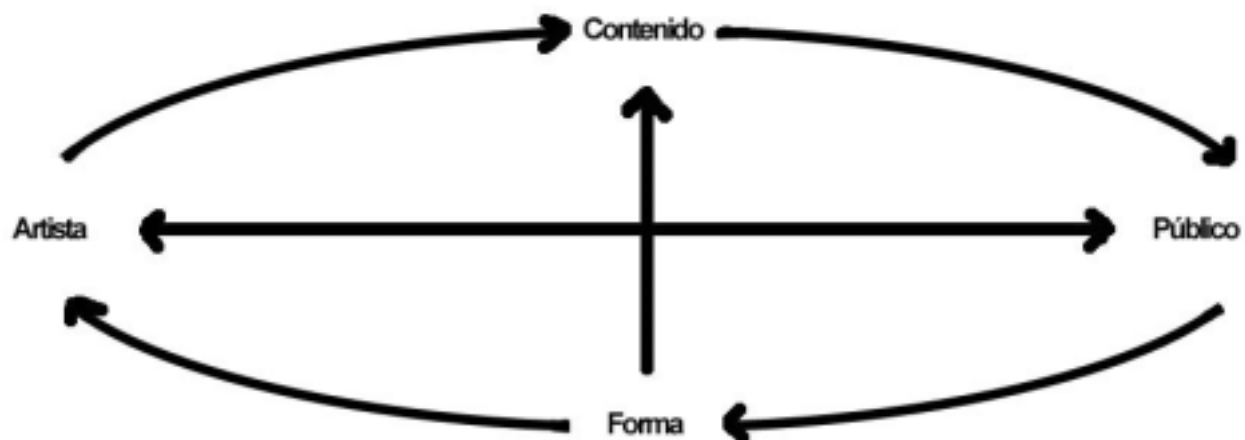




Técnicas visuales: estrategias de comunicación

El contenido y la forma son los componentes básicos e irreductibles de todos los medios (música, poesía, prosa, danza) y, como es nuestra principal preocupación aquí, las artes y los oficios visuales. El contenido es fundamentalmente lo que se está expresando, directa o indirectamente; es el carácter de la información, el mensaje.

Pero en la comunicación visual el contenido nunca está separado de la forma. Cambia sutilmente de un medio a otro, de un formato a otro, adaptándose a las circunstancias de cada cual; va del diseño de un cartel, un periódico o cualquier otro formato impreso con su dependencia específica de las palabras y los símbolos hasta la fotografía con sus típicas observaciones realistas de los datos ambientales pasando por la pintura abstracta con su utilización de elementos visuales puros en una estructura. En cada ejemplo de éstos y en muchos otros que pudiéramos poner, el contenido puede ser básicamente el mismo, pero debe encajar en su marco y al hacerlo presenta modificaciones menores en su carácter elemental y composicional. Un mensaje se compone con un fin: decir, expresar, explicar, dirigir, instigar, aceptar. Para alcanzar ese fin se hacen determinadas elecciones que persiguen reforzar y fortalecer las intenciones expresivas, a fin de conseguir un control máximo de la respuesta. Esto exige una gran habilidad. La composición es el medio interpretativo destinado a controlar la reinterpretación de un mensaje visual por sus receptores. El significado está tanto en el ojo del observador como en el talento del creador. El resultado final de toda experiencia visual, en la naturaleza y fundamentalmente en el diseño, radica en la interacción de parejas de opuestos o polaridades: en primer lugar, las fuerzas del contenido (mensaje y significado) y de la forma (diseño, medio y ordenación); y en segundo lugar, el efecto recíproco del articulador (diseñador, artista, artesano) y el receptor (audiencia) (Fig. 6.1). En ambos casos, el primero no puede separarse del segundo. La forma es aceptada por el contenido; y el contenido es afectado por la forma. El mensaje es emitido por el creador y modificado por el observador.



Los símbolos y la información representacional gravitan hacia el contenido como transmisores característicos de información. El diseño abstracto, la ordenación de elementos básicos en pro de un efecto emocional pretendido en una formulación visual, es la forma *revelada*. Los componentes de la forma, es decir, la composición, son aspectos concurrentes, o paralelos de cada imagen, ya sea la estructura aparente, como ocurre en una formulación visual abstracta, ya esté desplazada por un detalle representacional, como ocurre en la información realista o dominada informativamente por palabras y símbolos.

Sea cual fuere la sustancia visual básica, la composición es informativamente lo más importante. Susanne Langer sostiene este mismo punto de vista en *Problems of Art*: «Se hace una imagen desplegando pigmentos sobre un trozo de lienzo, pero la imagen no es la suma del pigmento y la estructura del lienzo. La imagen que emerge del proceso es una estructura de espacio, y el espacio mismo es un todo emergente de formas, de



volúmenes coloreados y visibles.» El mensaje y el significado no están en la sustancia física sino en la composición. La forma expresa el contenido. «Es artísticamente bueno todo aquello que articule y presente una sensación a nuestro entendimiento.»

El mensaje y el método

El mensaje y el método de expresarlo dependen considerablemente de la comprensión y la capacidad de usar técnicas visuales: las herramientas de la composición visual. Donald Anderson dice en *Elements of Design*: «La técnica es a veces la fuerza fundamental de la abstracción, la reducción y la simplificación de detalles complejos y vagos a relaciones gráficas que se pueden captar: a la forma del arte.»

Las técnicas de la expresión visual, dominadas por el contraste, son los medios esenciales con que cuenta el diseñador para ensayar las opciones disponibles con respecto a la expresión compositiva de una idea. Se trata de un proceso de experimentación y selección, tentativa cuyo fin es lograr una solución visual lo más fuerte posible para expresar el contenido. Leo Steinberg, en su ensayo *The Eye is Part of the Mind* (en *Reflections on Art*, Susanne K. Langer ed.), describe así lo que ocurre: El pintor, para dar pleno juego a su poder de organización, tiene que sacar sus percepciones del limbo y ponerlas al servicio de su plan.» y no sólo en la pintura sino en cualquier nivel de la expresión visual, pues el problema es siempre el mismo. Básicamente lo pictórico o visual está determinado por la información visual observada y por la interpretación y percepción de los datos y claves visuales, en suma, por la declaración visual total. El contenido y la forma, determinados por el diseñador, constituyen sólo tres de los cuatro factores presentes en el diagrama del proceso de comunicación visual (Fig. 6.1): artista, contenido, forma. ¿Y qué ocurre con el cuarto factor, el público? la percepción, el poder de organizar la información visual que se percibe, depende de mecanismos naturales, de las necesidades y propensiones del sistema nervioso humano. Aunque los franceses denominan *psicología de la forma* a todo el corpus teórico de la psicología Gestalt. Sería erróneo no conceder idéntica importancia a la fisiología de la percepción en el examen de cómo extraemos información visual de lo que vemos. El contenido y la forma es la declaración; el mecanismo de percepción es el medio para su interpretación. El *input* visual se ve muy afectado por el tipo de necesidades que motivan la investigación visual, así como por el estado mental o de ánimo del sujeto. Vemos lo que necesitamos ver, la visión va ligada a la supervivencia como función primaria. Pero veamos lo que veamos, necesitamos ver también en otro sentido, es decir, a través de la influencia de la mentalidad, las preferencias y el estado de ánimo de cada momento. Sea en la composición o en la visión, la información contenida en los datos visuales tiene que emerger de ellos o ser filtrada por el tamiz de la interpretación subjetiva. Las palabras de un hombre muerto se modifican en el intestino del vivo», afirma W. H. Auden en su poema *In Memory of w. B. Yeats*. Para controlar realmente el efecto todo lo posible, el compositor visual debe comprender los complejos procedimientos del organismo humano para ver y, a través de ese conocimiento, aprender a influir en la respuesta mediante las técnicas visuales.

La inteligencia no actúa sólo en las abstracciones verbales. El pensamiento, la observación, la comprensión y tantas otras cualidades de la inteligencia están ligadas al entendimiento visual. Pero el pensamiento visual no es un sistema retardado; la información se transmite directamente. El mayor poder del lenguaje visual estriba en su inmediatez, en su evidencia espontánea. Podemos ver simultáneamente el contenido y la forma. Hay que tratarlos como una fuerza única que transmite información de la misma manera. La oscuridad es oscuridad; lo alto es alto; el significado es observable. Adecuadamente elaborado y compuesto, un mensaje visual se canaliza directamente hasta nuestro cerebro para ser comprendido sin ninguna descodificación, traslación o retraso conscientes. «Lo que ves es lo que consigues», es el comentario de marca del comediógrafo Flip Wilson. y cuán acertada es esta frase para el análisis de la comunicación visual. En realidad, no implica en absoluto un conflicto con la observación del gran filósofo de la estética, Susanne Langer: «...como ha dicho un psicólogo que es al mismo tiempo músico, *la música suena como sentimientos que se palpan*. y lo mismo ocurre en la buena pintura, escultura o arquitectura, donde los contornos y colores equilibrados, las líneas y masas parecen emociones, tensiones vitales y resoluciones que se palpan» (en *Reflections of Art*, Susanne K. Langer ed.). Vemos lo que vemos. La inmediatez es el incomparable poder de la inteligencia visual. Reconocer este hecho y esta capacidad es poner de manifiesto la gran importancia de esa específica inmediatez expresiva, que sólo se da en la comunicación visual, y que mediante el uso de ciertas técnicas permite controlar el significado que hay dentro de una estructura. El diseño, la manipulación de elementos visuales, es algo fluido, pero el método de previsualización, de proyección, ilustra el carácter del mensaje sintetizado.





Es una clase especial de inteligencia, no verbal, y su carácter está ligado a la emisión de contenido en una forma sometida al control de la técnica. Recurriendo una vez más a Susanne Langer, veamos cómo describe en *Problems of Art* el hecho de la expresión visual: « La forma, en el sentido en que los artistas hablan de *forma significativa* o *forma expresiva* no es una estructura abstraída sino una aparición; y los procesos vitales de la sensación y la emoción que expresa una buena obra de arte le parecen al observador directamente contenidos en ella, no simbolizados, sino realmente presentados. La congruencia es tan asombrosa que símbolo y significado parecen una sola realidad.»

Inteligencia visual aplicada

La previsualización es un proceso laxo. Idealmente, es la etapa de diseño en que el artista-compositor manipula el elemento visual pertinente con técnicas apropiadas al contenido y al mensaje en una serie libre de ensayos. En este período de desarrollo de una ideal visual, se abandonan por innecesarios los detalles e incluso, tal vez, las conexiones reconocibles con el resultado final. Cada artista desarrolla una *letra* propia. La elaboración de declaraciones visuales se ha asociado a las actividades no racionales quizá debido a la flexibilidad y aleatoriedad de esta etapa en la que se busca una solución compositiva que agrade al diseñador, sirva a la función y exprese las ideas o el carácter deseado. Desde luego, una serie de bocetos toscos y ostensiblemente indisciplinados no sugiere precisamente rigor intelectual. Después de todo, se piensa que el artista está en una especie de estado hipnótico, *flotando en el aire*, cuando toma decisiones. ¿Qué ocurre realmente?

Lo cierto es que el artista, el diseñador o el artesano, el comunicador visual en suma, está en este punto crucial de sus decisiones enzarzado en un proceso muy complejo de selección y rechazo.

El talento, el control artístico del medio y la intuición han llegado a ser algo confuso. De hecho, lo que llamamos intuición en el arte es algo extremadamente engañoso. La raíz latina de la palabra, *intuitus*, significa *mirar* o *contemplar*. pero en su uso posterior ha llegado a indicar un tipo especial de conocimiento, «conocimiento o cognición sin pensamiento racional... La definición del diccionario enumera también significados como «aprehensión inmediata o cognición... y atisbo rápido y espontáneo... Esta combinación sólo sirve para aumentar la confusión. La aprehensión inmediata de significado en cuestiones visuales, hace que todo parezca demasiado fácil para tomárselo intelectualmente en serio. Y el artista es injustamente despojado de su genio específico.

Cualquier aventura visual, por sencilla, básica o lenta que sea, entraña hacer algo que no estaba allí antes, hacer palpable lo que todavía ni siquiera existe. Pero cualquiera puede hacer o diseñar algo, aunque sólo sea una torta de barro. Existen criterios para aplicarlos a este proceso ya nuestro enjuiciamiento del mismo. La inspiración súbita, irreflexiva, no es una fuerza aceptable en el diseño. La planificación cuidadosa, el tanteo intelectual y el conocimiento técnico son necesarios en el diseño y la preproyección visual. El artista tiene que buscar, a través de sus estrategias compositivas, soluciones a problemas de belleza y funcionalidad, de equilibrio y sostén mutuo de la forma y el contenido. Su indagación es altamente intelectual; sus opciones, a través de la elección de técnicas, tienen que ser cerebrales y controladas. La creación visual a múltiples niveles de función y expresión no puede lograrse en un estado estético semicomatoso, por muy semidivino que se le presente. La inteligencia visual no difiere de la inteligencia general y el control de los elementos de los medios visuales plantea los mismos problemas que el dominio de cualquier otra disciplina. Para lograrlo, hay que saber con qué se está trabajando y cómo hay que proceder.

La composición visual parte de los elementos básicos: punto, línea, contorno, dirección, textura, dimensión, escala y movimiento. El primer paso compositivo es una elección de elementos apropiados para el medio en cuestión. En otras palabras, la forma es la estructura elemental. Pero ¿qué se ha de hacer para crear la estructura elemental? Las opciones y elecciones que conducen al efecto expresivo dependen de la manipulación de los elementos mediante las técnicas visuales. Entre los dos, elementos y técnicas, y los múltiples medios que ofrecen al diseñador, hay un número realmente ilimitado de elecciones para el control del contenido. Esas opciones de diseño, literalmente infinitas, dificultan la descripción de las técnicas visuales con el procedimiento definitivo y rígido que empleamos para establecer los significados corrientes con las palabras.

Ver es un hecho natural del organismo humano; la percepción es un proceso de capacitación. El diseñar está un poco relacionado con ambas cosas. Oír no implica la capacidad de escribir música y, por la misma razón,



ver no es ninguna garantía de estar dotado para hacer declaraciones visuales inteligibles y funcionales. Simplemente no basta con la intuición; ésta no es una fuerza mística de la expresión visual. El significado visual, tal como lo transmite la composición, la manipulación de elementos, las técnicas visuales, implica una galaxia de factores y fuerzas específicos. La técnica fundamental es, sin duda alguna, el contraste. Esta es la fuerza que hace más visibles las estrategias compositivas. Pero el significado emerge de las acciones psicofisiológicas de los estímulos exteriores sobre el organismo humano: la tendencia a organizar todas las claves visuales en las formas más simples posibles; el relacionar automáticamente las claves visuales con similitudes identificables; la aplastante necesidad de equilibrio; la compulsiva conexión de unidades visuales nacidas de la proximidad; el favorecer la izquierda sobre la derecha y la parte inferior sobre la superior de un campo visual. Todos estos son factores que rigen la percepción visual. Averiguar cómo actúan corroborará o negará el uso de una técnica. Más allá del conocimiento operativo de estos fenómenos perceptivos del hombre, o de otros, está la forma de todas las cosas visuales en el arte, la manufactura y la naturaleza. Su carácter y la percepción de ese carácter crean el todo, la forma. Paul Stern se ocupa de su definición en el ensayo *On the Problems of Artistic Form* [en *Reflections on Art*, Susanne K. Langer (ed.)]: .Sólo cuando todos los factores de una imagen, todos sus efectos individuales están completamente sintonizados con el único sentimiento intrínseco y vital que se expresa en el todo; cuando, por decirlo así, la claridad de la imagen coincide con la claridad del contenido interior, sólo entonces se logra una auténtica *forma* artística. En su manifestación visual, la forma está compuesta de elementos, y del carácter y la disposición de éstos, así como de la energía que provocan en el observador. La elección de los elementos básicos a emplear en un diseño y de la manera de utilizarlos está relacionada tanto con la forma como con la dirección de la energía liberada por la forma que da lugar al contenido. El objetivo analizado y declarado del compositor visual, sea informativo, funcional o de ambos tipos, sirve como criterio rector para buscar la forma que adoptará una declaración visual. Si la .forma sigue a la función, como ha proclamado Louis Sullivan, habría una prolongación lógica de su aforismo que sería .la forma sigue al contenido. Un aeroplano tiene un aspecto acorde con lo que hace. Su forma está gobernada y conformada por lo que ese objeto hace. Lo mismo debería ocurrir con el cartel anunciador de una feria parroquial veraniega. Habría que darle una forma que dependiera no tanto de su función en un sentido mecánico, como de su función de contenido. ¿Expresa ese cartel el fin para el que ha sido hecho? Debería ser brillante y alegre, atractivo, ajetreado y divertido. Debería representar y manifestar su propósito. y no ya mediante palabras o símbolos sino a través de la composición total. Componer un cartel solemne e ilegible en este caso (Fig. 6.2) estaría perfectamente dentro de las opciones creativas de un diseñador, pero los resultados tendrían poco que ver con la finalidad del cartel. Como podemos ver, la elección de técnicas es ineficaz en este caso. ¿Qué técnicas visuales pueden expresar la esencia del acontecimiento mediante un cartel? la brillantez de tono y la fragmentación sugieren excitación; la espontaneidad indica participación y movimiento. la formulación clara del mensaje verbal responde a la función del cartel, que es solicitar la asistencia del público. Si unimos todas estas cosas llegaremos a una solución (Fig. 6.3) que parece apropiada.



Técnicas de comunicación visual

Las técnicas visuales ofrecen al diseñador una amplia paleta de medios para la expresión visual del contenido. Existen en forma de dipolos sobre un espectro continuo, o como aproximaciones contrarias y disímiles al significado. La fragmentación, técnica opuesta a la unidad, es una opción excelente para la expresión de la excitación y la variedad, tal como se ilustra en la figura 6.3. ¿Cómo funcionaría en cuanto estrategia compositiva para reflejar el carácter de un hospital?





El análisis de ese carácter y el plan para representarlo compositivamente se ajustaría al mismo esquema de búsqueda de descripciones verbales efectivas. Está claro que la *fragmentación* es una mala técnica para asociarla con un centro médico, pero bastante apta para intensificar el anuncio de una feria parroquial. El significado interior de ambos ejemplos gobierna las elecciones que ha de hacer el diseñador para representarlo. Esas elecciones constituyen el control del efecto que desemboca en una composición fuerte.

No hay por qué concebir las técnicas visuales como elecciones para construir y analizar. o sólo esto último, todo lo que vemos. Es posible modificar los extremos de significado con grados menores de intensidad, como la gradación de tonos de gris entre el blanco y el negro. Estas variantes implican una gama muy amplia de posibilidades de expresión y comprensión. Los matices compositivos de que dispone el diseñador, son posibles en parte gracias a las opciones múltiples, pero también a que las técnicas visuales se combinan y actúan unas sobre otras en las aplicaciones compositivas. Es preciso aclarar un punto: la contraposición de técnicas nunca debe ser tan sutil que resulte poco clara. Aunque no es necesario utilizarlas solamente en sus extremos de intensidad, deben seguir claramente una vía u otra. Si no son definibles, resultan transmisores ambiguos y malos de información. El peligro es especialmente grave en el caso de la comunicación visual que actúa con gran velocidad e inmediatez como canal de información.

Sería imposible enumerar aquí todas las técnicas visuales disponibles o dar definiciones acertadas de las mismas. En esto, como en todos los escalones de la estructura de los medios visuales, la interpretación personal es un factor muy importante. Pese a estas limitaciones, puede definirse cada técnica y su contraria en forma de dipolo.

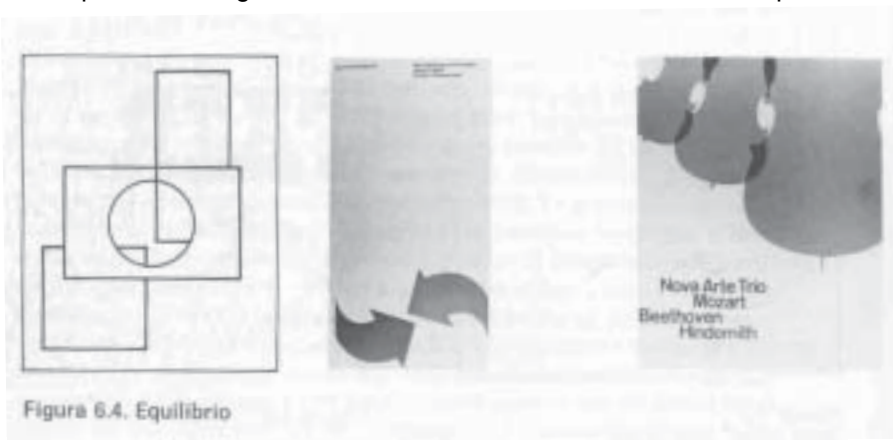


Figura 6.4. Equilibrio

Equilibrio - Inestabilidad

Dentro de las técnicas visuales, y después del contraste, la más importante es la del equilibrio (Fig. 6.4). Su importancia primordial se basa en el funcionamiento de la percepción humana y en la intensa necesidad de equilibrio, que se manifiesta tanto en el diseño como en la reacción ante una declaración visual. Su opuesto sobre un espectro continuo es la inestabilidad. El equilibrio es una estrategia de diseño en la que hay un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos. La inestabilidad (Fig. 6.5) es la ausencia de equilibrio y da lugar a formulaciones visuales muy provocadoras e inquietantes.

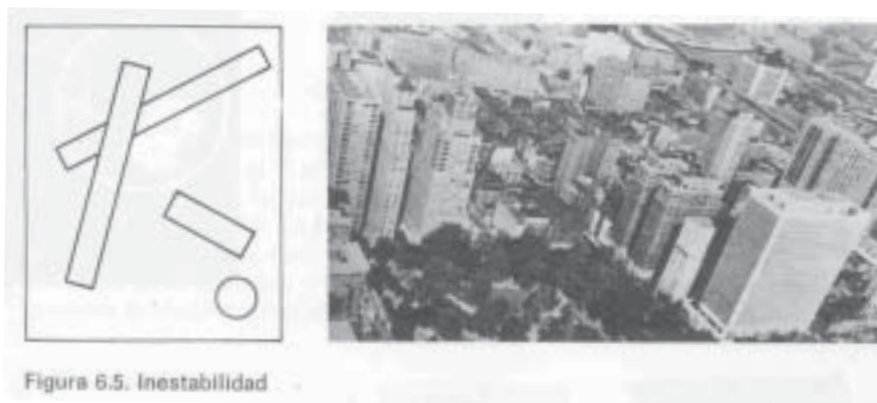


Figura 6.5. Inestabilidad

Simetría - Asimetría

El equilibrio se puede lograr en una declaración visual de dos maneras, simétrica (Fig. 6.6) y asimétricamente (Fig. 6.7). La simetría es el equilibrio axial. Estamos entonces ante formulaciones visuales totalmente resueltas en las que a cada unidad situada a un lado de la línea central corresponde exactamente otra en el otro lado.



Figura 6.6. Simetría



Es perfectamente lógico y sencillo de diseñar, pero puede resultar estático e incluso aburrido. Los griegos consideraban que la asimetría era un mal equilibrio, pero el equilibrio, de hecho, puede conseguirse también variando elementos y posiciones, de manera que se equilibren los pesos. El equilibrio visual de este tipo de diseños es complicado, porque requiere el ajuste de muchas fuerzas, pero resulta interesante y rico en su variedad.

Regularidad - Irregularidad

La regularidad (Fig. 6.8) en el diseño consiste en favorecer la uniformidad de elementos, el desarrollo de un orden basado en algún principio o método respecto al cual no se permiten desviaciones. Su opuesta es la irregularidad (Fig. 6.9) que, como estrategia de diseño, realza lo inesperado y lo insólito, sin ajustarse a ningún plan descifrable.

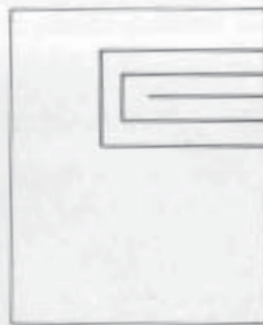


Figura 6.7. Asimetría



Figura 6.8. Regularidad



Simplicidad - Complejidad

El orden contribuye considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad (Fig. 6.10), técnica visual que impone el carácter directo y simple de la forma elemental, libre de complicaciones o elaboraciones secundarias. La formulación opuesta es la complejidad (Fig. 6.11), que implica una

complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales, que da lugar a un difícil proceso de organización del significado.

Unidad- Fragmentación

Las técnicas de unidad (Fig. 6.12) y fragmentación (Fig. 6.13) son parecidas a las de la simplicidad-complejidad y entrañan estrategias de diseño parecidas. La unidad es un equilibrio adecuado de elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente. La colección de numerosas unidades debe ensamblarse tan perfectamente, que se perciba y considere como un objeto único. La fragmentación es la descomposición de los elementos y unidades de un diseño en piezas separadas que se relacionen entre sí, pero conserven su carácter individual.

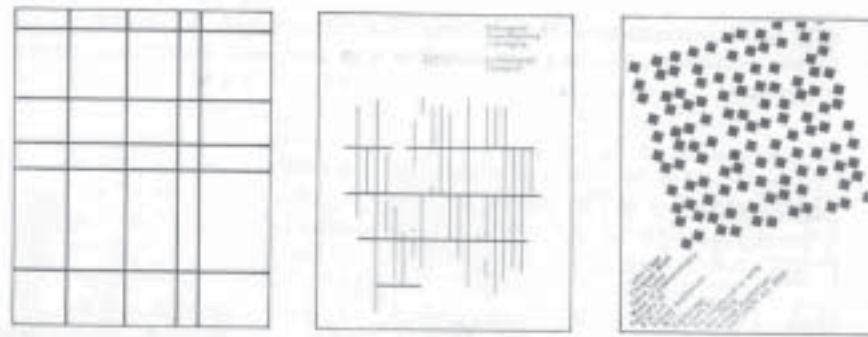


Figura 6.9. Irregularidad



Figura 6.10. Simplicidad



Figura 6.11. Complejidad



Figura 6.12. Unidad



Figura 6.13. Fragmentación



Figura 6.14. Economía

Economía - Profusión

La presencia de unidades mínimas de medios visuales es típica de la técnica de la economía (Fig. 6.14), que contrasta con su opuesta de la profusión (Fig. 6.15) en muchos aspectos. La economía es una ordenación visual frugal y juiciosa en la utilización de elementos.

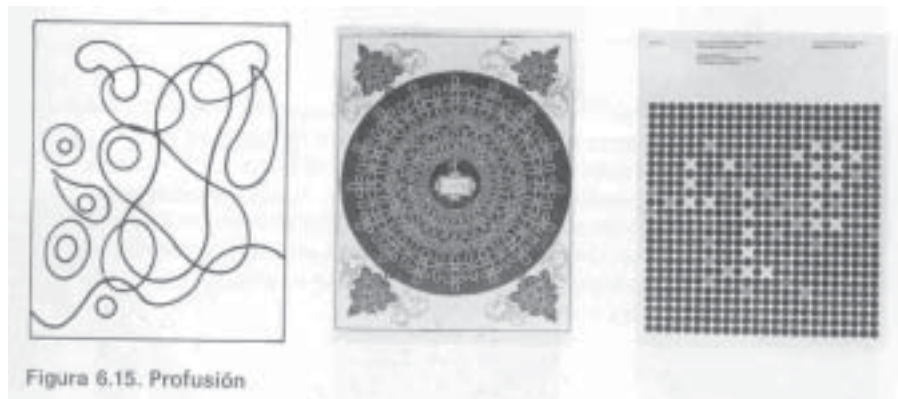


Figura 6.15. Profusión

La profusión está muy recargada y tiende a la presentación de adiciones discursivas, detalladas e inacabables al diseño básico que, idealmente, ablandan y embellecen mediante la ornamentación. La profusión es una técnica visualmente enriquecedora que va asociada al poder y la riqueza; en cambio, la economía es visualmente fundamental y realza los aspectos conservadores y reticentes de lo pobre y lo puro.

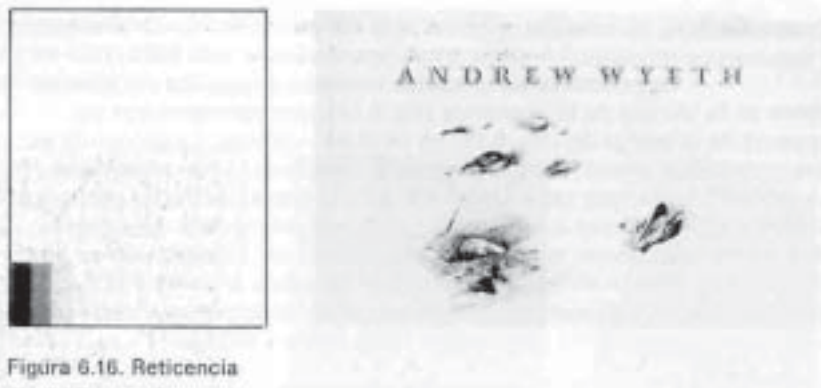


Figura 6.16. Retención

Retención - Exageración

La retención (Fig. 6.16) y la exageración (Fig. 6.17) son las contrapartidas intelectuales del dipolo economía-profusión y sirven



Figura 6.17. Exageración



a fines similares aunque en contextos distintos. La reticencia es una aproximación de gran comedimiento que persigue una respuesta máxima del espectador ante elementos mínimos. En realidad, la reticencia, en su estudiado intento de engendrar grandes efectos, es la imagen especular de su opuesto visual, la exageración. Ambas, y cada una a su manera, se toman grandes libertades en la manipulación de los detalles visuales. La exageración,

para ser visualmente efectiva, debe recurrir a la ampulosidad extravagante, ensanchando su expresión mucho más allá de la verdad para intensificar y amplificar.

Predictibilidad - Espontaneidad

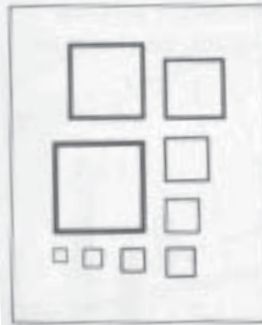


Figura 6.18. Predictibilidad



La predictibilidad (Fig. 6.18), como técnica visual, sugiere un orden o plan muy convencional. Sea a través de la experiencia, de la observación o de la razón, hemos de prever de antemano lo que será todo el mensaje visual, basándonos para ello en un mínimo de información. La espontaneidad (Fig. 6.19), en cambio, se caracteriza por una falta aparente de plan. Es una técnica de gran carga emotiva, impulsiva y desbordante.

Actividad - Pasividad

La actividad (Fig. 6.20) como técnica visual debe reflejar el movimiento mediante la representación o la sugestión. La postura enérgica y viva de una técnica visual activa resulta profundamente modificada en la fuerza inmóvil de la técnica de representación estática (Fig. 6.21) que produce, mediante un equilibrio absoluto, un efecto de aquiescencia y reposo.



Figura 6.19. Espontaneidad



Sutileza - Audacia

La sutileza es, en el mensaje visual, la técnica que elegiríamos para establecer una distinción afinada, rehuendo toda obviedad o energía de propósitos. Aunque la sutileza [Fig. 6.22] indica una aproximación visual de gran delicadeza y refinamiento, debe utilizarse muy inteligentemente para conseguir soluciones ingeniosas. La audacia (Fig. 6.23) es, por su misma naturaleza, una técnica visual obvia. El diseñador debe usarla con atrevimiento, seguridad y confianza en sí mismo, pues su propósito es conseguir una visibilidad óptima.



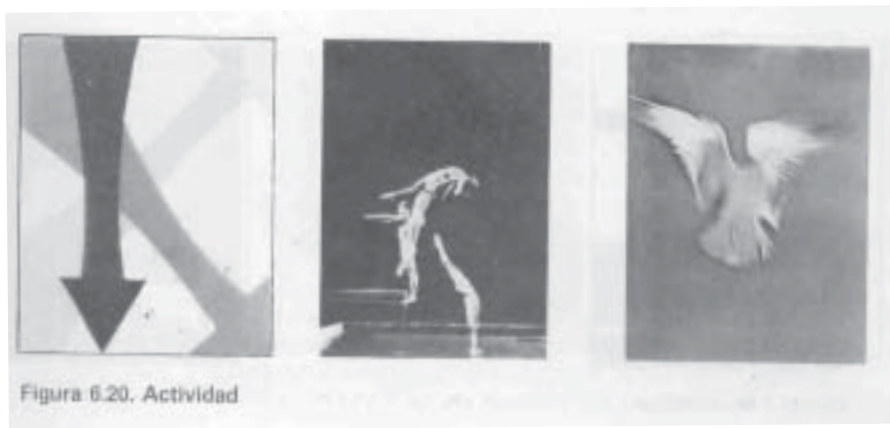


Figura 6.20. Actividad



Figura 6.21. Pasividad



Figura 6.22. Sutileza



Figura 6.23. Audacia

Neutralidad - Acento

Afirmar que un diseño puede tener un aspecto neutral (Fig. 6.24), parece casi una contradicción en sus términos, pero lo cierto es que hay ocasiones en que el marco menos provocador para una declaración visual puede ser el más eficaz para vencer la resistencia o incluso la beligerancia del observador. La atmósfera de neutralidad es perturbada en un punto por el acento (Fig. 6.25), que consiste en realizar intensamente una sola cosa contra un fondo uniforme.



Transparencia - Opacidad

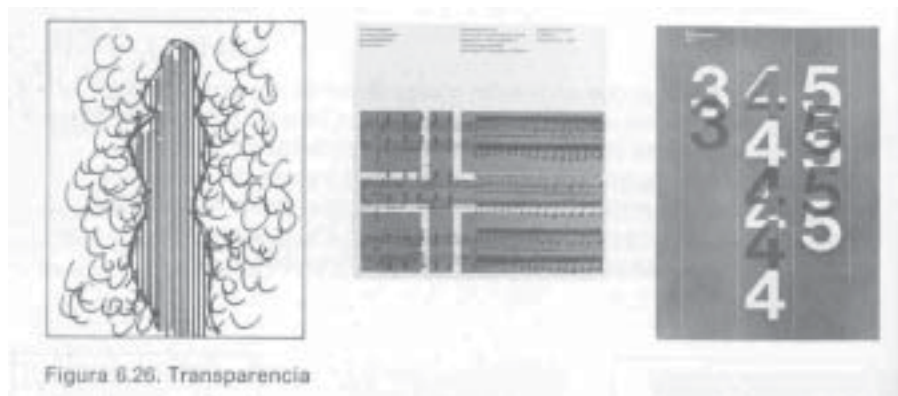
Las técnicas opuestas de la transparencia (Fig. 6.26) y la opacidad (Fig. 6.27) se definen físicamente una a otra: la primera implica un detalle visual a través del cual es posible ver, de modo que lo que está detrás es percibido por el ojo; la segunda, es justamente lo contrario, el bloqueo y la ocultación de elementos visuales.

Coherencia - Variación

La coherencia (Fig. 6.28) es la técnica de expresar la compatibilidad visual desarrollando una composición dominada por una aproximación temática uniforme y consonante. Si la estrategia del mensaje exige cambios y elaboraciones, la técnica de la variación (Fig. 6.29) permite la diversidad y la variedad. Pero la variación refleja en la composición visual el uso de ese mismo fenómeno en la composición musical, en el sentido de que las mutaciones están controladas por un tema dominante.

Realismo - Distorsión

El realismo (Fig. 6.30) es la técnica natural de la cámara, la opción del artista. Nuestra experiencia visual y natural de las cosas es el modelo del realismo en las artes visuales, cuyo empleo puede recurrir a numerosos trucos y convenciones calculadas para reproducir las mismas claves visuales que el ojo transmite al cerebro. La configuración de la cámara es una



imitación de la del ojo y, en consecuencia, repite muchos de sus efectos. Para el artista, el uso de la perspectiva reforzada con la técnica del claroscuro puede permitirle sugerir lo que vemos directamente en nuestra experiencia. Pero son ilusiones ópticas. Precisamente por esta razón el realismo mejor estudiado de la pintura se denomina *trompe l'oeil* (engaño del ojo). La distorsión (Fig. 6.31) fuerza el realismo y pretende controlar sus efectos desviándose de los contornos regulares y, a veces, también de la forma auténtica. Es una técnica

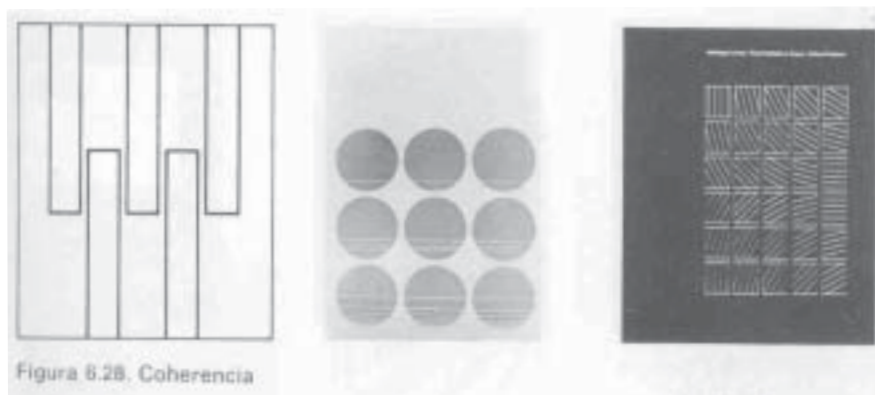
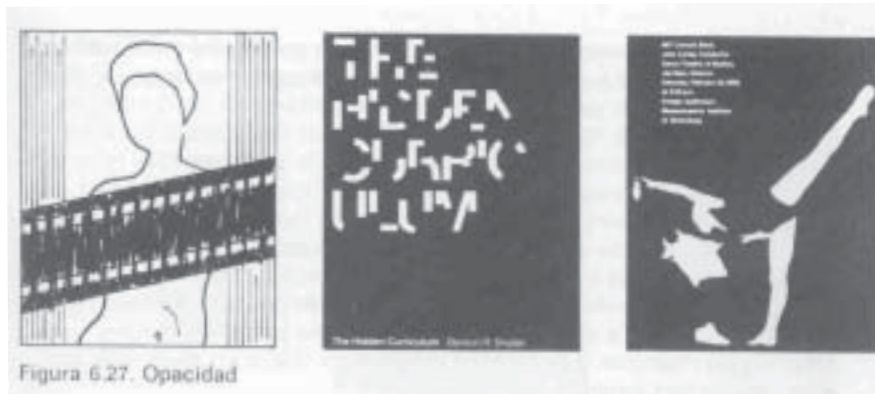




Figura 6.31. Distorsión



Figura 6.32. Plano



Figura 6.33. Profundo

que responde a un intenso propósito y que, bien manejada, produce respuestas también muy intensas.

Plana - Profunda

Estas dos técnicas visuales se rigen fundamentalmente por el uso o la ausencia de perspectiva y se ven reforzadas por la reproducción fiel de información ambiental, mediante la imitación de los efectos de luz y sombras propios del claroscuro (Fig. 6.32 y 6.33), para sugerir o eliminar la apariencia natural de la dimensión.

Singularidad - Yuxtaposición

La singularidad (Fig. 6.34) consiste en centrar la composición en un tema aislado e independiente, que no cuenta con el apoyo de ningún otro estímulo visual, sea particular o general. El principal efecto de esta técnica es la transmisión de un énfasis específico. La yuxtaposición (Fig. 6.35) expresa la interacción de estímulos visuales situando al menos dos claves juntas y activando la comparación relacional.

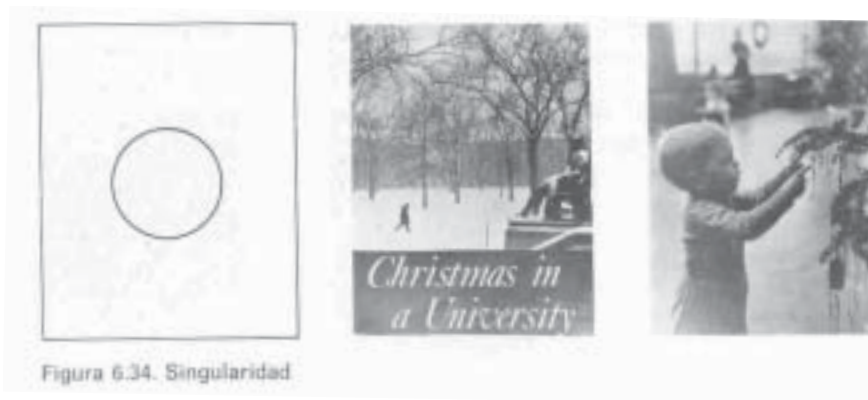


Figura 6.34. Singularidad

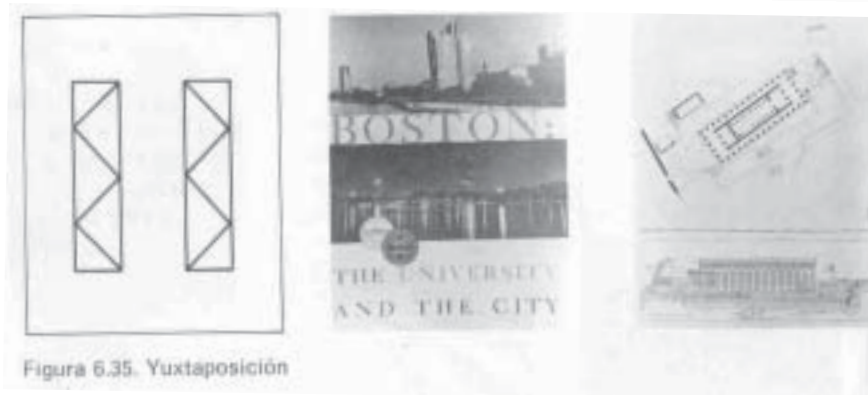


Figura 6.35. Yuxtaposición

Secuencialidad - Aleatoriedad

Una disposición secuencial en el diseño (Fig. 6.36) está basada en la respuesta compositiva a un plan de presentación que se dispone en un orden lógico. La ordenación puede responder a una fórmula, pero por lo general entraña una serie de cosas dispuestas según un esquema rítmico. La técnica aleatoria (Fig. 6.37) da la impresión de una falta de plan, de una desorganización planificada o de una presentación accidental de la información visual.

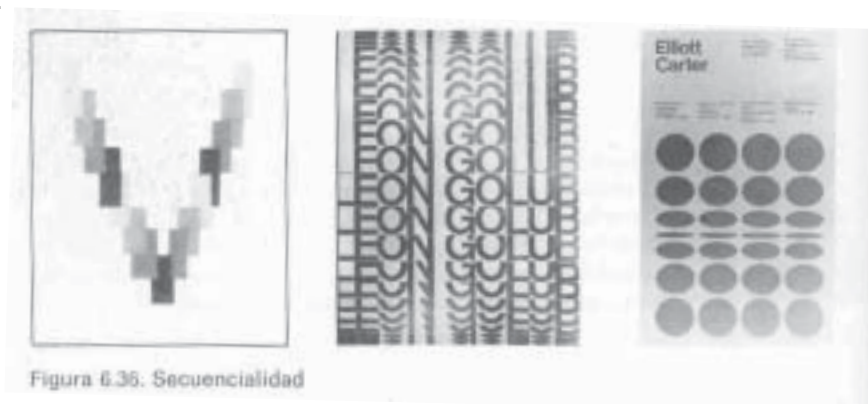


Figura 6.36. Secuencialidad



Figura 6.37. Aleatoriedad



Agudeza - Difusividad

La agudeza (Fig. 6.38), como técnica visual, está íntimamente ligada a la claridad del estado físico ya la claridad de expresión. Mediante el uso de contornos netos y de la precisión, el efecto final es nítido y fácil de interpretar. La difusividad (Fig. 6.39) es blanda, no aspira tanto a la precisión, pero crea más ambiente, más sentimiento y más calor.



Figura 6.38. Agudeza

Continuidad - Episodicidad



Figura 6.39. Difusividad

La continuidad (Fig. 6.40) se define por una serie de conexiones visuales ininterrumpidas, que resultan particularmente importantes en cualquier declaración visual unificada. En el cine, la arquitectura y el grafismo, la continuidad no sólo es el conjunto de pasos ininterrumpidos que llevan de un punto a otro, sino también la fuerza cohesiva que mantiene

unida una composición de elementos diversos. Las técnicas episódicas (Fig. 6.41) de la expresión visual expresan la desconexión o, al menos conexiones muy débiles. Es una técnica que refuerza el carácter individual de las partes constitutivas de un todo, sin abandonar completamente el significado global.

Estas técnicas son sólo parte de los muchos modificadores posibles de información con que cuenta el diseñador.

Prácticamente todo formulador visual tiene su contrario, y cada uno de ellos está relacionado con el control de elementos visuales que da lugar a la conformación del contenido, a la construcción del mensaje. Sería posible examinar, descubrir y utilizar compositivamente muchas más técnicas visuales, y siempre dentro de esta polaridad acción-reacción:

angularidad, redondez; representación, abstracción; verticalidad,

horizontalidad; colorismo, frialdad; convencionalidad, experimentación; fortaleza, debilidad; aislamiento, integración. Los polos opuestos ofrecen al compositor visual grandes oportunidades de aguzar el significado de la obra a la que se aplican mediante el recurso al contraste.



Figura 6.40. Continuidad

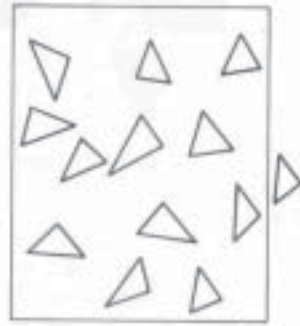


Figura 6.41. Episodicidad

Las técnicas visuales se superponen al significado y lo refuerzan en todos los esfuerzos compositivos; en conjunto suponen, tanto para el artista como para el que no lo es, el medio más efectivo de hacer y comprender la comunicación visual expresiva, en la búsqueda de un lenguaje visual universal.