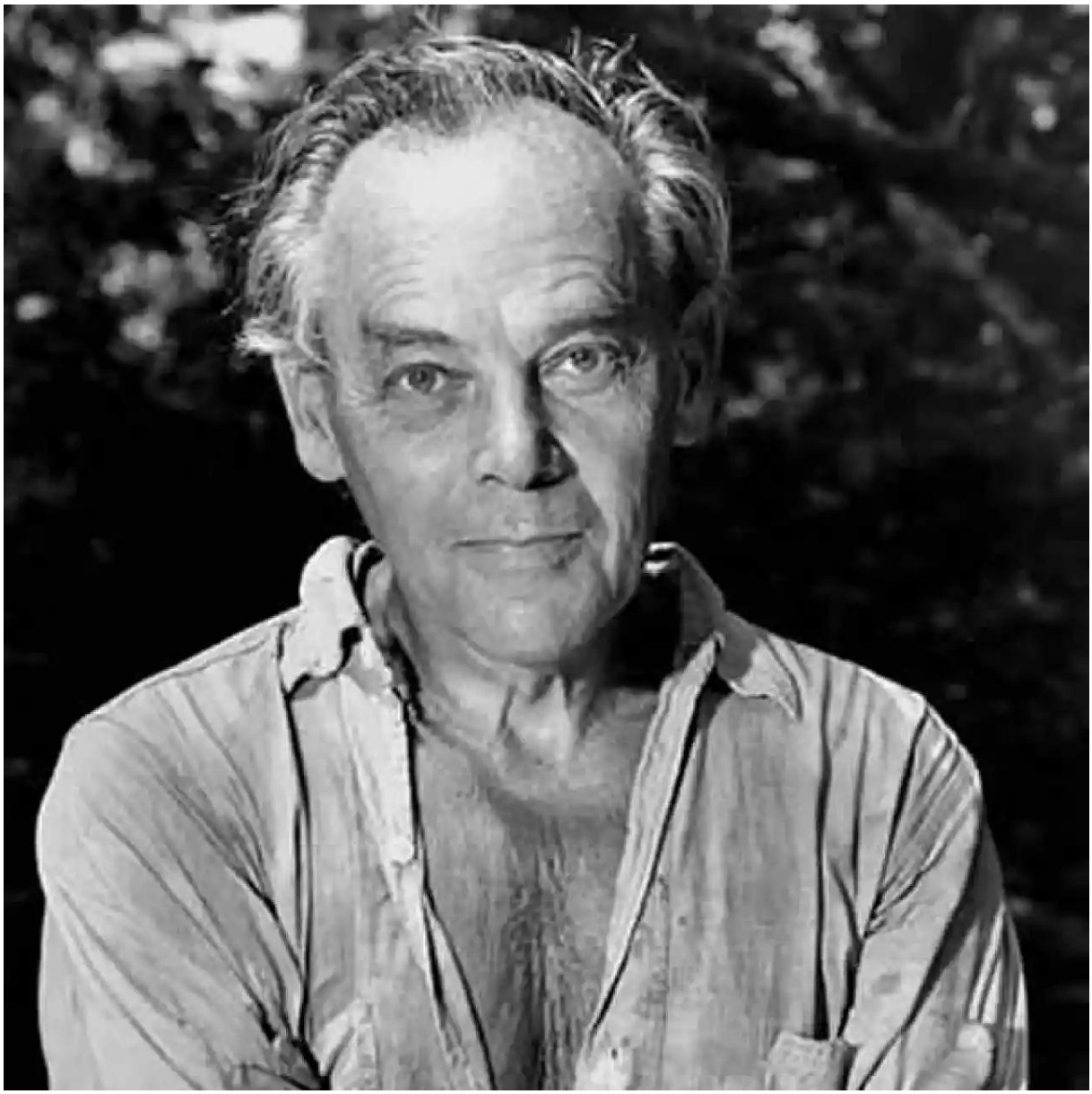
Gyorgy Kepes, elementos para una gramática visual

Por María Eugenia Guerra Meza

En su obra magistral, «El lenguaje de la visión», el artista, diseñador e investigador Gregory Kepes, especialista en imagen y percepción, expone sus experiencias en estos campos.



Para Gyorgy Kepes la imagen plástica es un organismo vivo, una totalidad determinada por la conducta de cada una de sus partes, un sistema que sólo alcanza su unidad dinámica a través

del equilibrio, el ritmo y la armonía. Considera que la percepción de una imagen es por sí misma un acto creador, pues su experimentación es resultado de la interacción entre las fuerzas externas e internas del individuo, y al sistema nervioso le corresponde organizar los impactos procedentes del exterior.

> «La imagen plástica como experiencia dinámica se inicia con la energía lumínica que fluye a través del ojo del espectador y pasa a su sistema nervioso». (Kepes, 1969, Pág. 28)

La energía lumínica de los pigmentos se articula sobre una superficie gráfica, su naturaleza determina la base de las sensaciones de luz y color: el brillo, el matiz y la saturación; su delimitación formal establece la base física para la percepción de superficies y sus formas. Un punto, una línea, una superficie, son fuerzas de atracción visual que existen y actúan sobre el campo óptico, el cual se percibe inseparable de las diferentes unidades visuales presentes, en conjunto, no como unidades aisladas. Todos estos elementos que actúan como fuerzas ópticas de atracción conforman el lenguaje de la visión.

Un valor de brillo o un color pueden intensificarse o disminuirse, dependiendo del resto de las superficies de la composición. Lo mismo es cierto en cuanto a la textura, los tamaños y las formas. Por ejemplo, una forma ligeramente irregular se percibe marcadamente irregular cuando se encuentra entre figuras perfectamente regulares.

Debido a esto, no se puede hablar de cualidades absolutas de color, brillo o saturación, ni de medidas absolutas de tamaño, extensión o forma, pues cada elemento extrae las características de su interrelación dinámica con los demás elementos de la composición. Los márgenes de matiz, valor y saturación y la escala de medida geométrica son mucho más limitados dentro de la superficie gráfica que del mundo visible, por lo que sólo mediante el trabajo creativo, manipulando y aprovechando estas relatividades es que puede crearse una imagen que corresponda a la «vitalidad del mundo visible». (Kepes, 1969, Pág. 29)

Cuando alguien observa un paisaje, personas u objetos en la calle, hace una interpretación espacial de lo que ve: su ubicación, extensión, posición, dirección e intervalos, a partir de establecer una relación consigo mismo; en cambio, el campo visual de una imagen gráfica se limita a las dos dimensiones del plano. En este caso se evalúa cada unidad óptica (dirección, posición, intervalos) de acuerdo a los márgenes; así, los elementos parecen avanzar o retroceder, se mueven a la derecha, izquierda, abajo o arriba, según la posición que ocupan en el plano gráfico.

Al percibir una imagen, inconscientemente se organizan las diferentes sensaciones atribuyéndoles un significado, determinado por las relaciones de los signos entre sí y con respecto a la superficie gráfica.

Kepes expone lo que es importante conocer antes de empezar a utilizar el lenguaje de la comunicación visual: «aprender la mayor variedad posible de sensaciones espaciales inherentes en las relaciones de las fuerzas que actúan en la superficie gráfica», (Kepes, 1969, Pág. 35) ya que así como a partir del limitado número de letras del alfabeto se pueden formar innumerables palabras que expresan significados, también los elementos gráficos y sus cualidades ópticas pueden ser combinados de diversas formas y cada variación posible genera

una sensación de espacio diferente y transmite un significado distinto.

La superficie gráfica contiene su propia energía; asimismo el color, el valor, la textura, el punto y la línea irradian diferentes cantidades de energía. Por eso, las líneas rectas o curvas, en relación horizontal, vertical o diagonal con respecto al margen, obligan al ojo a explorar la superficie de una forma determinada de antemano por su creador.

Ni bien llegan a la retina los impactos lumínicos, son transformados en figura y fondo; ciertos impulsos se ligan entre sí conformando un todo, mientras que otros permanecen «en su estado fluido desorganizado» (Kepes, 1969, Pág. 50) y sólo sirven de fondo. Es esta organización de figuras y fondos la que da lugar a la imagen plástica. «Mientras mayor es la variedad y distinción entre las respectivas unidades de fondo, más clara se vuelve la comprensión de un carácter como expresión o signo separado». (Kepes, 1969, Pág. 50)

El espacio vacío desempeña un papel importante en la imagen. Los pintores chinos y japoneses dividen la superficie en intervalos desiguales, a partir de grandes espacios vacíos, que obligan al ojo a llevar a cabo movimientos de velocidad variable, creando, sin embargo, unidad.
Según Kepes, después del frenesí del progreso tecnológico, aún los arquitectos comprendieron el valor del intervalo espacial, pues empezaron a buscar la integración perfecta del edificio en su totalidad. Se utilizaron divisiones transparentes y fachadas vidriadas que ópticamente amplifican esta integración, creando un espacio vivo y fluido, articulado por dentro y por fuera, dando lugar a una sola unidad viviente.

Las leyes de organización visual plantean que ninguna unidad visual puede existir independiente, si no es en función de todas las unidades presentes en el plano gráfico. En la música, análogamente a la imagen gráfica, cada tono musical tiene sus propias cualidades tonales, pero si se les hace sonar juntos, aparece algo nuevo: el acorde.

El número de unidades presentes en un campo gráfico puede aumentarse, siempre y cuando no se estorben unas a otras, pero cuando se llega a un punto de saturación en el que ya no hay más posibilidades de continuar organizándolas, se uniforma la superficie.

«La visión es el proceso de acción del ojo» (Kepes, 1969, Pág. 81). Cuando se mira una imagen, se organiza, midiendo y relacionando diferencias visibles de color, tono, textura, saturación, dirección, posición, intervalo, tamaño, mediante la acción neuromuscular del ojo.

El sistema nervioso humano tiene limitaciones que determinan no sólo el número y la extensión de las unidades ópticas separadas que puede percibir como totalidad, sino también el tiempo de duración de esa experiencia. «Para que la imagen perdure como organismo vivo, las relaciones en su seno deben cambiar constantemente». (Kepes, 1969, Pág. 81). Así, el alcance de una imagen se determina por las energías disponibles de atención.

El ritmo implica la proporción de acción y reposo, por eso, para que una imagen pueda conservar el nivel de atención del espectador debe estar articulada rítmicamente. Si una superficie se subdivide repitiendo su propia forma en tamaños más pequeños, se alcanza un orden geométrico simple; cuando busca un juego de cambios en la sensación de los movimientos espaciales de colores y valores: adelante, atrás, dilatación, contracción, hacia

arriba, hacia abajo, a la izquierda y a la derecha, se logra un nivel de ritmo más elevado. Ritmos amplificados que se oponen entre sí, dan lugar a niveles más altos de configuración rítmica.
En la antigüedad se entendía el ritmo como escala estática de la proporción geométrica, no se comprendía como una organización sensorial dinámica, sino resultado de cálculos matemáticos, pasando por alto «la calidad dinámica de la experiencia visual, los movimientos de las fuerzas plásticas» (Kepes, 1969, Pág. 85).

De acuerdo a Kepes, fue Seurat quien restableció el ritmo en un nivel dinámico, pues integró formas, direcciones, colores y tamaños en una unidad rítmica, mediante la interacción de direcciones horizontales y verticales, de líneas rectas y curvas y de los movimientos de avance y retroceso de los colores, mientras que Mondrian y Van Doesburg llevaron el principio dinámico del ritmo a su «purificación definitiva y su máxima intensidad»(Kepes, 1969, Pág. 90).
Una pauta rítmica simple, por su regularidad pronto se hace monótona. Para que el ritmo mantenga prolongadamente la atención y la imagen subsista como un organismo vivo, debe tener aspectos progresivamente cambiantes.

Aunque cada forma tiene su individualidad, sus contornos tienen la suficiente fuerza dinámica que hace pasar el ojo de una forma a otra. Formas contiguas colocadas en el plano gráfico se conectan automáticamente por el movimiento de sus contornos continuos. Se pasa de una figura a otra formando grupos y de un grupo a otro, organizando progresivamente todos los elementos de esa superficie gráfica. Así, una forma parecerá adelantarse y otra retroceder.

Para el autor, han sido los escultores, pintores, arquitectos, fotógrafos y diseñadores, quienes han enseñado a ver a los demás. La geometría euclidiana y las formas tradicionales de representación visual solo fueron la primera aproximación de la sensibilidad a la realidad espacial.

El hombre primitivo tenía una comprensión limitada del espacio y el tiempo, para él cada experiencia se reducía a sus vivencias del momento, sin relación con el pasado o el futuro. Por eso, su representación visual se limitaba a unidades espaciales aisladas, no ligada a la comprensión del espacio circundante.

Las formas de representación visual y de la percepción del espacio, han evolucionado. En las formas primitivas el tamaño está ligado íntimamente a la jerarquía del poder, la fuerza y la importancia. Por eso las relaciones de tamaño tenían un valor simbólico. El Renacimiento destruyó esa correspondencia «mediante una servil imitación de la imagen óptica».(Kepes, 1969, Pág. 106). Después de mucho tiempo, el uso estructural de las diferencias de tamaño fue redescubierto por pintores, fotógrafos y cineastas. La publicidad descubrió también el uso dinámico de los contrastes de tamaño, pero es en el diseño editorial, donde el tamaño de la figura y la palabra están en una relación, no sólo plástica, sino significativa.

Kepes al referirse a la obra de los cubistas dice lo siguiente: «Su obra sugirió que el cuadro tiene una vida propia y que las fuerzas, líneas y planos plásticos pueden crear una sensación espacial sin representar objetos. Estos pintores redujeron la imagen a su estructura más elemental».(Kepes, 1969, pág. 153). En Rusia, Malevitch, Rodchenko, Tatlin y El Lissitzky

consideraban al plano gráfico como punto de partida de la organización visual.

Con el paso del tiempo se concluyó que el plano gráfico tiene sus propias leyes estructurales independientes del mundo objetivo y así, como una edificación con piedra, madera o cemento tiene sus propias exigencias estructurales, la construcción sobre la superficie bidimensional requiere su tratamiento propio.

Kepes coincide con Kandinsky y Moholy Nagy, en que cuanto más se aleja una obra de la representación de los objetos, mayor fuerza adquieren las cualidades dinámicas de las fuerzas plásticas. Su visión acerca del ambiente de su tiempo era que se encontraban en una época de transición incomparable con lo experimentado hasta entonces, con grandes contradicciones en los procesos biológicos y sociales, los que sin embargo, sabiéndose unificar, podrían llevar hacia una organización social planeada e integrada hasta alcanzar un nuevo equilibrio temporal, una vida humana más satisfactoria. En este caso, la imagen plástica solo podría adquirir una misión social si abarcara estas direcciones opuestas, refiriéndolas a experiencias sociales concretas.

Publicado el 05/03/2013

Bibliografía:

- ARNHEIM, Rudolf (1995). Arte y percepción visual. 11a. reimpresión. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 553 pp.
- BERISTÁIN, Helena (1997). *Diccionario de retórica y poética*. México, Editorial Porrúa.
- BERISTÁIN, Helena. 1984. *Gramática estructural de la lengua española. 3a. ed.* México, UNAM.
- DUBOIS, Jean, et. al. 1998. *Diccionario de lingüística*. Madrid, Alianza Editorial.
- GUERRA, María Eugenia. 1987. *Imagen y palabra. Estudio comparativo del lenguaje de la imagen y del lenguaje de la palabra*. México, Universidad Autónoma de Puebla.
- GUERRA, María Eugenia. 2005. *Tesis (no publicada). La gramática visual. Teoría y práctica de la gramática visual en seis autores*. México.
- KEPES, Gyorgy (1976). *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- MARIS DANTZIC, Cynthia (1994). *Diseño visual. Expresión y apreciación artísticas*. México, Editorial Trillas.
- READ, Herbert (1967). *Orígenes de la forma en el arte*. Argentina, Ed proyección.

FOROALFA
ISSN 1851-5606
https://foroalfa.org/articulos/gyorgy-kepes-elementos-para-una-gramatica-visual