

La Sintaxis De La Imagen

— Donis A. Dondis —

1. Carácter y contenido de la alfabetidad visual

¿Cuánto vemos?

Esta sencilla pregunta abarca todo un amplio espectro de procesos, actividades, funciones y actitudes. La lista es larga: percibir, comprender, contemplar, observar, descubrir, reconocer, visualizar, examinar, leer, mirar. Las connotaciones son multilaterales: desde la identificación de objetos simples hasta el uso de símbolos y lenguaje para conceptualizar, desde el pensamiento inductivo al deductivo. El número de preguntas motivadas por esta sola, ¿cuánto vemos?, da la clave de la complejidad de carácter y contenido de la inteligencia visual. Esa complejidad se refleja en las numerosas maneras que se emplearán en este libro para indagar la naturaleza de la experiencia visual mediante exploraciones, análisis y definiciones que desarrollen una metodología capaz de educar a todo el mundo, potenciando al máximo su capacidad de creadores y receptores de mensajes visuales; en otras palabras, para hacer de ellas personas visualmente alfabetizadas.

La primera experiencia de aprendizaje en un niño se realiza a través de la conciencia táctil. Además de este conocimiento «manual», el reconocimiento incluye el olfato, el oído y el gusto en un rico contacto con el entorno. Lo icónico (la capacidad de ver, reconocer y comprender visualmente fuerzas ambientales y emocionales) supera rápidamente estos sentidos. Casi desde nuestra primera experiencia del mundo organizamos nuestras exigencias y nuestros placeres, nuestras preferencias y nuestros temores, dentro de una intensa dependencia respecto a lo que vemos. O a lo que queremos ver. Pero esta descripción es solamente la parte visible del iceberg y en absoluto de la exacta medida del poder y la importancia del sentido visual en nuestras vidas. Lo aceptamos sin darnos cuenta de que puede perfeccionarse el proceso básico de observación y ampliarse hasta convertirlo en una herramienta incomparable de la comunicación humana. Aceptamos el ver como lo experimentamos: sin esfuerzo.

El proceso requiere poca energía para el que ve; los mecanismos fisiológicos son automáticos en el sistema nervioso humano. El hecho de que, a partir de este output mínimo recibamos vastas cantidades de información de muchas maneras y a muchos niveles nos causa poco asombro. Todo parece natural y sencillo e indica que no hay necesidad de emplear más a fondo nuestras capacidades para ver y visualizar, aparte de aceptarlas como funciones naturales. Caleb Gattegno, en su libro *Towards a Visual Culture*, afirma lo siguiente acerca de la naturaleza del sentido visual: «La vista, aunque todos nosotros la usemos con tanta naturalidad, todavía no ha producido su propia civilización. La vista es veloz, comprensiva y simultáneamente analítica y sintética. Requiere tan poca energía para funcionar, lo hace a la velocidad de la luz, que permite a nuestras mentes recibir y conservar un número infinito de unidades de información en una fracción de segundo.» La observación de Gattegno surge de la asombrosa riqueza de nuestra capacidad visual. Uno no tiene por

menos que aceptar con entusiasmo sus conclusiones: «Con la vista nos son dados infinitos de una vez; la riqueza es su descripción.»

En la conducta humana no es difícil detectar una propensión a la información visual. Buscamos un apoyo visual de nuestro conocimiento por muchas razones, pero sobre todo por el carácter directo de la información y por su proximidad a la experiencia real. Cuando la nave espacial norteamericana Apolo XI alunizó, cuando los primeros y vacilantes pasos de los astronautas se posaron en la superficie de la Luna, ¿cuántos televidentes del mundo que presenciaron el acontecimiento hubiesen obtenido una transmisión igualmente viva de la acción, momento a momento, mediante un reportaje escrito o hablado por detallado o elocuente que fuera? Esta ocasión histórica es sólo un ejemplo más de la preferencia humana por la información visual. Y hay muchos otros: la instantánea que acompaña a la carta de un buen amigo que se encuentra lejos, la maqueta tridimensional de un nuevo edificio, etc. ¿Por qué buscamos ese apoyo visual? La visión es una experiencia directa y el uso de datos visuales para suministrar información constituye la máxima aproximación que podemos conseguir a la naturaleza auténtica de la realidad. Las redes de televisión pusieron de manifiesto su elección. Cuando fue imposible la conexión visual directa con los astronautas del Apolo XI, emitieron una simulación visual de lo que simultáneamente se describía con palabras. Una vez fijadas las opciones, la elección está clara. Y no sólo los astronautas, sino también el turista, el excursionista y el científico se vuelven hacia el modo icónico, ya sea para conservar un recuerdo visual, ya sea para realizar una prueba técnica. En esto todos parecemos de Missouri: todos decimos «enséñamelo».

La falsa dicotomía: Bellas Artes y Artes Aplicadas

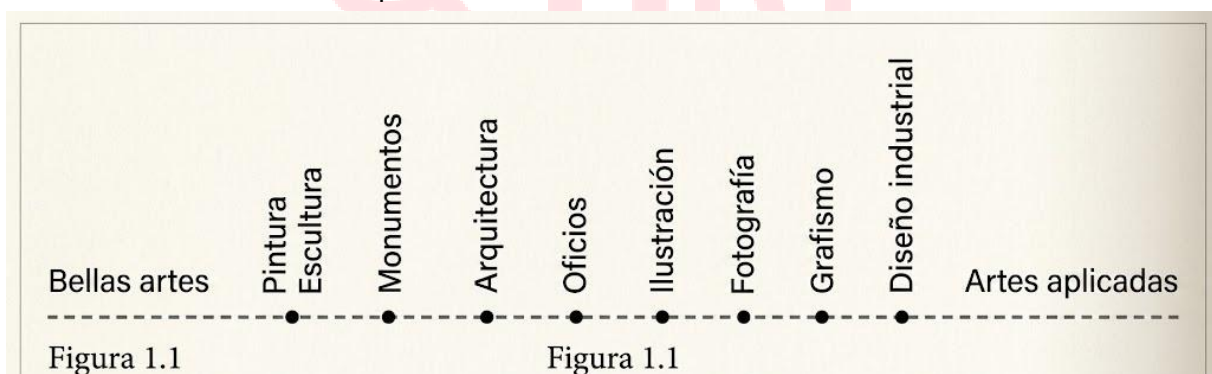
La experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él: la información visual es el registro más antiguo de la historia humana. Las pinturas rupestres constituyen el reportaje más antiguo que se ha conservado sobre el mundo tal como lo vieron los hombres de hace 30.000 años. Ambos hechos ponen de manifiesto la necesidad de enfocar de una manera nueva la función no sólo del proceso sino también del visualizador en la sociedad. El mayor escollo para este esfuerzo es la clasificación de las artes visuales en artes aplicadas y bellas artes. En cualquier momento de la historia su definición cambia y se altera, pese a lo cual hay dos factores constantes de diferenciación: la utilidad y la estética.

La utilidad designa el diseño y la fabricación de objetos, materiales y demostraciones que responden a necesidades básicas. Desde las culturas primitivas hasta la tecnología de fabricación altamente desarrollada de nuestros días, pasando por las culturas antiguas y contemporáneas, las necesidades básicas del hombre han cambiado poco. El hombre necesita comer; y para hacerlo necesita herramientas para cazar y matar, para cultivar y cortar; necesita recipientes para cocinar y utensilios con los que comer. Necesita proteger su cuerpo vulnerable de los cambios de clima y los entornos traicioneros; y para ello precisa herramientas con las que coser, cortar y tejer. Necesita permanecer caliente y seco y protegerse de los depredadores, por lo que debe construir un hábitat. Las sutilezas de la preferencia cultural o la localización geográfica tienen poca influencia sobre estas

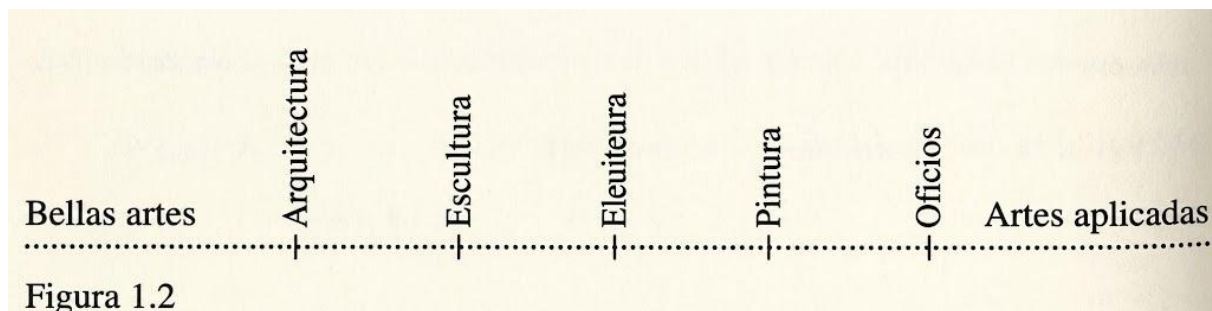
necesidades: únicamente la interpretación y la variación marcan el producto en lo relativo a la expresión creativa, como representante de un momento o un lugar concretos. En este campo del diseño y la fabricación para satisfacer las sencillas necesidades de la vida, se supone que todo miembro de la comunidad no sólo puede aprender a producir sino que también puede, mediante el diseño y la decoración, dar una expresión individual y única a su trabajo. Ahora bien, esta autoexpresión viene gobernada en primer lugar por el proceso de aprendizaje del oficio y en segundo lugar por las exigencias de la funcionalidad. Lo importante es que el aprendizaje sea esencial y aceptado. La posibilidad de que un miembro de la comunidad aporte innovaciones en numerosos niveles de la expresión visual trasluce una especie de implicación y participación que se ha marchitado en el mundo moderno, proceso que se ha visto acelerado por numerosos factores entre los cuales hay que destacar el concepto contemporáneo de «bellas artes».

La diferencia más mencionada entre lo utilitario y lo puramente artístico es el grado de motivación hacia la producción de lo bello. Este es el reino de la estética, la indagación de la naturaleza de la perfección sensorial, la experiencia de la belleza y posiblemente de la belleza artística. Pero las finalidades de las artes visuales son muchas.

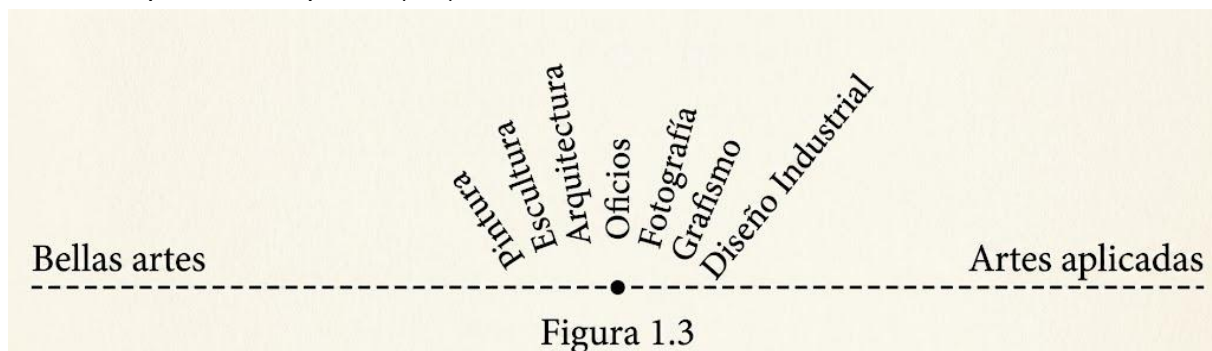
Sócrates plantea la cuestión «de si las experiencias estéticas tienen un valor intrínseco o hay que valorarlas o despreciarlas por su estímulo de lo provechoso y lo bueno». «La experiencia de la belleza no permite ningún tipo de conocimiento, histórico, científico o filosófico —dice Immanuel Kant—. Se la llama verdadera porque nos hace más conscientes de nuestra actividad mental.» Cuando abordan el problema, los filósofos concuerdan en que el arte tiene un tema, unas emociones, unas pasiones y unos sentimientos. Dentro de la amplia gama de las diversas artes visuales, el tema, sea religioso, social o doméstico, cambia con la intención y sólo presenta siempre la capacidad de comunicar algo concreto o algo abstracto. Como dice Henri Bergson, «el arte es sólo una visión más directa de la realidad». En otras palabras, incluso a este elevado nivel de evaluación, las artes visuales tienen cierta función o utilidad. Es fácil trazar un diagrama para situar diversos formatos visuales en relación con estos extremos. La figura 1.1 presenta una manera de expresar las actitudes evaluativas contemporáneas.



Tal diagrama presentaría un aspecto bastante distinto si representase otra cultura, por ejemplo, la prerrenacentista (1.2), o el



punto de vista Bauhaus, según el cual todas las artes, aplicadas o bellas, se concentrarían en un solo punto del espectro (1.3).



Mucho antes que la Bauhaus, William Morris y los prerrafaelitas habían mostrado inclinaciones en la misma dirección. «El arte es uno —decía Ruskin, portavoz del grupo— y cualquier distinción entre bellas artes y artes aplicadas es destructiva y artificial.» Los prerrafaelitas añadían a su tesis una distinción que los alejaba totalmente de la filosofía posterior de la Bauhaus, pues rechazaban el trabajo de la máquina. Lo hecho a mano era, en su opinión, bello y, aunque abrazaban la causa de compartir el arte con todos, volvían la espalda a las posibilidades de la producción en masa, lo cual constituía una negativa evidente de los propósitos que decían perseguir.

En su vuelta al pasado para renovar el interés por una artesanía orgullosa y cuidada, el movimiento Arts and Crafts, dirigido por Morris, afirmaba la imposibilidad de producir arte sin artesanía, hecho que suele olvidarse al establecer esa dicotomía tan en boga entre las bellas artes y las artes aplicadas. Durante el Renacimiento, el artista aprendía su oficio partiendo de tareas sencillas y compartiendo, a pesar de su categoría social, ese oficio o gremio con el auténtico artesano. Esto permitía un sistema de aprendizaje más firme y, lo que era más importante, una menor especialización. Había una interacción libre entre el artista y el artesano y cada uno de ellos podía participar en todas las etapas del trabajo, no existiendo entre uno y otro más barrera que su grado de habilidad. Pero la moda cambia al pasar el tiempo. Lo que se denomina «arte» puede cambiar con tanta rapidez como la gente que emplea esa etiqueta. «Un coro de aleluyas —dice Carl Sandburg en su poema— «El pueblo, sí», «siempre cambiando su solista».

La visión contemporánea de las artes visuales ha avanzado más allá de la simple polaridad entre artes «bellas» y «aplicadas» llegando hasta las cuestiones de la expresión subjetiva y la función objetiva, y una vez más tiende a la asociación de la interpretación individual con la expresión creativa perteneciente a las «bellas artes» y la respuesta a la finalidad y el uso pertenecientes a las «artes aplicadas». Un pintor de lienzo que trabaje para sí mismo sin comisión, se complace ante todo en su obra sin preocuparse del mercado y, por tanto, es

casi absolutamente subjetivo. Un artesano que da forma a una pieza de cerámica puede parecernos igualmente subjetivo. Da a su obra la forma y el tamaño que le place, pese a lo cual tiene una preocupación práctica: ¿ese diseño que tanto le agrada es capaz además de ser un buen recipiente para el agua? Esta modificación de la utilidad impone al diseñador cierto grado de objetividad que no es tan inmediatamente necesario o tan aparente en el trabajo del pintor de lienzos. El aforismo del arquitecto norteamericano Sullivan, «la forma sigue a la función», viene ilustrado dinámicamente por el diseñador de aviones cuyas preferencias personales están muy limitadas por el hecho de que las formas a montar, sus proporciones y sus materiales tienen que volar realmente. La forma del producto final está dada por su actuación posterior. Pero en los problemas más sutiles de diseño hay muchos productos que pueden reflejar los gustos subjetivos del diseñador y acomodarse además a la función. El diseñador no es el único que ha de enfrentarse a este problema de llegar a un compromiso con las cuestiones del gusto personal. Muchas veces un artista o un escultor tiene que modificar su obra porque ha recibido ese encargo de un cliente que sabe muy bien lo que quiere. Las largas disputas de Miguel Ángel por los encargos que recibió de dos papas son el ejemplo más vivo e ilustrativo de los problemas con que tropieza un artista a la hora de controlar sus ideas subjetivas para agradar al patrón. Y sin embargo, nadie se atrevería hoy a afirmar que el *Juicio Final* o el *David* son obras comerciales.

Los frescos de Miguel Ángel para el techo de la Capilla Sixtina demuestran claramente la debilidad de esta falsa dicotomía. El papa, como representante de las necesidades de la Iglesia, influyó en las ideas de Miguel Ángel que también resultaron modificadas por la finalidad directa del mural. Se trataba de una explicación visual de la Creación para un público mayoritariamente analfabeto y, por tanto, incapaz de leer la historia bíblica o, si la sabía leer, incapaz de imaginar el dramatismo de la historia de una manera tan palpable. El mural muestra un equilibrio entre las aproximaciones subjetiva y objetiva del artista, y un equilibrio comparable entre la pura expresión artística y la utilidad del propósito. Este delicado equilibrio es extraordinariamente raro en las artes visuales, pero cuando se produce nos asombra por su precisión. Nadie podría discutirle a este mural que es «bella arte» auténtica, y sin embargo tiene un fin y una utilidad que contradicen la definición de esa pretendida diferencia entre bellas artes y artes aplicadas: las «aplicadas» deben ser funcionales y las «bellas» carecer de utilidad. Esta actitud esnob influye en muchos artistas a ambos lados de la valla y crea un ambiente de alienación y confusión. Aunque parezca extraño, se trata de un fenómeno bastante reciente. La idea de «obra de arte» es moderna y se apoya en el concepto de museo como reserva definitiva de lo bello. Cierta público, entusiásticamente interesado en arrodillarse ante el altar de la belleza que hay en el museo, se acerca a él sin que le afecte un entorno increíblemente feo. Esta actitud aparta al arte de la corriente principal, le confiere la aureola de ser especial y delicado, lo reserva para una élite y de esta manera niega la influencia que ejercemos sobre él a través de nuestras vidas y nuestro mundo. Si aceptamos ese punto de vista, renunciamos a una parte muy valiosa de nuestro potencial humano. No sólo nos convertimos en consumidores carentes de criterios profundos, sino que negamos la importancia esencial de la comunicación visual, tanto para la historia como para nuestras propias vidas.

El impacto de la fotografía

El último bastión de la exclusividad del «artista» es una habilidad especial: la capacidad de dibujar, de reproducir el entorno tal como aparece. La cámara, en todas sus formas, ha acabado con ello. Constituye el eslabón final entre la capacidad innata de ver y la capacidad extrínseca de registrar, interpretar y expresar lo que vemos sin necesidad de tener una

habilidad especial o un prolongado adiestramiento para efectuar el proceso. Hay pocas dudas de que el estilo de vida contemporáneo está profundamente influido por los cambios que en él ha introducido la fotografía. En el impreso, el lenguaje es el elemento primordial y los factores visuales, como el marco físico, el formato y la ilustración, son secundarios. En los medios modernos ocurre justamente lo contrario. Predomina lo visual; y lo verbal viene dado por añadidura. El impreso no ha muerto ni seguramente morirá jamás, pero, con todo, nuestra cultura, dominada por el lenguaje, se ha desplazado perceptiblemente hacia lo icónico. La mayor parte de lo que sabemos y aprendemos, compramos y creemos, identificamos y deseamos, viene determinado por el predominio de la fotografía sobre la psiquis humana. Y este fenómeno se intensificará aún más en el futuro.

El aumento de influencia de la fotografía en sus numerosas variantes y permutaciones constituye un retorno a la importancia de nuestros ojos en la vida. Arthur Koestler, en su libro *The Act of Creation*, observa: «El pensamiento en imágenes domina las manifestaciones del inconsciente, el sueño, el semisueño hipnagógico, las alucinaciones psicóticas, la visión del artista. (El profeta visionario parece haber sido un visualizador y no un verbalizador; el mayor cumplido que podemos hacer a los que muestran una gran fluidez verbal es llamarles "pensadores visionarios"...).». Al ver, hacemos muchas cosas más: experimentamos lo que está ocurriendo de una manera directa; descubrimos algo que nunca habíamos percibido o posiblemente ni siquiera mirado; nos hacemos conscientes, a través de una serie de experiencias visuales, de algo que eventualmente llegamos a reconocer y saber; contemplamos cambios mediante la observación paciente. Tanto la palabra como el proceso de la vista han llegado a tener implicaciones mucho más amplias. Ver ha llegado a significar comprender. El hombre de Missouri a quien se le muestra algo, tiene seguramente una comprensión mucho más profunda de ese algo que si se le hubiese hablado de ello.

Aquí las implicaciones son más importantes para la alfabetidad visual. Expandir nuestra capacidad de ver significa expandir nuestra capacidad de comprender un mensaje visual y, lo que es aun más importante, de elaborar un mensaje visual. La visión incluye algo más que el hecho físico de ver o de que se nos muestre algo. Es parte integrante del proceso de comunicación que engloba todas las consideraciones de las bellas artes, las artes aplicadas, la expresión subjetiva y la respuesta a un propósito funcional.

Conocimiento visual y lenguaje verbal

Visualizar es la capacidad de formar imágenes mentales. Recordamos un camino a través de las calles de la ciudad hacia cierto destino, y seguimos mentalmente una ruta desde un lugar a otro, contrastando claves visuales, rechazando, volviendo atrás y haciendo todo ello antes de que procedamos realmente al viaje. Todo ello en nuestra mente. Pero de manera aún más misteriosa y mágica vemos, creamos la visión de cosas que nunca hemos visto físicamente. Esa visión o previsualización va íntimamente ligada al salto creador, al síndrome de Eureka, como medio primario de resolver los problemas. Es este mismo proceso de darle vueltas a imágenes mentales en nuestra imaginación el que nos lleva muchas veces al punto de ruptura y a la solución. Koestler, en *The Act of Creation*, lo ve de este modo: «El pensamiento en conceptos emergió del pensamiento en imágenes a través del lento desarrollo de los poderes de abstracción y simbolización, de la misma manera que

la escritura fonética emergió, por procesos similares, de los símbolos pictóricos y los jeroglíficos.» De esta progresión podemos sacar una gran lección para la comunicación. La evolución del lenguaje comenzó con imágenes, progresó a los pictógrafos o viñetas autoexplicativas, pasó a las unidades fonéticas y finalmente al alfabeto, que R. L. Gregory llama acertadamente, en *The Intelligent Eye*, «la matemática del significado». Cada nuevo paso adelante fue, sin duda, un progreso hacia una comunicación más eficiente. Pero hoy son numerosos los indicios de un retorno de este proceso hacia la imagen, inspirado nuevamente en la búsqueda de una mayor eficiencia. La cuestión fundamental es la alfabetidad y lo que significa en el contexto del lenguaje, así como qué analogías pueden establecerse con el lenguaje y aplicarse a la información visual.

El lenguaje ha ocupado una posición única en el aprendizaje humano. Ha funcionado como medio de almacenamiento y transmisión de la información, como vehículo para el intercambio de ideas y como medio para que la mente humana pudiera conceptualizar. Logos, palabra griega que designa el lenguaje, comporta también el significado colateral de pensamiento y razón en la palabra inglesa derivada de ella, *logic*. Las implicaciones son bastante obvias: se considera el lenguaje como un medio de llegar a una forma de pensamiento superior a los modos visual y táctil. Pero es preciso someter esta hipótesis a determinados interrogantes y a ciertas investigaciones. En primer lugar, el lenguaje y la alfabetidad verbal no son la misma cosa. Ser capaz de hablar un lenguaje es muy distinto de alcanzar la alfabetidad a través de la lectura y la escritura, aunque podamos aprender a entender y usar el lenguaje en ambos niveles operativos. Sólo el lenguaje hablado evoluciona espontáneamente. Los trabajos lingüísticos de Noam Chomsky indican que la estructura profunda del lenguaje es biológicamente innata. La alfabetidad verbal, el leer y el escribir, ha de aprenderse, en cambio, mediante un proceso escalonado. Primero aprendemos un sistema de símbolos, formas abstractas que representan determinados sonidos. Esos símbolos son nuestro A B C, el alfa y beta del lenguaje griego que ha dado nombre a todo el grupo de sonidos-símbolos o letras, el alfabeto. Aprendemos nuestro alfabeto letra a letra, y después aprendemos las combinaciones de letras y sus sonidos, a lo cual llamamos palabras, que son los representantes o sustitutos de las cosas, las ideas y las acciones. Conocer el significado de las palabras es conocer las definiciones comunes que comparten. El paso final para lograr la alfabetidad verbal implica el aprendizaje de una sintaxis común que establezca límites constructivos acordes con los usos aceptados. Estos son los rudimentos, los elementos irreductiblemente básicos del lenguaje. Cuando los dominamos, nos es posible leer y escribir, expresar y comprender la información escrita. Esta es una descripción muy sumaria. Pero está claro que incluso en su forma más simple, la alfabetidad verbal constituye una estructura dotada de planos técnicos y definiciones basadas en un consenso que, comparativamente, hace que la comunicación visual resulte casi totalmente carente de organización. Pero esto es sólo apariencia.

Alfabetidad visual

El mayor peligro que puede presentarse en el desarrollo de una aproximación a la alfabetidad visual es intentar sobredefinirla. La existencia del lenguaje, modo de comunicación que tiene una estructura comparativamente muy bien organizada, ejerce sin duda una fuerte presión sobre todos los que se ocupan de la idea misma de la alfabetidad

visual. Si un medio de comunicación es tan fácil de descomponer en elementos y estructuras, ¿por qué no va a serlo el otro? Todos los sistemas de símbolos son invención del hombre. Y los sistemas de símbolos que denominamos lenguaje son invenciones o refinamientos de lo que en otro tiempo fueron percepciones del objeto dentro de una mentalidad basada en la imagen. De ahí que haya tantos sistemas de símbolos y tantos lenguajes, unos emparentados entre sí por su procedencia de una raíz común, y otros totalmente irrelacionados. Por ejemplo, los números son sustitutos en un sistema único de información, y lo mismo ocurre con las notas musicales. En estos dos casos, la facilidad para aprender la información codificada se basa en la síntesis original del sistema. Se adscriben significados y se dota a cada sistema con sus reglas sintácticas básicas. Hay más de 3.000 lenguas, independientes y distintas, que se usan hoy en el mundo. La universalidad del lenguaje de la visión es comparativamente tan superior que parece realmente rentable superar la dificultad que pueda suponer su complejidad. Los lenguajes son conjuntos lógicos. Pero ninguna sencillez de este tipo puede adscribirse a la comprensión visual, y los que hemos intentado establecer una analogía con el lenguaje conocemos muy bien la futilidad de este intento.

Pero el uso de la palabra «alfabetidad» en conjunción con la palabra «visual» tiene una enorme importancia. La vista es natural: hacer y comprender mensajes visuales es natural también hasta cierto punto, pero la efectividad en ambos niveles sólo puede lograrse mediante el estudio. Si pretendemos la alfabetidad visual, hemos de identificar claramente y evitar un problema. En la alfabetidad verbal se espera que las personas educadas sean capaces de leer y escribir mucho antes de que se pueda aplicar valorativamente palabras como «creativo». La escritura no tiene por qué ser brillante. La prosa clara y comprensible, de ortografía correcta y de sintaxis normal, es suficiente. La alfabetidad verbal puede lograrse a un nivel simple de realización y comprensión de mensajes escritos. Podemos calificarla de instrumento. Saber leer y escribir, por la misma naturaleza de su función, no exige implicativamente la necesidad de una expresión más elevada, la producción de novelas o poesía. Aceptamos que la alfabetidad verbal es operativa a muchos niveles, desde mensajes simples a formas artísticas cada vez más complejas.

En parte a causa de la separación dentro de lo visual entre arte y artesanía, y en parte a causa de las limitaciones del talento para dibujar, mucha comunicación visual se ha dejado en manos de la intuición y el azar. Como no se ha hecho ningún intento para analizarla o definirla en términos de estructura del modo visual, no se ha obtenido ningún método de aplicación. En realidad, en este campo los sistemas educativos evolucionan con lentitud monolítica, y todavía persiste en ellos un énfasis en el modo verbal con exclusión del resto de las sensibilidades humanas y prestando muy poca atención, si es que se presta alguna, al carácter aplastantemente visual de la experiencia de aprendizaje del niño. Incluso la utilización de métodos visuales en la enseñanza carece de rigor y de fines claros. En muchos casos se bombardea a los estudiantes con ayudas visuales (diapositivas, películas, artificios audiovisuales, etc.) pero esta presentación refuerza su experiencia pasiva como consumidores de televisión. Los materiales comunicativos que se producen y usan con fines pedagógicos suelen carecer de criterios para evaluar e interpretar los efectos que se producen. El consumidor de la mayor parte de la producción de los medios educativos no es capaz de detectar, por emplear una analogía con la alfabetidad verbal, el equivalente a una falta de ortografía, a una frase incorrectamente formulada, a un tema mal estructurado. Lo mismo suele ocurrir con la experiencia de los medios «manuales». Las únicas guías para el uso de cámaras en la elaboración de mensajes inteligentes proceden de tradiciones

literarias y no de la estructura e integridad del modo visual mismo. Una de las tragedias del potencial abrumador de la alfabetidad visual a todos los niveles de la educación es la función irreflexiva que cumplen las artes visuales en los programas de estudio, y la situación parecida que se da en el uso de los medios de comunicación, las cámaras, el cine o la televisión. ¿Por qué hemos heredado en las artes visuales una devoción inconfesada por el no intelectualismo? El examen de los sistemas de educación revela que el desarrollo de métodos constructivos de aprendizaje visual es ignorado, salvo por aquellos estudiantes especialmente interesados y dotados. El enjuiciamiento de lo que es factible, apropiado, o efectivo en la comunicación visual se ha abandonado en favor de definiciones amorfas del gusto o de la evaluación subjetiva y autorreflexiva del emisor y el receptor sin apenas intentar comprender, al menos, algunos niveles prescritos de lo que llamamos alfabetidad en el modo verbal. Probablemente, esto no se debe tanto a un prejuicio como a la firme convicción de que es imposible el empleo de cualquier metodología o cualquier medio para alcanzar la alfabetidad visual. Sin embargo, la demanda de medios de estudio ha desbordado la capacidad de nuestras escuelas y facultades. Frente al desafío de la alfabetidad visual no podemos seguir encogiéndonos de hombros durante mucho tiempo.

¿Cómo hemos llegado a este punto muerto? Entre todos los medios de comunicación humana, el visual es el único que no tiene régimen ni metodología, ni un solo sistema con criterios explícitos para su expresión o su comprensión. ¿Por qué nos esquiva así la alfabetidad visual, cuando la deseamos y necesitamos tanto? Evidentemente hay que desarrollar una nueva aproximación para resolver este dilema.
Una aproximación a la alfabetidad visual

Sabemos mucho de los sentidos humanos y particularmente de la vista. No todo, pero sí mucho. También tenemos numerosos sistemas de trabajo para el estudio y el análisis de los componentes de los mensajes visuales. Desgraciadamente, todo esto no se ha integrado en un conjunto que constituya una forma variable. La clasificación y el análisis pueden ser realmente reveladores de lo que siempre ha estado ahí, el comienzo de una aproximación manejable a la alfabetidad visual universal.

Hemos de buscar la alfabetidad visual en muchos lugares y de muchas maneras, en los métodos de adiestramiento de los artistas, en las técnicas de formación de artesanos, en la teoría psicológica, en la naturaleza y en el funcionamiento fisiológico del propio organismo humano.

Existe una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de composiciones. Existen elementos básicos que pueden aprender y comprender todos los estudiantes de los medios audiovisuales, sean artistas o no, y que son susceptibles, junto con técnicas manipuladoras, de utilizarse para crear claros mensajes visuales. El conocimiento de todos estos factores puede llevar a una comprensión más clara de los mensajes visuales.

Captamos la información visual de muchas maneras. Las fuerzas perceptivas y kinestésicas —de naturaleza fisiológica— son vitales para el proceso visual. Nuestra manera de permanecer de pie, de movernos, de mantener nuestro equilibrio y de protegernos, así como de reaccionar a la luz, la oscuridad o los movimientos bruscos son factores importantes para nuestro modo de recibir e interpretar los mensajes visuales. Todas estas respuestas son naturales y actúan sin esfuerzo: no tenemos que estudiarlas ni aprender a darlas. Pero están

influidas y posiblemente modificadas por estados psicológicos del ánimo, por condicionamientos culturales y finalmente por las expectativas ambientales.

El cómo vemos el mundo afecta casi siempre a lo que vemos. Después de todo, el proceso es muy individual en cada uno de nosotros. El control de la mente viene frecuentemente programado por las costumbres sociales. De la misma manera que ciertos grupos culturales comen cosas que repugnarían a otros, tenemos preferencias visuales profundamente arraigadas en nosotros. El individuo que crece en el moderno mundo occidental está predispuesto a aceptar las técnicas de la perspectiva que presentan un mundo sintético y tridimensional mediante la pintura y la fotografía, medios que en realidad son planos y bidimensionales. Un aborígen tiene que aprender a descodificar la representación sintética de la dimensión que se da mediante la perspectiva en una fotografía. Tiene que aprender la convención: no puede verla espontáneamente. El entorno ejerce también un control profundo sobre nuestra manera de ver. El habitante de las montañas, por ejemplo, ha de reorientar su modo de ver cuando se encuentra en un llano liso e inacabable. El arte de los esquimales constituye el mejor ejemplo de esto. Tras experimentar tan intensamente el indiferenciado blanco de la nieve y el luminoso cielo de su entorno, que provoca una difuminación del horizonte como referencia, el artista esquimal se toma unas grandes libertades con los elementos verticales, tanto ascendentes como descendentes.

A pesar de estas modificaciones, existe un sistema visual perceptivo básico que todos los seres humanos compartimos; pero este sistema está sometido a variaciones que se refieren a temas estructurales básicos. La característica dominante de la sintaxis visual es su complejidad. Pero la complejidad no impide la definición.

Una cosa es cierta. La alfabetidad visual nunca podrá ser un sistema lógico tan neto como el del lenguaje. Los lenguajes son sistemas construidos por el hombre para codificar, almacenar y decodificar informaciones. Por tanto, su estructura tiene una lógica que la alfabetidad visual es incapaz de alcanzar.

Algunas características de los mensajes visuales

Es perfectamente comprensible la propensión a conectar la estructura verbal con la visual, una de las razones es natural. Los datos visuales presentan tres niveles distintivos e individuales: el input visual que consiste en una mirada de sistemas de símbolos; el material visual representacional que reconocemos en el entorno y que es posible reproducir en el dibujo, la pintura, la escultura y el cine; y la infraestructura abstracta, o forma de todo lo que vemos, ya sea natural o esté compuesto por efectos intencionados.

Existe un vasto mundo de símbolos que identifican acciones u organizaciones, estados de ánimo, direcciones: símbolos que van desde los de gran riqueza en detalles representacionales a los completamente abstractos y por tanto irrelacionados con la información reconocible, de modo que deben ser aprendidos de la misma manera que nosotros aprendemos el lenguaje. El hombre ha avanzado dando los penosos y lentos pasos de poner en forma preservable los acontecimientos y gestos familiares de su experiencia, y de este proceso ha nacido el lenguaje escrito. Al principio las palabras se representaban

mediante imágenes y cuando esto no era factible se inventaba un símbolo. Después, en un lenguaje escrito ya muy desarrollado, se abandonaron las imágenes y se representaron los sonidos mediante símbolos. Al contrario que las imágenes, la reproducción de los símbolos requiere una muy escasa habilidad especial. La alfabetidad es infinitamente más accesible para la mayoría con un lenguaje basado en símbolos sonoros precisamente porque es mucho más simple. El inglés tiene un alfabeto que consta sólo de 26 símbolos. Sin embargo, los lenguajes que nunca superaron la etapa pictográfica, como el chino, donde los símbolos de palabra-imagen o ideogramas se cuentan por miles, plantean graves problemas para la alfabetización en masa. La misma palabra designa en chino (caligrafía) la escritura y el dibujo de imágenes. Esto indica la necesidad de cierta habilidad visual especial para escribir chino. Pero los pictógrafos no son imágenes. R. L. Gregory los llama, en *The Intelligent Eye*, «cartoons of cartoons» (viñetas de viñetas).

Sin embargo, incluso cuando existen como componente principal del modo visual, los símbolos funcionan de diferente manera que en el lenguaje y, de hecho, por comprensible y hasta tentador que pueda resultar, el intento de encontrar unos criterios para la alfabetidad visual en la estructura del lenguaje sencillamente no tiene éxito. Sin embargo, los símbolos, como fuerza dentro de la alfabetidad visual, tienen una importancia y una viabilidad muy grandes.

Encontramos la misma utilidad para componer materiales y mensajes visuales en los otros dos niveles de la inteligencia visual. Saber cómo funcionan en el proceso de la visión y cómo se los entiende puede contribuir considerablemente a la comprensión de sus aplicaciones a la comunicación.

El nivel representacional de la inteligencia visual está gobernado intensamente por la experiencia directa que va más allá de la percepción. Aprendemos acerca de cosas que no podemos experimentar directamente, gracias a los medios visuales, a las demostraciones, a los ejemplos en forma de modelo. Aunque una descripción verbal puede ser una explicación extremadamente efectiva, el carácter de los medios visuales se diferencia mucho del lenguaje, particularmente por su naturaleza directa. No hay que emplear ningún sistema codificado para facilitar la comprensión ni ésta ha de esperar a descodificación alguna. Ver un proceso basta a veces para comprender su funcionamiento. Ver un objeto proporciona en ocasiones un conocimiento suficiente para evaluarlo y comprenderlo. Este carácter de la observación no sólo sirve como artificio que nos capacita para aprender sino también como nuestro vínculo más estrecho con la realidad de nuestro entorno. Confiamos en nuestros ojos y dependemos de ellos.

El último nivel de inteligencia visual es posiblemente el más difícil de describir y quizá sea, en último término, el más importante para el desarrollo de la alfabetidad visual: nos referimos a la infraestructura, a la composición elemental abstracta y, por tanto, al mensaje visual puro. Anton Ehrenzweig ha desarrollado una teoría del arte que está basada en un proceso primario de desarrollo y visión: el nivel consciente y un nivel secundario preconsciente. Elabora esta clasificación de los niveles estructurales del modo visual asociando el término de Piaget, «sincretística», para la visión infantil del mundo a través del arte con el concepto de la indiferenciación. Según Ehrenzweig, el niño es capaz de ver todo el conjunto con una visión «global». En su opinión, este talento nunca se destruye en el adulto y puede emplearse como una «potente herramienta». Otro modo de analizar este sistema dúplex de la vista es reconocer que todo lo que vemos y diseñamos está compuesto de elementos visuales básicos, que constituyen la fuerza visual esquelética, crucial para el significado y

muy poderosa en lo relativo a la respuesta. Es parte integrante de todo lo que vemos, con independencia de que su naturaleza sea real o abstracta. Es la energía visual pura, desguarnecida.

Bastantes disciplinas han abordado el problema de la procedencia del significado en las artes visuales. Artistas, historiadores del arte, filósofos y especialistas de diversos campos de las ciencias humanas y sociales han explorado durante largo tiempo cómo y qué «comunican» las artes visuales. En mi opinión, los psicólogos Gestalt han realizado algunos de los trabajos más interesantes en este campo, trabajos cuyo mayor interés reside en los principios de la organización perceptiva, del proceso de constitución de todos a partir de partes. El punto de vista subyacente de la psicología Gestalt, tal como la define von Ehrenfels, afirma que «si tenemos doce observadores y cada uno de ellos escucha uno de los doce tonos de una melodía, la suma de sus experiencias no correspondería a lo que se percibiría si alguien escuchase la melodía entera». Rudolf Arnheim ha hecho brillantes trabajos aplicando buena parte de la teoría Gestalt, desarrollada por Wertheimer, Köhler y Koffka, a la interpretación de las artes visuales. No se limita a estudiar el funcionamiento de la percepción sino que investiga también la calidad de las unidades visuales individuales y las estrategias de su unión en un todo final y completo. En todos los estímulos visuales y a todos los niveles de inteligencia visual, el significado no sólo reside en los datos representacionales, en la información ambiental o en los símbolos incluido el lenguaje, sino también en las fuerzas compositivas que existen o coexisten con la declaración visual fáctica. Cualquier acontecimiento visual es una forma con contenido, pero el contenido está intensamente influido por la significancia de las partes constituyentes, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado. En *Symbols and Civilization*, Ralph Ross sólo habla de «arte» cuando observa que «produce una experiencia del tipo de las que llamamos estéticas, la experiencia que la mayoría de nosotros tiene en presencia de la belleza y que produce profundas satisfacciones. Durante siglos, los filósofos se han sentido intrigados ante la causa exacta de esas satisfacciones, pero parece claro que dependen de alguna manera de las cualidades y la organización de una obra de arte incluidos sus significados, pero no solamente de esos significados considerados aisladamente». Los términos como significado, experiencia, estética o belleza confluyen en el mismo punto de interés: qué sacamos nosotros de la experiencia visual y cómo. Esto abarca toda la experiencia visual a cualquier nivel y de cualquier manera.

Para empezar a responder a estas preguntas es preciso examinar los distintos componentes del proceso visual en su forma más simple. La caja de herramientas de todas las comunicaciones visuales son los elementos básicos, la fuente compositiva de cualquier clase de materiales y mensajes visuales, o de cualquier clase de objetos y experiencias: el punto, o unidad visual mínima, señalizador y marcador del espacio; la línea, articulante fluido e infatigable de la forma, ya sea en la flexibilidad del objeto o en la rigidez del plano técnico; el contorno, los contornos básicos como el círculo, el cuadrado, el triángulo y sus infinitas variantes, combinaciones y permutaciones dimensionales y planas; la dirección, canalizadora del movimiento que incorpora y refleja el carácter de los contornos básicos, la circular, la diagonal y la perpendicular; el tono, presencia o ausencia de luz, gracias al cual vemos; el color, coordenada del tono con la añadidura del componente cromático, elemento visual más emotivo y expresivo; la textura, óptica o táctil, carácter superficial de los materiales visuales; la escala o proporción, tamaño relativo y medición; la dimensión y el movimiento, tan frecuentemente involucrados en la expresión. Estos son los elementos visuales que constituyen la materia prima en todos los niveles de inteligencia visual y a partir

de los cuales se proyectan y expresan todas las variedades de declaraciones visuales, de objetos, entornos y experiencias.

Las técnicas de la comunicación visual manipulan los elementos visuales con un énfasis cambiante, como respuesta directa al carácter de lo que se diseña y de la finalidad del mensaje. La técnica visual más dinámica es el contraste, que se contrapone a la técnica opuesta, la armonía. No debe pensarse que estas técnicas sólo se aplican en los extremos pues, muy al contrario, su uso se extiende en sutil gradación a todos los puntos del espectro comprendido entre ambos polos, a la manera de todos los posibles tonos de gris existentes entre el blanco y el negro. Son muy numerosas las técnicas aplicables para la obtención de soluciones visuales. Enumeramos a continuación las más usadas y de mayor facilidad de identificación, disponiéndolas en pares de opuestos:

Contraste	Armonía
Exageración	Reticencia
Espontaneidad	Predictibilidad
Acento	Neutralidad
Asimetría	Simetría
Inestabilidad	Equilibrio
Fragmentación	Unidad
Economía	Profusión

Q I I I I

Contraste	Armonía
Audacia	Sutileza
Transparencia	Opacidad
Variación	Coherencia
Complejidad	Sencillez
Distorsión	Realismo
Profundo	Plano
Agudeza	Difusión
Actividad	Pasividad
Aleatoriedad	Secuencialidad
Irregularidad	Regularidad
Yuxtaposición	Singularidad
Angularidad	Redondez
Representación	Abstracción
Verticalidad	Horizontalidad

Las técnicas son los agentes del proceso de comunicación visual: el carácter de una solución visual adquiere forma mediante su energía. Las opciones son vastas y muchos los formatos y los medios; existen interacciones entre los tres niveles de la estructura visual. Sin embargo, por abrumador que sea el número de elecciones abiertas al que ha de resolver un problema visual, las técnicas serán siempre las que actuarán mejor como conectores entre la intención y el resultado, y a la inversa, el conocimiento de la naturaleza de las técnicas creará una audiencia más perspicaz para cualquier declaración visual.

En nuestra búsqueda de la alfabetidad visual hemos de preocuparnos de cada una de las áreas de análisis y definición que hemos enumerado: las fuerzas estructurales que existen funcionalmente, es decir, física y psicológicamente, en la relación interactiva entre los estímulos visuales y el organismo humano; el carácter de los elementos visuales; y el poder conformador de las técnicas. Además, las soluciones visuales deben venir gobernadas a través del estilo, personal y cultural, por el significado y la postura pretendidos. Finalmente hemos de considerar el medio mismo, cuyo carácter y cuyas limitaciones regirán los métodos de solución. En cada paso del estudio se propondrán ejercicios para ensanchar la comprensión de la naturaleza de la expresión visual.

Este proceso es complejo en todos sus numerosos aspectos. Sin embargo, la complejidad no tiene por qué ser un obstáculo insalvable para la comprensión del modo visual.

Ciertamente, es más fácil disponer de un juego de definiciones comunes y de normas para la construcción o la composición, pero no hay que olvidar que la sencillez tiene también sus aspectos negativos. Cuanto más sencilla es una fórmula, más limitado es su potencial para la variación y la expresión creativas. La funcionalidad a tres niveles de la inteligencia visual —realista, abstracta, simbólica—, lejos de ser negativa, nos ofrece una interacción armoniosa por muy sincretista que pueda ser.

Cuando vemos, hacemos muchas cosas a la vez. Vemos periféricamente un campo enorme, vemos mediante un movimiento de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Imponemos a lo que aislamos en nuestro campo de visión, no solamente ejes implícitos para ajustar el equilibrio, sino también un mapa estructural para representar y medir la acción de esas fuerzas compositivas que son tan vitales para el contenido y, por tanto, para el input y el output del mensaje. Todo esto ocurre al tiempo que descodificamos muchas clases de símbolos.

Se trata de un proceso multidimensional cuya característica más notable es su simultaneidad. Toda función está ligada al proceso, a la circunstancia, pues la vista no sólo nos ofrece opciones metodológicas para la obtención de información sino también opciones que coexisten, están disponibles y son operativas en el mismo momento. Los resultados son asombrosos por muy predispuestos que podamos estar a darlos por supuestos. La inteligencia visual capta a la velocidad de la luz numerosas unidades básicas de información o bits, sirviendo simultáneamente de dinámico canal a la comunicación y de ayuda a la educación, ayuda mal reconocida. ¿Es ésta la razón de que en apariencia se aprenda mejor lo visualmente activo? Gattegno lo ha expuesto magistralmente en *Towards a Visual Culture*: «Durante milenios, el hombre ha funcionado como veedor y ha abarcado la vastedad. Pero hasta hace muy poco, mediante la televisión (y el cine y la fotografía, los medios modernos), no ha sido capaz de pasar de la tosquedad del habla (por muy milagrosa y de largo alcance que ésta sea) como medio de expresión visual, capacitándose así para compartir con todos los inmensos conjuntos dinámicos en un instante.»

No existe ningún procedimiento fácil para desarrollar la alfabetidad visual, pero ésta es tan importante para la enseñanza de los modernos medios como lo fueron la lectura y la escritura para la imprenta. De hecho puede ser el componente crucial de todos los canales de comunicación, ahora y en el futuro. Mientras la información se almacenó y distribuyó fundamentalmente en el lenguaje y la sociedad consideró al artista como el único individuo capaz de comunicarse visualmente, la alfabetidad verbal universal se convirtió en esencial y la inteligencia visual ignorada en gran parte. La invención de la cámara ha provocado el nacimiento espectacular de una nueva visión de la comunicación y colateralmente de la educación. La cámara, el cine, la televisión, los videocasetes y los medios visuales que todavía no están en uso, modificarán nuestra definición, no sólo de la educación, sino de la inteligencia misma. En primer lugar, se impone una revisión de nuestras capacidades visuales básicas. En segundo lugar, la necesidad de proseguir y desarrollar un sistema estructural y una metodología para la enseñanza y el aprendizaje del modo de expresar e interpretar visualmente las ideas. Un campo, en otro tiempo patrimonio exclusivo del artista y el diseñador, que hoy hemos de considerar propio tanto de todos los que trabajan en cualquier medio visual de comunicación como de su público.

Si el arte es, como dice Bergson, «una visión directa de la realidad...», entonces hay que considerar los medios modernos como medios naturales de expresión artística, pues presentan y reproducen la vida casi como un espejo. «Oh, wad, concédenos algún poder para vernos como otros nos ven», ruega Robert Burns. Y los medios responden con sus vastos poderes. Pero los medios no sólo han puesto su magia a disposición de los públicos sino que la han colocado firmemente en manos de cualquiera que desee utilizarlos para la expresión de ideas. En una incesante evolución del equipamiento técnico, la fotografía y el cine se simplifican constantemente para ser usados con numerosos fines. Pero no basta la maestría técnica en el manejo del equipo. El carácter de los medios acentúa la necesidad de comprender sus componentes visuales. La capacidad intelectual, fruto de un adiestramiento para hacer y comprender mensajes visuales, se está convirtiendo en una necesidad vital para el que quiera involucrarse en la comunicación. Es muy posible que la alfabetidad visual llegue a ser uno de los raseros fundamentales de la educación en el último tercio de nuestro siglo.

El arte y el significado del arte han cambiado profundamente en la era tecnológica, pero la estética del arte no ha respondido al cambio. Más bien ha ocurrido lo contrario: la estética del arte se ha ido fijando cada vez más a medida que el carácter de las artes visuales y su relación con la sociedad ha cambiado espectacularmente. El resultado es la idea difusa de que las artes visuales constituyen exclusivamente el reino de la intuición subjetiva, juicio tan superficial como lo sería el énfasis excesivo en el significado literal. De hecho, la expresión visual es el producto de una inteligencia muy compleja de la que desgraciadamente sabemos muy poco. Lo que uno ve es una parte fundamental de lo que uno sabe, y la alfabetidad visual puede ayudarnos a ver lo que vemos y a saber lo que sabemos.

ART & ART