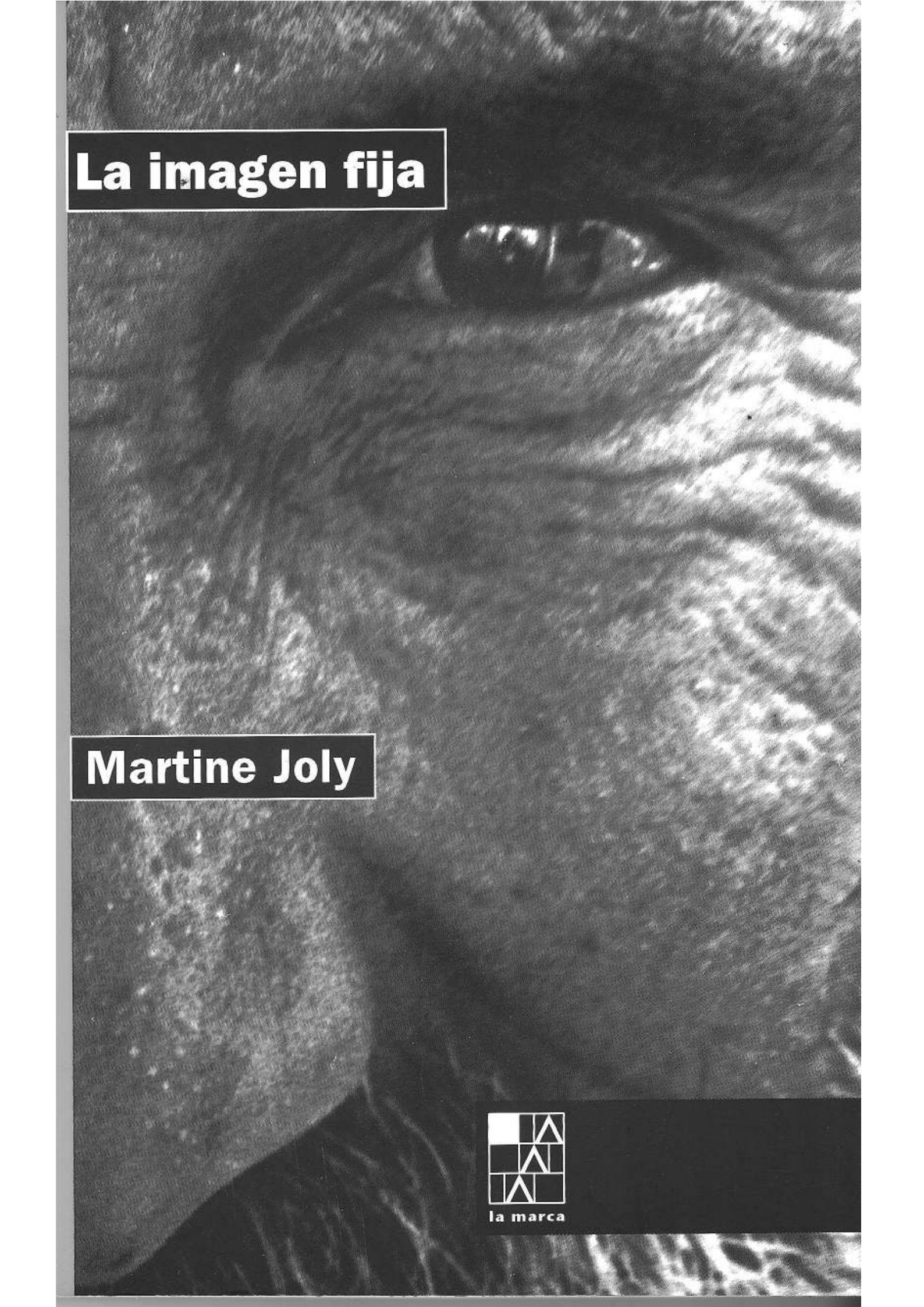




La imagen fija

Martine Joly



la marca

Título original
Edición original
Título en español
Autor
Traducción al español

L'image et les signes. Approche semiologique de l'image fixe
Nathan, París, 1994
La imagen fija
Martine Joly
Marina Malfé

Colección
Director de colección

Biblioteca de la mirada
Guido Indij

Corrección
Diseño
Tapa

Eduardo Bisso
Cutral & Co
Imagen HB

Editorial
Oficina

la marca
Pasaje Rivarola 115
(1015) Buenos Aires, Argentina
(54-11) 4 383-5152
(54-11) 4 383-6262
lme@lamarcaeditora.com
www.lamarcaeditora.com

Fax
Tel
E-mail
W³

Imprenta
Taller

Alfaver Ediciones
Roque Saenz Peña 2362 (B1636FIJ)
Olivos - Provincia de Buenos Aires

ISBN

950-889-059-2

Fecha de impresión
Lugar de impresión

Marzo de 2003
Buenos Aires, Argentina

Depósito de ley

11.723

©

la marca

mos se asocian con significados." Es imposible retomar aquí todas las observaciones, tan ricas como variadas, propuestas en esta obra. Sin embargo, nos gustaría mostrar, a partir de algunos ejemplos, el alcance del aporte teórico a la noción de signo plástico.

3.4 Signos plásticos y significación

Podemos distinguir dos tipos de signos plásticos: aquéllos que remiten directamente a la experiencia perceptiva y no son específicos⁶¹ de los mensajes visuales, como los colores, la iluminación o la textura; aquéllos que son específicos de la representación visual y de su carácter convencional, como el marco, el encuadre o la pose del modelo.

3.4.1 Los signos plásticos no específicos

Sabemos que incluso la percepción del *color* es cultural. El historiador Michel Pastoureau en su reciente *Dictionnaire des couleurs de notre temps, Symbolique et société*⁶² le da la razón a Goethe y no a Newton. Demuestra que el descubrimiento del prisma de los colores que hizo Newton no da cuenta de la percepción de los colores a través de los siglos y de los distintos países. Según él, y así lo demuestra, "el único discurso posible sobre el color es antropológico⁶³".

De esta manera el rojo, que es "el color por excelencia, el primero de todos los colores y que en varias lenguas significa también "coloreado", no siempre se opuso al verde, algo "natural" actualmente. El contrario más antiguo al rojo era el blanco que a su vez tenía dos contrarios: el rojo y el negro. Luego el rojo se opuso al azul. En efecto, incluso la organización del orden de los colores del arco iris no era, en la Edad Media, la misma que la del prisma físico de Newton.

"El primer color en el desarrollo histórico, nos recuerda el operador Henri Alekan⁶⁴, es el rojo (grutas en Australia, pinturas rupestres de los pueblos del África negra, Altamira, los primeros pintores griegos según Plinio e incluso hoy en los pueblos primitivos). Etimológicamente 'rojo' significa 'luz' en sánscrito."

En cuanto a Kandinsky, veamos qué dice acerca de los colores⁶⁵: "El rojo, tal como nos lo imaginamos, color sin límites, esencialmente cálido, actúa

⁶¹ Cf. acerca de esta noción de (no-) especificidad de los códigos visuales: Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

⁶² Paris, Bonneton, 1992.

⁶³ Cf. también la obra de Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs* (prefacio de Louis Marin), Paris, Flammarion, 1992.

⁶⁴ Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, CNL et Cinémathèque française.

⁶⁵ En *Lo espiritual en el arte y en la naturaleza en particular*, Barcelona, Paidós, 1996.

interiormente como un color que rebosa de una vida ardiente y agitada. No tiene sin embargo el carácter disipado del amarillo, que se esparce y difunde por todos lados [...]. El rojo manifiesta un inmenso e irresistible poder [...]. El rojo medio alcanza la permanencia de ciertos estados de ánimo intensos. El azul profundo atrae al hombre hacia el infinito, despierta en él el deseo de pureza y atracción por lo sobrenatural [...], calma y apacigua cuanto más profundo es. Cuando tiende al negro, se colorea de una tristeza que sobrepasa lo humano [...]. Cuando se aclara, el azul parece lejano e indiferente, como el cielo celeste y alto. A medida que se va aclarando, el azul pierde su sonoridad hasta llegar a ser sólo una quietud silenciosa [...]. El verde pleno es el color más tranquilo [...], no lo acompañan ni la alegría, ni la tristeza, ni la pasión. El verde es el color dominante del verano, época del año en que la naturaleza, al haber triunfado frente a la primavera y sus tormentas, baña en un contento descanso de sí misma. [...] El blanco es el ornamento de la alegría y de la pureza sin tacha, el negro del duelo, de la aflicción profunda, de la muerte”.

Esta larga cita prueba, si aún es necesario, hasta qué punto la percepción y la interpretación del color son culturales. ¿Qué evoca el verde profundo en personas nacidas en países desérticos o glaciares, qué decir del blanco cuando se sabe que es precisamente el color del duelo y de la aflicción en el Lejano Oriente?

Lo que hay que retener de la declaración de Kandinsky, como de los trabajos de Pastoureau, es que nos incitan a la observación y al buen sentido: no hay una clave única para la percepción de los colores sino sensibilidad al entorno, a la propia cultura, a la propia historia, como a la de los demás. No hay que ser un experto en la materia para saber que a ciertos colores se les atribuye “calor” (los colores “solares”, el rojo, el amarillo, el ocre), y “frialidad” a los colores celestes o acuáticos (el azul, el verde). También sabemos que los colores son energía, que unos tranquilizan y otros excitan, y que en consecuencia pueden cambiar los estados psicofisiológicos de los espectadores, influyendo sobre la interpretación.

Esto es lo que sugiere otra vez Goethe en su *Traité des couleurs* cuando escribe: “El esquema con el que se puede expresar la variedad de los colores traduce relaciones primordiales que existen tanto en el pensamiento humano como en la naturaleza; no podemos dudar entonces de que sea posible utilizar estas relaciones en cierta forma como lenguajes, cuando se quiere expresar relaciones primordiales que no se hacen evidentes con tanta fuerza y variedad”. Podemos así, recurriendo a nuestras primeras experiencias (día/noche, cielo, frondosidad, sol, sangre, fuego...) y observando en nuestra sociedad los usos sociales y

simbólicos de los colores como de otros signos plásticos, revelar con mayor rigor la inducción de tal o cual tipo de interpretación a través de los signos plásticos de un mensaje visual.

Se puede en efecto llevar a cabo el mismo trabajo de observación con otros signos plásticos de la imagen. Nuestra intención aquí no es proponer pistas interpretativas preparadas ni tampoco rechazarlas, ya que las significaciones de los distintos signos plásticos dependen por supuesto de cada tipo de mensaje, como también del contexto de comunicación. Sobre esto queremos insistir especialmente y esperamos haberlo demostrado con el ejemplo del color. La plasticidad de los mensajes visuales constituye un nivel de significación aparte que interactúa con los otros niveles, el icónico, el lingüístico y el institucional, para producir el mensaje global.

El tratamiento de la luz o de la *iluminación* es muy parecido al del color. En su libro *Des lumières et des ombres*⁶⁶, Henri Alekan propone aplicar a la luz lo que dice Kandinsky sobre el color: la luz se percibe ópticamente y se vive físicamente. Luz y color son indisolubles (incluso en el "blanco y negro" la densidad del negro, la calidad de los contrastes, el degradé de los grises, dependen de la luz) y, como los colores, la luz determina un estado "psicofisiológico" particular en el espectador. Estado que, como con el color, está ligado a nuestra experiencia del mundo. Una iluminación oblicua o cenital no remite a la misma experiencia si uno proviene de latitudes templadas, cálidas o polares.

Pero la historia de la luz remite también a toda la historia de la humanidad. Por tal motivo Alekan nos propone primero distinguir las luces artificiales de las luces naturales. Éstas, luces solares o lunares, fueron combatidas por la oscuridad hasta que el ser humano fue capaz de vencerla con el descubrimiento del fuego, luego de la electricidad. Desde el mito de Prometeo hasta el "hada electricidad" de Apollinaire, nuestra historia está marcada por leyendas, cuentos o relatos diversos consagrados a la conquista del hombre sobre la oscuridad y el "negro" relacionados con el peligro, con la pérdida de referencias, con la muerte. Reconocer entonces luces naturales o artificiales no resulta indiferente para la significación de una imagen.

Una vez hecha esta distinción, Alekan propone observar dos grandes tipos de iluminación: la iluminación direccional y la iluminación difusa. El estudio de los efectos ligados a esta importante elección se ha llevado a cabo a través de la historia de la iluminación en la pintura hasta en la del cine. No podemos reemplazar en pocas líneas la lectura de semejante obra ni tampoco la observa-

⁶⁶ *Op. cit.*

ción de las numerosas láminas que la componen. Señalaremos sin embargo algunas pistas de observación que pueden resultar extremadamente fructíferas para la comprensión y la interpretación de los mensajes visuales.

La iluminación direccional da la impresión de una imagen iluminada con una fuente luminosa lateral violenta, a menudo fuera de campo. La fuente luminosa, tanto en fotografía como también en cine o en pintura, en pocas ocasiones es única, la mayor parte de las veces está compuesta de una fuente principal reforzada por fuentes secundarias, dando la impresión de una fuente única, sea artificial (proyectores, fuego, lámparas) o natural (sol o luna). De aquí se desprenden varias orientaciones interpretativas.

En primer término, la iluminación direccional jerarquiza la visión. La mirada recorre primero las zonas iluminadas para luego explorar las zonas intermedias de claroscuro y eventualmente intentar atravesar el secreto de las zonas de sombra. Se pone en práctica toda una dinámica de la mirada que subordina la interpretación al recorrido del trayecto luminoso y a la impresión que deja primero la zona más iluminada, como una especie de indicador de lectura. Luego, la iluminación direccional acentúa el relieve y profundiza las sombras. Además de modelar los objetos y de exhibir las referencias espaciales, este procedimiento resulta de gran riqueza expresiva para jugar con la sombra, esta realidad misteriosa, móvil y aleatoria, volátil pero vinculada con las personas y con las cosas. La sombra, como la oscuridad, alimenta los temores y las supersticiones, llena los libros, las películas y las imágenes: doble o fantasma, puede también perderse, cosa que no resulta menos inquietante.

La tercera característica de la iluminación direccional es que intensifica los colores y los valores en su trayecto, acentuando el misterio de sus alrededores.

Cuarta característica, "sensualiza" la representación en la medida en que la luz reacciona al material que encuentra: para algunos reflejada, para otros refractada o incluso absorbida o rasante, hace vibrar las diversas texturas y, más allá de la vista, llama al tacto.

Finalmente, si se trata de una luz "natural", la iluminación direccional "temporaliza" la representación que se situará una mañana, una noche o una tarde, efecto que, una vez más, influirá sobre nuestra lectura y sobre nuestra interpretación.

Este tipo de iluminación, que insiste sobre el relieve, los colores, el tiempo o las texturas, asociada con una representación figurativa, tendrá tendencia a acentuar el carácter "realista" y a acrecentar "la impresión de realidad" que puede desprenderse de allí.

Podemos observar todas estas características en el retrato que hizo Nadar

de Sarah Bernhardt; pocas fotografías fueron iluminadas de esa manera [ilustración 12].

Por el contrario, una iluminación difusa dejará la mirada más libre, la composición o el juego de colores son eventualmente los que la guiarán. El relieve se atenúa, los materiales son más uniformes, los colores más suaves. Se le relaciona una especie de atemporalidad, más propicia a la duda o a un sueño. Entre estas dos elecciones hay también intermedios, iluminaciones más “funcionales”, destinadas a volver todo visible, donde se anulan las sombras, los valores desaparecen, y que remiten a utopías diseñadas en los estudios, o si no a cajas negras. Sin embargo, sean cuales fueren las propuestas elegidas, debe imponerse una seria observación para cernir mejor la orientación de nuestras lecturas de imágenes.

En cuanto a la *textura*, que es una propiedad de superficie, como el color, puede describirse a partir de sus cualidades “rítmicas” (la repetición de micro-elementos) o, más “sensuales”, de “erizamiento”, de “blandura”, de “viscosidad”, etc. Una oposición muy conocida es la de lo liso y lo rugoso: sabemos que lo liso, lo lustroso, lo barnizado se experimentan como texturas más “visuales” que lo rugoso que llama también al tacto. La elección del soporte y de las herramientas es entonces fundamental y los historiadores del arte describieron abundantemente las distintas texturas pictóricas desde lo “alisado”, hasta lo “salpicado”, desde lo “pincelado” hasta lo aguado, etc., y sus implicancias estéticas significativas.

En cuanto a nosotros, reconocemos de entrada según el soporte, las materias y las maneras, universos de referencia que orientan la interpretación: la imagen videográfica remite al universo tecnológico, la tela al de las artes “legítimas”, el papel lustroso a las revistas de lujo y así podríamos seguir. Es evidente que la reproducción sistemática de las obras y de manera más general de las imágenes, así como las transferencias entre diversos soportes (de la tela a la diapositiva, de la diapositiva a la televisión, de la televisión a la revista, etc.) confunden un poco las pistas, lo que no significa que no haya que tener en cuenta todas estas transcodificaciones institucionales que también ocupan su lugar en la significación global del mensaje.

La significación de las *líneas* y de las *formas* tiene también su historia en la representación visual y aprendimos a asociarlas con tal o cual significado: las líneas curvas con la suavidad o con la femineidad, las líneas rectas con la virilidad, las oblicuas ascendentes hacia la derecha con el dinamismo, las oblicuas descendentes hacia la izquierda con la caída, las formas cerradas o abiertas con impresiones de encierro, confort o evasión, las líneas cortadas y los ángulos



9. Marcel Duchamp. Etiqueta del perfume "Belle Haleine". Agua de violetas.

12. Sarah Bernhardt, c. 1860-1865. Félix Nadar.

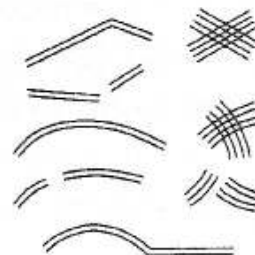


Bidirectionnelle redoublée

angulaire — continue
— disjointe

courbe — continue
— disjointe

curvi-angulaire



Polydirectionnelles simples

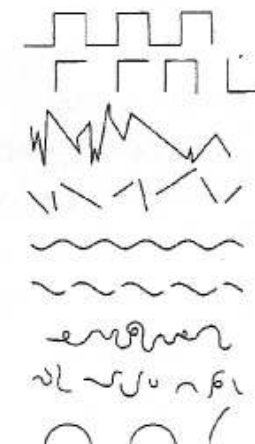
angulaire régulière — jointe
— disjointe

irrégulière — jointe
— disjointe

courbe régulière — jointe
— disjointe

irrégulière — jointe
— disjointe

curvi-angulaire



Polydirectionnelles redoublées

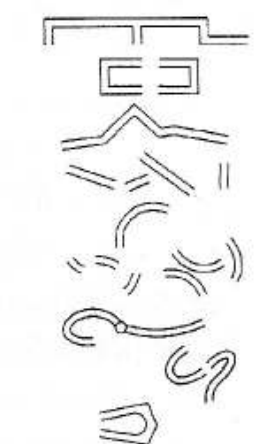
angulaire régulière — jointe
— disjointe

irrégulière — jointe
— disjointe

courbe régulière — jointe
— disjointe

irrégulière — jointe
— disjointe

curvi-angulaire



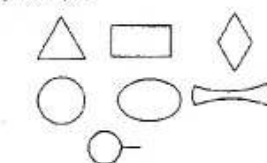
MASSÉS: Quantités aux contours flous, frontières non marquées, ou cernées de lignes ouvertes.

FORMES FERMÉES (simples — complexes)

FORMES SIMPLES

Forme simple régulière symétrique

angulaire
courbe
droite et courbe



11. Fernande Saint-Martin. Sémiologie du langage visuel. Annexe II: Caractéristiques de formes, Presses universitaires de Québec, 1987.

agudos con la agresividad, las formas triangulares o piramidales con el establecimiento y con el equilibrio, etcétera.

En la comunicación mediática, en particular, podemos estar seguros que se trata de asociaciones estereotipadas. Así, las formas van a organizar, como los colores, estructuras semióticas que "constituyen sin ninguna duda una proyección de nuestras estructuras perceptivas, determinadas a su vez por nuestros órganos y por su ejercicio (que está fisiológicamente y también culturalmente determinado).

"Lo mismo sucede con la organización del *espacio*, percibido en tres dimensiones (aunque este espacio sea visto recto o curvo). Estamos sujetos a la gravedad; de aquí, el surgimiento de las nociones de alto y bajo y de la de un eje semiótico de verticalidad. Nos ponemos en movimiento (para cazar, para huir, para alimentarnos, mantener relaciones sexuales); de aquí, el surgimiento de una relación recíproca, entre el sujeto y el objeto, y de un eje semiótico de frontalidad. Nuestros órganos son simétricos; de aquí, el surgimiento de la pareja derecha-izquierda, y de un eje de lateralidad". Estos distintos parámetros crearán formas que remitirán "a conceptos funcionales ligados a la percepción y al uso social del espacio⁶⁷".

Al trabajar de esta manera sobre la percepción, la imagen, y en particular la imagen publicitaria, podrá crear fenómenos de sinestesia (del griego *sun* = juntamente y *aísthesis* = percepción), es decir de práctica de correspondencias perceptivas que necesitarán de otros sentidos que el de la vista: del tacto por el tratamiento de la textura, del auditivo por la elección de la sonoridad de las palabras, incluso del olfato o el gusto por el tratamiento de los colores y de la luz. Estas correspondencias, como la asociación de los tonos, de las sonoridades, de las texturas y de las líneas, podrán, al jugar sobre la sinestesia, provocar significaciones fuertes y orientadas con las que el signo icónico podrá mantener todo un juego de conjunciones, de oposiciones o de diferencias. Es el caso del ejemplo elegido por Barthes cuando demuestra que sonoridad lingüística, juego de colores y de signos icónicos (las verduras, las pastas...) convergen en la expresión de italianidad (ciertamente estereotipada) del anuncio de Panzani.

De manera muy frecuente en publicidad, estos fenómenos de sinestesia resultan un aspecto usual de la relación icónico/plástico en el seno del mensaje visual.

⁶⁷ Groupe μ , *Traité du signe visuel*, op. cit.