido de que sólo existe una forma de expresar algo, y que cuanto más explore el artista un campo más vasto de lo visible y de lo invisible, más numerosos serán los medios plásticos puestos a la disposición de su voluntad creadora» (1955: XXI). Una cuestión subsidiaria muy interesante, pero que son más bien los psicólogos o los exégetas quienes deberán decidir, es la de saber si estas significaciones emocionales que escapan al pintor son disimuladas por él gracias al canal subliminal o son plenamente conscientes y abiertamente incorporadas a la imagen...

relativamente vagos. Un ejemplo de uno de estos microsistemas con dos valores nos lo da la oposición /liso/ *versus* /rugoso/. En lo /liso/, lo que yo presento pretende ser puramente visual; en lo /rugoso/, lo que represento procede de lo táctil tanto como de lo visual.

Siendo la tridimensionalidad el significado global mayor de la textura, tal como lo hemos visto, podemos tomar este criterio para distinguir dos familias de signos texturales. Tendremos, así: *a*) los signos que hacen intervenir directamente la tercera dimensión (que colocaremos bajo la rúbrica del *grano*); *b*) los signos que sólo hacen intervenir indirectamente esta tercera dimensión (los llamaremos *máculas*)¹⁶¹.

2.3.2. El grano

2.3.2.1. El soporte. La elección del soporte juega un papel determinante en la textura granular. Incluso cuando no autoriza ninguna latitud de ejecución, el soporte no es indiferente a la significación del signo plástico. Y de todas formas, esta latitud es frecuente. No ha sido el azar, ni tampoco simples consideraciones tecnológicas los que han hecho del lienzo el soporte predilecto de los pintores; el lienzo permite efectos prohibidos en la pintura sobre madera; si un pintor como Klee, particularmente sensible a la textura, ha pintado a menudo «bajo vidrio» (*i.e.* sobre una placa de vidrio, pero presentada por el otro lado al público)¹⁶², ha sido para obtener el colmo de lo liso y la ausencia total de profundidad real; asimismo, el dibujante, el grabador y el acuarelista escogen con cuidado el papel. En un dibujo como *Le Noeud de ceinture*, (*El Nudo de cintura*) Seurat utiliza el papel Michallet granoso y el lápiz Conté suave (que aplica delicada y oblicuamente para obtener el efecto de barrido): es esencial para él que la mina de plomo no llegue a alcanzar el fondo de los huecos del papel, salvo, quizás, en los negros más profundos. Produce, así, una alternancia de microzonas blancas y negras, análoga a una trama fotográfica, en la que el negro está dispuesto como una parrilla¹⁶³. Como vemos con este ejemplo, soporte y materia interfieren siempre en los hechos, y sólo se distinguen en teoría.

Las significaciones más generales de los soportes son la relación con un medio dado: el monitor de televisión remite al universo tecnológico, el lienzo al universo de las artes legítimas, etc.

¹⁶¹ Les daremos a estas palabras un contenido preciso: así, el «grano» del papel fotográfico depende de la mácula. Utilizamos esta última palabra en vez de su sinónimo mancha, no por amor diafoiresco del latín, sino para evitar una ambigüedad. La mancha, en efecto, puede ser única —y la palabra es, entonces, sinónimo de forma—, mientras que la mácula es más fácilmente comprendida como múltiple.

¹⁶² Esta técnica, que ha sido sobre todo utilizada para los iconos, se llama «eglotizado».

¹⁶³ Las relaciones entre esta técnica automáticamente «protopuntillista» y el puntillismo ulterior de Seurat han sido cuidadosamente estudiadas por Homer (1964), así como la combinación óptica del negro y del blanco que se desprende.

2.3.2.2. La materia. Por razones tecnológicas, los fabricantes de pigmentos buscan obtener el estado de división máximo con vistas a escapar del poder discriminador del ojo más agudo: los granos de un pigmento mineral como el cinabrio o el blanco de titanio son, así, típicamente de $0,25\ \mu\text{m}$ (Rossotti, 1983); las tierras igualmente deben ser desleídas y alcanzan finuras considerables; en cuanto a los colorantes sintéticos, están inmediatamente disponibles en dimensión molecular, aun mucho más pequeña, y son solubles en su vehículo; sucede lo mismo con los componentes de la imagen fotográfica.

Por estas razones se podría pensar que el carácter mineral, natural, orgánico o metálico del pigmento no es pertinente en el estudio de los colores. El semiótico con prisa estaría quizás de acuerdo: asimilando materia, en el sentido en que la utilizamos aquí, y materia hjelmsleviana, no tardaría en contestar la semioticidad de la primera.

Pero es preciso recordar que cada una de las clases materiales de pigmentos se caracteriza por un modo particular de reflexión de la luz, perceptible inmediatamente si se tiene experiencia, y que no es otro que una modalidad extrafina de la microtopografía. Ahora bien, este tipo de percepción es susceptible de ser semiotizado. En su paleta, y sin dudarlo, todo artista agrupa sus pigmentos por familias: minerales (amarillo de cromo, azul de Prusia, blanco de zinc...), naturales o tierras (de sombra, de Siena, de ocre...), orgánicos (heces, sangre, púrpura, granza...), metálicos (dorado, plateado, bronceado)¹⁶⁴. Clasificación disponible entre muchas, que no coincide con las establecidas en otros sectores, como la química, por ejemplo. Tales clasificaciones son productoras de sentido¹⁶⁵. Sabemos que los impresionistas suprimían las tierras de sus paletas a causa de su significado «terroso», de la misma forma que sentían horror del aspecto «lodoso» y «zurrapas» que adquieren los pigmentos puros al mezclarse.

2.3.2.3. La manera. En el plano terminológico, es preciso distinguir cuidadosamente el empaste del brochazo o pincelada, pues el primero designa el espesor y la regularidad de las masas texturales dispuestas sobre el soporte, y el segundo se refiere a la forma misma de los elementos. Al disponer de toda una panoplia de pinceles con forma, dimensión y dureza diferentes, de cuchillos para paletas y de espátulas, el pintor puede realizar una amplia gama de empastes, desde el terminado liso de la pintura antigua hasta los

¹⁶⁴ La heráldica, que distingue los esmaltes, los metales y las panas o las pieles, presenta una clasificación de este tipo. Esta clasificación —tanto textural como tecnológica— ha dado lugar a una intensa actividad semiótica (parcialmente descrita en Mounin, 1970), productora a su vez de reglas que terminan por no tener justificación tecnológica (la regla «nunca esmalte sobre esmalte» tenía esta función al principio, pero cesa de cumplirla con los pigmentos modernos).

¹⁶⁵ Otras clasificaciones, como óleo *versus* gouache *versus* acuarela, trascienden la primera: el óleo puede ser el vehículo de tierras tanto como de minerales.

atascamientos extremos del viejo Tiziano o de Mathieu¹⁶⁶. En estos últimos casos, separaciones de 3 mm entre cresta y hueco no son raras. El pintor no posee, de hecho, el monopolio de estos efectos de relieve: en los mosaicos bizantinos, los «esmaltes» son desplazados verticalmente para ser obtenidos. La percepción de estos relieves depende fuertemente del brillo superficial y de un alumbrado con incidencia oblicua. En los empastes más generosos, la microforma del relieve sigue siendo muy irregular. Comprende generalmente un relieve final, que se obtiene, por ejemplo, cuando el pincel abandona el soporte (la «arrancada», precedida de una serie de surcos producidos por los pelos del pincel). Los efectos resultantes («desorden», «potencia») se ordenan alrededor del significado «materia», mientras que, en el extremo opuesto, un resultado liso (pantalla de televisión, icono bajo el vidrio, papel mate de fotografía, etc.) afirma la preeminencia del plano-soporte, es decir de la bidimensionalidad, y por eso, remite a la pictorialidad.

2.3.3. La mácula

Se entiende por mácula la discretización más o menos avanzada del elemento pictórico, cuando este elemento se inscribe solamente en dos dimensiones.

2.3.3.1. El soporte. Puede repetirse aquí lo que se ha dicho del soporte a propósito del grano, salvo por una diferencia, y es que, por definición, aquí no tiene un papel determinante en la elaboración de la tridimensionalidad. No obstante, adquiere a veces otro papel: el de ser *el fondo subliminal de la mácula subliminal*. Se observará, por ejemplo, que la existencia de máculas elementales es claramente perceptible en la pintura impresionista y neoimpresionista, en donde están desglosadas y dejan aparecer el soporte. Encontraremos también este fenómeno en la fotografía llamada de grano, en el belinograma, en los esquemas obtenidos mediante impresoras de puntos, en las letras de los periódicos luminosos, etc. El soporte aparece, entonces, como un fondo continuo situado detrás de las máculas discontinuas. Acabamos de ver que la elección de máculas, por oposición al grano, tenía el efecto de reforzar el carácter semiótico. La adopción de máculas desglosadas da un paso suplementario en la misma dirección, al mostrar, al mismo tiempo que la imagen, el modo de producción de ésta. El contenido general

¹⁶⁶ D. Sutton (1968) precisa, así, lo que llama «la principal innovación técnica de Nicolas de Staël»: «Obtiene el efecto deseado sirviéndose de un raspador como los que se emplean para arrancar los papeles pintados. Extiende el color y lo aplasta como una pasta de arena. La potencia de la masa es puesta en evidencia por un borde de color resplandeciente.» Sabemos que el interés por la pincelada y el empaste en pintura apareció en el Renacimiento, y no adquirió importancia real hasta el siglo XVIII.

de este tipo de expresión es, pues, el carácter mecánico del mensaje visual propuesto.

2.3.3.2. La materia. La mácula puede, pues, definirse por la discretización de la superficie. Esta discretización puede, o bien ocultarse, o bien mostrarse, según la dimensión de las máculas. Tal dimensión depende parcialmente de la técnica utilizada: el director de una cinta de vídeo no puede prácticamente elegir la calidad de la definición de su imagen, ni tampoco controlar la información de su monitor. Pero, aunque toda pintura está hecha con pinceladas, debido a que la materia es aplicada en pequeñas máculas homogéneas con la ayuda de diversos instrumentos, el pintor puede escoger pinceles muy finos y reducir al extremo la dimensión de las máculas elementales, o, al contrario, trabajar mediante grandes células. Cuando es mostrada así, la discretización es una transformación muy perceptible. De esta forma, un icono cuyo significante es discretizado en células de gran dimensión parecerá muy transformado y perderá parte de su «realismo».

2.3.3.3. La manera. La forma de la mácula no deja de tener su importancia en cuanto al sentido que libera. El repertorio de estas formas es, evidentemente, vasto y abierto. Pueden ser rectángulos, comas o pequeños círculos —las tres formas que se obtienen con más facilidad con los pinceles¹⁶⁷—, pero pueden ser más complejas, como la pata de gallo. Cada nueva técnica —desde las máquinas de tejer a los aerógrafos y a los ordenadores— produce nuevas variedades de máculas.

No obstante, podemos distinguir, en el plano del significado, las máculas sin efecto direccional, o máculas propiamente dichas, y las máculas con efecto direccional o *plumeados*. Es la pequeña o la gran elongación de la mácula lo que la sitúa en una u otra de estas categorías.

a) El efecto mayor de las máculas no direccionales es la composición óptica, es decir, la composición de las luces reflejadas por ellas, en el ojo. Sabemos que esta síntesis es aditiva y posee un significado diferente al de la mezcla de los pigmentos o colorantes, la cual provoca una síntesis subtractiva, y como resultado, tintes más «lodosos» (a propósito de esto, véase § 4.1.1.). En cuanto a la síntesis aditiva, es mucho más luminosa, y esto se debe a que los impresionistas, los neoimpresionistas y otros divisionistas lo quisieron así.

No podemos constreñirnos a describir todas las composiciones

¹⁶⁷ Los impresionistas han tenido necesidad de una pincelada corta e irregular: casi siempre curvas, a trazos cortos, en plumeados y manchas de formas menos definibles (véase Homer). Monet, por ejemplo, hacia el final de la década de 1870, utilizaba sobre todo una coma irregular. Pissarro, por el contrario, en la década de 1880, recurría al «barrido», frotado ancho y alegremente, o incluso cruzado. El pintor clásico, por el contrario, obtenía el «lamido» con sus finos pinceles.

ópticas posibles. Nos limitaremos a un único ejemplo de tal significado textural: el del brillo. Este efecto ha sido bien descrito por el físico alemán H.-W. Dove: «Cuando dos masas de luz actúan juntas sobre los ojos, percibimos el brillo, a condición de ser conscientes al mismo tiempo, por el medio que sea, de que hay efectivamente *dos* masas de luz» (*apud* Homer, 1964). El efecto obtenido es una luminosidad más o menos suave, una calidad de luz vibrante y centelleante, una transparencia que produce la ilusión de ver a través de la obra. Fénéon parafrasea el significado del brillo en los términos siguientes: «La atmósfera parece vacilar [...] la retina, anticipando rayos distintos, [...] percibe en alternancia rápida a la vez los elementos separados y su mezcla resultante». Esta descripción nos recuerda la del cubo de Neisser y la de las figuras multiestables en general, de las que no se puede ver más que un estado a la vez, y que oscilan rápidamente. No obstante, el brillo no produce ni indisposición ni malestar para el ojo, y puede ser buscado por su significado «variabilidad»¹⁶⁸.

b) Las máculas direccionales —que tienden hacia el trazo¹⁶⁹— presentan un grado mayor de complejidad: añadirán nuevos significados a los efectos de composición óptica. No se habla de plumeados aislados, sino, al contrario, de una red de plumeados. Sólo pueden distinguirse dos tipos fundamentales: los *plumeados paralelos* y los *plumeados cruzados* o enmarañados.

Los plumeados, y particularmente los plumeados paralelos, tienen un efecto direccional marcado. En el caso en que aparezcan conjuntamente con un icono, este efecto pertenece a la textura, y puede ser completamente ajeno al tipo presentado: esto se ve muy bien en un cielo de Van Gogh. Más específicamente, los plumeados pueden ser paralelos a los contornos de objetos, reforzándolos o entrando en conflicto con ellos, o pueden incluso ser ajenos a los objetos, como en el ejemplo de Van Gogh. Se percibe pronto que

¹⁶⁸ En el marco de la teoría de las transformaciones, el brillo, así como las percepciones que caracterizan las otras distancias críticas, es la descripción de un tipo particular de transformación óptica.

¹⁶⁹ El trazo y no la línea. La teoría de las transformaciones explica el nacimiento de la línea por una diferenciación. Pero esta operación conduce a una línea ideal (sin espesor ni textura), que conviene oponer al trazo, dotado de una textura y de un espesor. Considerando el trazo no como una diferenciación puntual, sino como una zona de diferenciación, la teoría china de la pintura (véase Cheng, 1979) permite el aprehender la textura del trazo. En efecto, esta teoría se basa en cuatro concepciones que volveremos a formular de la manera siguiente: (a) el contorno pertenece al objeto y todo trazo es un contorno; (b) el trazo proporciona los límites de objetos por diferenciación; (c) el trazo da una indicación de textura, más o menos codificada, por su espesor diferenciado; (d) el trazo proyecta la validez de su textura *hacia el interior* de los trazados. Las escuelas chinas de pintura han descrito así sistemáticamente todas las modalidades de lo que llaman el trazo *arrugado* o *modelado*, destacando todas sus asociaciones táctiles en variedades designadas metafóricamente. Estas variedades son las «nubes enrolladas», la «talla al hacha», la «línea dorada», el «cáñamo esparcido», el «blanco volante», el «pincel seco», la «cara de diablo», el «cráneo de esqueleto», la «gavilla enmarañada», «oro y jade», «fragmento de jade», «corta redonda», «piedra de alumbre», «sin huesos».

esta fibrilación de la superficie y de la materia, en sus relaciones con los objetos representados, produce un efecto de sentido. Estudiaremos este fenómeno cuando consideremos la relación que pueden mantener el signo plástico y el signo icónico, relación que será llamada «iconoplástica» (ver capítulos VII y IX).

Cuando la mácula, direccional o no, tiene por sí misma un estatuto semiótico, pueden nacer nuevos significados de la interacción entre el significado textural global y los significados propios de esta mácula. Un caso interesante es el que le presta a las imágenes una textura sacada de la escritura. Jiri Kolar constituye sus imágenes mediante un collage de pequeños fragmentos de libros y de periódicos impresos. Dom Sylvester Houédard hace lo mismo utilizando las letras de su célebre máquina de escribir Olivetti Lettera 22.

3. SISTEMÁTICA DE LA FORMA

3.0. *Introducción*

Encontraremos en las líneas que siguen el esbozo de una semiología de la forma. Será apprehendida en una situación «pura» en la que no tiene ninguna característica cromática ni textura (lo cual no puede, evidentemente, suceder en la comunicación visual práctica; véase Bense, 1971), y en la que presenta una relación de luminosidad ideal y estable. Por supuesto que, así considerada, esta forma es un objeto teórico.

A fin de pasar de lo más sencillo a lo más complejo, y siempre por hipótesis, consideraremos primeramente una forma única, en un enunciado visual cualquiera. Este enunciado mínimo estará, pues, constituido por dos elementos: el fondo y la forma que se desprende. Evidentemente, no ignoramos que una forma puede constituir el fondo sobre el que se posa una nueva forma, y así sucesivamente, pero sobre esto, optamos por una situación ideal en la que una sola forma se posa sobre un fondo estable y último. Haciendo partir nuestra reflexión de este punto, nos acercamos a la posición de Bertin (1967) y de Odin (1976), que ven en la «mancha» la unidad elemental de la imagen.

No obstante, incluso si la reducimos a su forma pura, la mancha no constituye una unidad última, no analizable. Puede ser descrita según tres parámetros. La descripción de éstos —los formemas— será el objeto del primer párrafo. El segundo será un esbozo de una semántica de las formas y el tercero irá más allá del análisis de una forma aislada, para considerar la relación de diferentes formas en un enunciado.