

El logos del formato

Jacques Geninasca
Universidad de Zürich

Traducción de Rita Catrina Imboden

1. Un trabajo precursor

Han pasado veinte años desde que vio la luz la reflexión precursora de Felix Thürlemann sobre las “virtudes del formato” en los “Preliminares metodológicos” de la obra que dedica al “análisis semiótico de tres pinturas” de Paul Klee.¹ Este autor considera el formato un campo vacío solidario de una “rejilla posicional” que, aunque invisible, resulta determinante para la instauración de la totalidad significativa del cuadro.

Habida cuenta del objeto de su estudio, Thürlemann limita su propósito a un “soporte pictórico ... de forma rectangular” cuyos lados están orientados de dos en dos, según las direcciones fundamentales de la vertical —la dirección del plano en el que generalmente se cuelga el cuadro— y de la horizontal. Subordinadas a estas mismas direcciones, las medianas y las diagonales —dos parejas de ejes cuyas intersecciones determinan la posición del lugar central— articulan el campo del formato. Medianas y diagonales, por consiguiente, convergen en ese “lu-

¹ Felix Thürlemann. *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982.

gar privilegiado” que es el centro, y constituyen otras tantas “líneas ideales” que, en su conjunto, conforman una “rejilla posicional”.

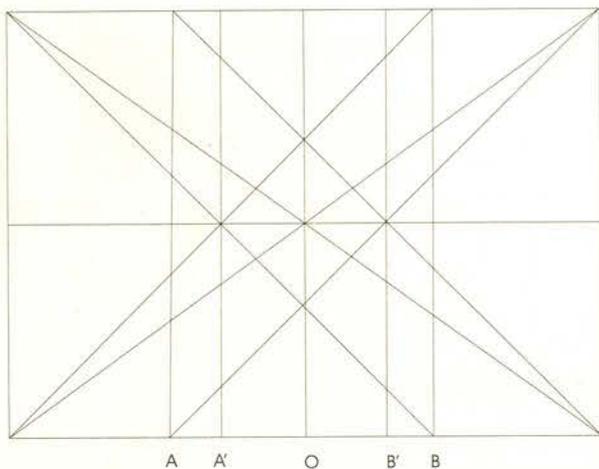


Fig. 1
Rejilla posicional

Gracias a su posicionamiento, estos ejes permiten enlazar entre sí los elementos de un cuadro y ubicarlos con respecto a los espacios parciales unívocamente localizados (arriba a la izquierda; abajo a la derecha...) de una “rejilla posicional”. Este dispositivo topológico —en sí mismo desprovisto de semantismo propio— resulta pertinente desde el punto de vista semiótico, pues favorece la explotación de los efectos de sentido propios del lenguaje semi-simbólico.

Las categorías locativas, en tanto que expresión conceptual de la verticalidad, de la lateralidad y de la prospectividad, remiten a las direcciones de las que, a su vez, depende la orientación de los sujetos percibiente y agente. La morfología del cuerpo, las especializaciones neurológicas de las células de la retina y la fisiología del oído —centro del equilibrio— aparecen como el resultado de

una interacción lograda entre un sujeto solidario de un cuerpo extenso y un espacio físico dominado por la pesantez.

2. La relación que une soporte material y campo del formato

Si bien se pronuncia sobre las virtudes o las funciones del formato en tanto que campo articulado, Felix Thürlemann no se interroga, en su estudio, sobre el estatuto de realidad de la rejilla posicional. Sin embargo, la pregunta se impone desde el momento en que, para construir las medianas y las diagonales, hace implícitamente referencia a dos “geometrías” distintas: contrariamente a la determinación de las diagonales, que resultarían “de una operación geométrica simple, ejecutada a partir de un formato particular”, el posicionamiento de las medianas se encuentra subordinado a una evaluación que implica la relación actual de un sujeto percibiente y un objeto percibido.

Tal descripción satisface poco las condiciones epistemológicas de simplicidad, economía y generalidad. Peca, además, por omisión, ya que el autor no se pronuncia sobre el tipo de relación que une la superficie del soporte material con el “campo vacío” del formato. Y aunque se cuida de atribuir un valor general a la correlación particular que convierte al soporte rectangular en equivalente del campo del formato, el lector podría hallar aquí una confirmación de la idea —generalmente compartida— de que existe una adecuación entre las formas observables y las estructuras espaciales que las *in-forman*.

Cuando el soporte material es un rectángulo o un cuadrado, es cierto que las cosas son aparentemente simples y evidentes, pues la coincidencia de la superficie del soporte material con el campo invisible del formato no deja lugar a dudas. Pero las operaciones convocadas por Thürlemann para dar cuenta de la construcción de la “rejilla posicional” de los cuadros con forma rectangular no son aplicables a otros “formatos”, a los que, sin embargo, recurren los pintores. ¿Cómo determinar, por ejemplo, las medianas y el centro del formato cuando la figura del

soporte material es compuesta (un semi-círculo o un triángulo rematado en un cuadrado o en un rectángulo) o no simétrica (un trapecio, por ejemplo), o cuando su contorno es curvilíneo (un círculo, una elipse)?

No obstante, es posible formular algunas tesis susceptibles de aportar una respuesta a estos interrogantes:

- * la superficie objetiva del soporte material y la estructura invisible que lo *in-forma*, no tienen el mismo estatuto de realidad;
- * dado un objeto de forma definida cualquiera —idealmente colgado sobre un plano vertical ortogonalmente opuesto a un observador—, los lados del campo del formato corresponden a los segmentos de rectas, definidos por la intersección de las direcciones fundamentales —la verticalidad y la horizontalidad— aplicadas a su contorno: el formato corresponde siempre a un cuadrilátero rectangular;
- * debido a la solidaridad de los lados, de los ejes y de las intersecciones (ángulos, centro y medio de los lados), que son otros tantos puntos salientes, el campo del formato tiene las propiedades de una estructura.

No hace falta apelar, en este contexto hipotético, a dos principios distintos para dar cuenta de la existencia y del posicionamiento de medianas y diagonales. Determinantes con respecto a los puntos medianos de los lados (las medianas), o determinadas por los ángulos que reúnen (las diagonales), unas y otras están unidas a las saliencias, que constituyen los lugares perceptivamente estratégicos.

La estructura del formato obedece a un principio de simetría. Paralelas a los lados, las medianas corresponden a los ejes de simetría de semi-rectángulos, que una simple operación de traslación permite sobreponer. De manera análoga, las diagonales se sitúan en el límite común de superficies superponibles entre

sí, aunque para algunas de ellas se precisa una doble operación de rotación y de traslación; esta posibilidad está, si damos crédito a Jean-Pierre Changeux, neurológicamente confirmada.

3. El campo del formato corresponde siempre a un cuadrilátero rectángulo

Siendo así, es posible imaginar las razones por las que los soportes rectangulares son tan frecuentes en la historia de la pintura occidental. Se caracterizan por el hecho de proponer en el espacio físico un modelo de la forma invariante de aquella representación mental en que consiste el “formato”.

Al estar subordinado a la existencia de las direcciones fundamentales del espacio para el sujeto y ser independiente de las propiedades geométricas del campo que lo informa, el formato corresponde al rectángulo invisible circunscrito en el soporte material.

A partir de entonces, todo elemento pictórico inscrito en la superficie del soporte material (configuración perceptiva, superficie, punto, trazado, intersección de líneas) se define con respecto a la periferia, al centro y a los ejes de una estructura mental invariante. Esta estructura es la de un campo de formato caracterizado, además, por el coeficiente de proporción que define la relación de sus lados.

De ello se deduce que la articulación del campo vacío del formato es, en cuanto a su principio, independiente de la forma del soporte pictórico. La forma invisible del formato, determinante para la composición de la obra, es siempre la de un cuadrilátero rectángulo, sea cual fuere la forma visible del soporte material: si se trata de un cuadrado o de un rectángulo, el formato se amolda a sus contornos; en el caso del rombo, del trapecio o de la elipse (o de una figura geométrica compuesta como, por ejemplo, un rectángulo rematado por un semi-círculo) lo circunscribe.

Es, pues, posible generalizar las reflexiones que Felix Thürlemann dedica a la articulación del campo vacío del formato cuyo soporte material es rectangular.

4. La realidad paradójica del formato

A una concepción exclusivamente informativa de la visión (la percepción visual tiene como vocación permitir el reconocimiento y la identificación de lugares, objetos y personas, condiciones necesarias para una acción eficaz) opondremos, con el fin de hacer justicia a las propiedades de una mirada contemplativa o estética, la hipótesis de que existe una pluralidad de modos de percepción.

Pueden distinguirse, en efecto, dos formas de percepción visual. Decir que las medianas coinciden con este “lugar cero a partir del cual todos los demás son considerados desvíos en dos direcciones opuestas” (hacia arriba, hacia abajo, a la izquierda, a la derecha), equivale a subordinar su posicionamiento a la evaluación, *hic et nunc*, de un sujeto percibiente. El pintor no procede *geométrico modo*. Para él, el centro, las medianas y las diagonales, o sea, el conjunto de los ejes que estructuran la totalidad del campo del formato, no son tanto el objeto de una búsqueda como una evidencia que orienta su mirada o imanta su gesto.

El artista y el agrimensor operan en terrenos distintos y de modo diferente. Tienen en común la precisión de su trabajo, pero si las determinaciones del uno son *exactas*, las del otro son *justas*. Aunque no excluya recurrir a la regla y al compás, el primero procede según la *ponderación*, que remite a la presencia de un sujeto percibiente; el segundo, en cambio, recurre necesariamente a la *medida*, a la vez objetivante e instrumental.

Determinante con respecto a la composición de la obra, la estructura que informa el espacio representante de un cuadro no es observable como tal, y su realidad es paradójica: el formato, constitutivo del interfaz entre el sujeto de la mirada estética y

el objeto percibido, no es ni un puro concepto ni un espacio percibido.

5. Hacia una organización más compleja del campo del formato

La atención prestada a las relaciones que vinculan las composiciones más variadas a la invariante de la estructura del formato, revela la existencia de una constante que la geometría del rectángulo no permitía prever.

Una vez que el observador se haya percatado de la recurrencia, se le impondrá la presencia, en posiciones simétricas, de saliencias visuales, discontinuidades puntuales o lineales, intersecciones de líneas, ángulos, manchas y tachaduras, distribuidos verticalmente (u horizontalmente) a la izquierda y a la derecha del cuadro (arriba y abajo), sobre dos rectas ideales, paralelas a la mediana de idéntica dirección a la de los lados pequeños del formato. La posición relativa de esos ejes coincide con el lado de un cuadrado, construido sobre el lado pequeño del campo del formato.

Cada uno de los cuadrados constitutivos del formato define, como era previsible, una especie de campo local cuya estructura es parecida en todo punto a aquella del formato que los engendró. Sólo las restricciones de performance perceptiva oponen un límite al crecimiento indefinido —por aplicación recurrente de las mismas operaciones— de la complejidad del campo perceptivo.

La relación espacial de estos cuadrados simétricamente distribuidos sobre el eje más largo del campo del formato varía evidentemente en función del coeficiente de proporción de sus lados. Cuando este coeficiente es igual a 1, estamos delante de un cuadrado. Un coeficiente 2 implica la contigüidad de los cuadrados (en posición mediana con respecto al espacio representante) cuya superficie es la de un semi-rectángulo. En los otros casos de figura, estos cuadrados se superponen parcial-

mente, determinando una zona de intersección (coeficiente de proporción >1) o, a la inversa, siendo separados por una zona mediana intermedia (coeficiente de proporción >2).

Cuanto más se alarga el formato (coeficiente >3), más tienden a acercarse las inclinaciones de las diferentes diagonales definidas sobre la red de los ejes, hasta el punto de que ya no son discernibles inmediatamente. Se toca aquí uno de los límites de performance perceptiva. *La profanación de la hostia*, de Paolo Uccello nos procura el ejemplo de un formato particularmente alargado (43 cm x 351 cm). El pintor resolvió el problema que representaba la composición de una obra tal, al decidir articular la superficie total en una sucesión de seis episodios (orientada de izquierda a derecha, y narrativamente interpretable) dispuestos sobre un número idéntico de superficies rectangulares parciales, cuyo conjunto obedece a un juego sutil de simetrías —tanto parciales como globales— y de paralelismos. El cuadro en su conjunto se articula visiblemente en dos series complementariamente opuestas de tres paneles, el último de los cuales (tercero y sexto) presenta la imagen de un altar y una especie de coro de altar. *La profanación de la hostia* puede leerse linealmente, de izquierda a derecha, en el sentido de la historia contada y, al mismo tiempo, plásticamente, como una totalidad cerrada.

6. El cuadrado, una figura perceptivamente privilegiada

Parece ser que la emergencia de los cuadrados construidos sobre los lados pequeños del campo del formato se debe a las propiedades intrínsecas de la figura misma del cuadrado. Dado un cuadrado cualquiera, una rotación de 90% (180% para el rectángulo) restituye su imagen idéntica —pues todos sus espacios parciales complementarios, determinados por las medianas y/o las diagonales, son superponibles entre sí— en una relación inalterada de las direcciones fundamentales de la verticalidad y de la horizontalidad. De todos los cuadriláteros rectángulos, el cuadrado

es una figura privilegiada, la más simple y la más estable de la geometría perceptiva o “natural”.

7. Tres ejemplos

Algunos ejemplos bastarán para ilustrar un propósito que, queriendo ser general, ha podido parecer hasta aquí puramente especulativo. He retenido, en primer lugar, dos obras situadas en dos periodos estratégicos de la historia de la pintura occidental: *La flagelación de Cristo*, de Piero della Francesca, compuesta entre 1450 y 1457, y la primera versión (1888) de *La noche estrellada*, de Vincent Van Gogh (figs. 2 y 3). Sus fechas coinciden con un momento de transformación radical de la relación entre la representación pictórica, por un lado, y una imagen compartida de las cosas y del mundo, propia del sentido común, por otro. *La flagelación* corresponde a una etapa decisiva del proceso de sujeción de la pintura occidental a una representación perspectiva del espacio, mientras que *La noche estrellada* participa del movimiento de liberación, iniciado por los impresionistas, de la tiranía exclusiva del espacio cartesiano.

La flagelación de Cristo

El famoso cuadro de Piero della Francesca se inscribe en un rectángulo cuyo coeficiente de proporción es igual a 2 (o sea: 1,41): la longitud del soporte rectangular resulta, en efecto, de la proyección de la diagonal del cuadrado construido sobre su lado pequeño.

Pintor y matemático (y autor, entre otros, de un tratado de perspectiva), Piero logra conciliar las leyes de una perspectiva lineal rigurosa con las expectativas virtuales, pero no menos precisamente definidas, de la “geometría natural”, propia del campo estructurado del formato.

El modelo del formato que proponemos no implica el carácter privilegiado de no incidencia en la dimensión propiamente

estética del cuadro: ¿en virtud de qué implicaciones perceptivas habría que prescribir imperativamente a los pintores que desean escoger el “buen formato”, a que recurran, como hace Piero della Francesca, a la receta del “rectángulo armónico” o al “número de oro”?

Además, las propiedades del espacio representado —aquellas del espacio euclidiano, por ejemplo— no ponen en duda la pregnancia del soporte perceptivo (el campo estructurado del formato) que informa el espacio representante. *La flagelación*, de Piero della Francesca tiene, sobre este punto, valor demostrativo.

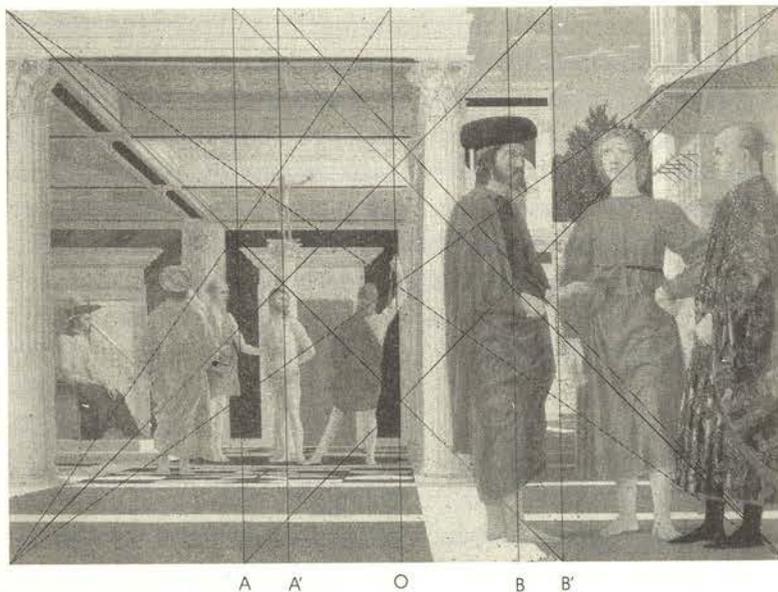


Fig. 2

La flagelación de Cristo, de Piero della Francesca

Al poner el único punto de fuga en la intersección de la mediana del cuadro y de las diagonales simétricas de los cuadrados de izquierda y de derecha, el pintor supo evitar de manera ejem-

plar las dificultades específicas que conlleva, en el punto de vista de la composición, el recurso a una representación rigurosamente subordinada a las leyes de la perspectiva.

Posicionado de esta manera, el punto de fuga está situado muy bajo. Resulta de ello una imagen aplastada del pavimento y, por consiguiente, un impacto visual limitado del dibujo en perspectiva del suelo (tan rigurosamente establecido que ha permitido la reconstitución, asistida por la computadora, del espacio virtual del palacio del pretorio —paradójicamente sin referente— y de sus alrededores inmediatos). El punto de vista, por su parte, es ortogonalmente opuesto al plano de los edificios, ya que el observador presupuesto se encuentra apenas desplazado con respecto al alineamiento de las columnas situadas en el límite del espacio exterior a la escena, lo que tiene como efecto la reducción del número de las oblicuas subordinadas al punto de fuga, necesarias para producir la ilusión de la perspectiva.

En cuanto a la estructura del campo, ésta determina la posición de la columna en la que está adosado el Cristo: evidentemente central respecto a la *loggia*, esta última aparece ópticamente desplazada hacia la derecha, con respecto a la abertura que definen las columnas de derecha e izquierda, al mismo tiempo que —en el punto de vista del espacio representante del cuadro— coincide con el eje vertical definido por la mediana del cuadrado de izquierda. Este mismo eje mediano constituye el eje central del cuerpo del ajusticiado, así como de la estatua que remata la columna de la flagelación. La cabeza del Cristo ocupa, desde este punto de vista, una posición estratégica: ubicada en el espacio delimitado por las diagonales de este mismo cuadrado, se sitúa en la proximidad inmediata de su intersección.

De manera general, los lados y las medianas verticales —simétricamente dispuestas— de los dos cuadrados juegan un papel decisivo en relación con la determinación de los espacios parciales, así como de la posición de los personajes; al mismo tiempo, contribuyen a crear efectos de acoplamiento visual. Así, el verdugo de cabeza desnuda y el personaje tocado con gorra

negra, situados ambos en posición liminar y orientados hacia la derecha (en el exterior o en el interior de la superficie de intersección de los cuadrados), establecen, al infringir la invisible línea de demarcación que los separa, un puente entre su propio espacio y el inmediatamente contiguo al suyo: compete al brazo del uno asegurar el vínculo de la zona lateral izquierda con la parte central, y a la mano del otro, avanzar en el espacio correspondiente a la zona complementaria de la derecha.

¿Es necesario dar una vuelta exhaustiva a nuestra descripción? Contentémonos con aportar, antes de concluir sobre este punto, dos elementos que confirman, para este ejemplo, la pregnancia de la articulación perceptiva del campo del formato (integrando la estructura de los cuadrados construidos sobre los lados pequeños del rectángulo) en relación con la composición de la obra: la oblicua de la única viga maestra visible (se apoya en las columnas de izquierda) se ajusta a la diagonal del cuadrado izquierdo, estando ésta orientada en el punto de fuga, mientras que el personaje con el sombrero negro se inscribe, en posición simétrica a la del Cristo, en el eje mediano del cuadrado derecho.

La noche estrellada

La noche estrellada, de Vincent Van Gogh (1888) propone la imagen de un espacio de tres dimensiones, sin por ello recurrir a los procedimientos de la perspectiva lineal: no se percibe en el cuadro ningún punto de fuga. Un ligero ensanchamiento de algunos reflejos, la progresiva indeterminación de sus contornos en la superficie del río, la parcial desaparición de las barcas amarradas “detrás” de un talud, los personajes (situados a la derecha del primer plano) representados a escala de la ciudad, bastan para crear la ilusión de una tercera dimensión o, dicho de otro modo, para asegurar la desambiguación de las verticales del cuadro, susceptibles de configurar la dirección de la verticalidad o la de la profundidad.

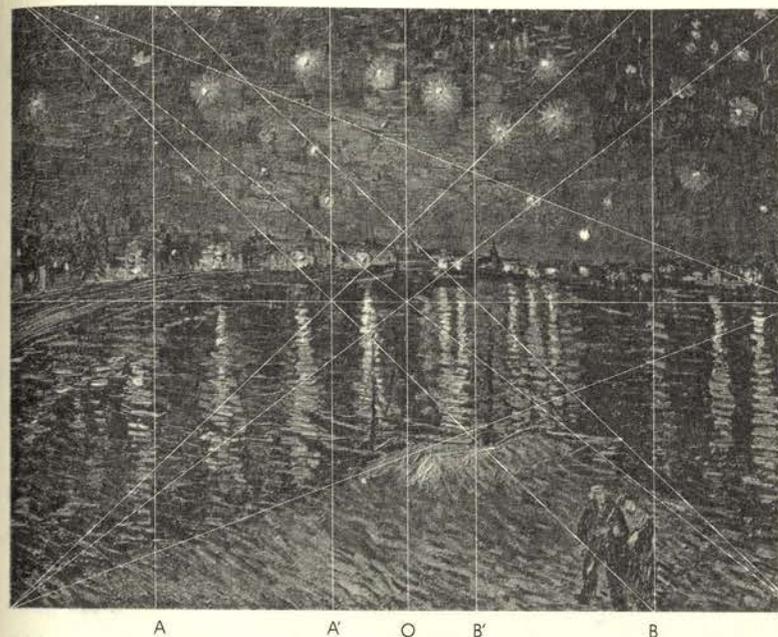


Fig. 3
La noche estrellada, de Vincent Van Gogh

En el origen de los reflejos, los puntos de luz (corresponden a los faroles de gas del alumbrado público) generan la imagen de una serie de columnas luminosas paralelamente dispuestas sobre la superficie del agua. Estas columnas actualizan la serie de ejes verticales que reúnen entre sí, en la parte central del cuadro, las configuraciones puntuales perceptivamente oponibles —como *compacto+intenso* versus *difuso+débil*— de los destellos del alumbrado urbano, por un lado, y del centelleo de las estrellas de la Osa Mayor, por otro.

La correspondencia término a término de estas configuraciones es constante, con una excepción. El eje vertical, definido por la cuarta estrella del Carro (a partir de la izquierda), situada en la proximidad inmediata de un trío de luces, domina una doble claridad terrestre, asociada normalmente a un doble refle-

jo. De modo singular e inesperado, los dos reflejos, disociados en su origen, se juntan, sin embargo, en su extremo, como para señalar el estatuto dual que comparten con el duo de luces que los engendra.

A lo largo de la descripción hecha hasta ahora, nos hemos contentado con situar los elementos del espacio *representado* en el espacio geométrico del soporte material del lienzo, sin referirnos a la estructura perceptiva que supuestamente informa —según nuestra hipótesis— el espacio *representante*.

Un examen rápido de la organización espacial de este cuadro confirma la tesis de que la estructura de los campos del formato es independiente de las propiedades de la espacialidad del espacio representado. Descubrimos, al contrario de lo que sería de esperar, que *La noche estrellada* y *La flagelación de Cristo* articulan su composición en una misma red de ejes virtuales. Volvemos a encontrar aquí las medianas y las diagonales propias del rectángulo del campo del formato, así como el conjunto de los ejes verticales, ligados a la zona de intersección de los cuadrados: a un lado y a otro del eje mediano, simétricamente dispuestos, la pareja de las medianas de los cuadrados y la de sus lados internos.

Asignemos una letra a cada uno de estos ejes virtuales, cuya pregnancia se impone en las composiciones que separan las épocas, los estilos, así como la naturaleza de los espacios representados.

- * El eje O aparece tangente a lo que podría ser la figura de un montículo de arena. Coincide con el segundo de los tres mástiles cuya función es la de recordar, en una zona donde predominan las oblicuas, las direcciones fundamentales de la verticalidad y de la horizontalidad;
- * El eje A' corta la punta extrema de las barcas de la izquierda para costear después el de los reflejos, vinculando éstos a la segunda estrella del timón del Carro Mayor;

- * B' coincide con el mástil de la tercera barca y costea, a la derecha, el reflejo "dual" mencionado arriba, al mismo tiempo que revela ser tangente al círculo resplandeciente de la cuarta estrella de la Osa Mayor;
- * de todos los ejes verticales, A es el menos explotado y sirve, de algún modo, de tutor lateral rectilíneo al reflejo sinuoso observable a la izquierda del plano del agua. Define, sobre todo, un punto de intersección en el lado superior del formato que, junto con el extremo derecho de la mediana del rectángulo principal, nos proporciona la inclinación dominante de las cuatro estrellas centrales de la configuración estelar;
- * finalmente, el eje virtual B, ligeramente desplazado hacia la izquierda con respecto al límite que dibuja el trazado de un reflejo pálido, colinda con una banda particularmente sombría, no dominada por ningún alumbrado. Situada justo encima de la pareja de amantes que caminan, atraviesa en su extremo izquierdo la silueta de la mujer, como para señalar la existencia de un límite apenas franqueado.

Dos oblicuas —que legitima, por así decirlo, la red del formato— determinan finalmente los bordes del terreno difuso del primer plano: el eje que reúne el extremo derecho de la mediana con el ángulo inferior izquierdo del cuadro coincide con el lado más claramente determinado de una especie de promontorio. Mucho menos definido, el lado opuesto de esta especie de cono terrestre —culmina con lo que podría ser un montón de arena— parece orientarse sobre la diagonal que reúne los ángulos superior izquierdo e inferior derecho del campo del formato.

En su mayoría verticales, las direcciones actualizadas del espacio representante no comportan más que una horizontal. La mediana del rectángulo corresponde a la cuerda que sostiene un arco circular de gran amplitud y de contornos irregulares: de hecho, la línea ideal que reúne los acentos luminosos que marcan la presencia de la ciudad, tiene el aspecto de una *cuasi-mediana* (tan débil es la distancia hasta la mediana virtual), o de

una *cuasi-recta*, puesto que debe encorvarse para juntar sus puntos de contacto —los puntos de intersección de la mediana— con los lados del rectángulo.

Motus vivendi, un fotograma extraído de un video

El tiempo-espacio de *La flagelación de Cristo* y el de *La noche estrellada* son sólo dos de los espacios-tiempos posibles, ligados a otros tantos procedimientos o técnicas de representación diferentes: mientras que el primer cuadro muestra el tiempo detenido del gesto indefinidamente suspendido de los verdugos del Cristo, propio de la puesta en escena objetivante de un espacio en perspectiva, el segundo pone en escena el tiempo perpetuo, siempre reactualizable, de la presencia participativa de un espectador imposible de localizar, ya que está, a la vez, en todas partes y en ninguna.

La postal de *Motus vivendi* que nos sirve de objeto de referencia retoma, más o menos, el coeficiente de proporción propio del encuadre fotográfico (24x36 mm). La relación de la longitud con la anchura está cerca de la raíz cuadrada de 2, de modo que nuestro fotograma es prácticamente homotético del soporte de *La flagelación*.

Extraída de un video de Carmen E. Kreis, la composición que retoma la figura 4 recurre al procedimiento de una sinécdoque generalizada: un pie, semi-escondido por la tela de un traje, y una escena aparentemente vacía, presuponen, sin por ello caracterizarlos, un personaje que camina y un decorado desconocidos. La imagen misma actualiza el instante transitorio del pasaje, de un antes del que no se sabe nada, hacia un después del que desconocemos todo.

Separadas en el tiempo y en el espacio, las tres obras que hemos seleccionado para ilustrar nuestro propósito, tan diferentes por el estilo, las técnicas de representación y la estética que les son propios (¿se debe a la similitud de los coeficientes de proporción?), explotan las virtualidades de un solo y mismo armazón perceptivo, cuyo esquema proporciona la figura 1. Ante

el riesgo de descubrir que una tal invariancia no es más que el efecto de una complacencia en uno mismo y en las hipótesis formuladas, se someterá a un procedimiento de invalidación el modelo propuesto, cuya estructura mental resulta invisible y quizás es —en virtud de su generalidad aún sin establecer— un atributo de nuestra especie. Un examen rápido de este último documento sólo confirmará, en efecto, a los ojos ya advertidos del lector, la pregnancia del conjunto estructurado de los ejes fundamentales del campo del formato en relación con las configuraciones visuales observables, cuya organización perceptiva condicionan.

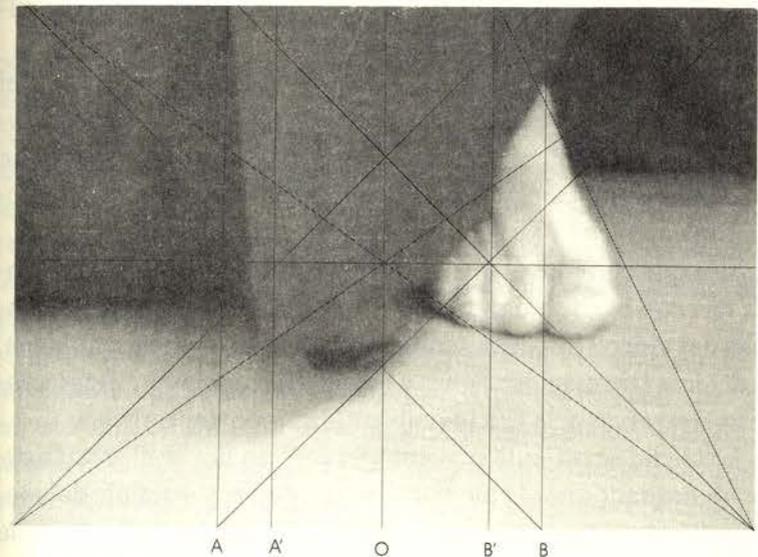


Fig. 4
Motus vivendi, de Carmen E. Kreis

8. La imagen de un estado dinámico

Ante la pregunta sobre las razones que la condujeron a privilegiar este videograma más que otro para condensar, en un solo

cliché, lo esencial de su video, Carmen E. Kreis evoca sin vacilar el “dinamismo” intrínseco de la imagen retenida. Ello nos brindará la ocasión de abordar la problemática —hasta aquí desatendida y, no obstante, esencial— de los efectos de orientación y de movimiento, asociados a la organización de configuraciones perceptivas inscritas en el soporte material.

Los ejes de la estructura mental que el campo del formato supuestamente informa, se definen con respecto a una dirección y a una posición. Por sí mismos carecen de orientación: un eje vertical no es ni ascendente ni descendente, como señalaba ya Felix Thürlemann en 1982. De ello resulta que la red estructurada a la que hacen referencia es, por definición, ajena a la categoría *estático/dinámico*.

Conviene no confundir el movimiento *representado* con el dinamismo de las configuraciones perceptivas del espacio *representante*: la imagen de una explosión no es más animada que la de una montaña. Nadie es insensible, por otro lado, a los efectos dinámicos que generan ciertas obras no figurativas.

¿En qué consiste el misterio de la coreografía secreta de *Motus vivendi*, o del fotograma que nos ofrece una imagen condensada del video? Sin duda se debe a la composición de la imagen, es decir, a las relaciones que se instauran entre las configuraciones perceptivas y la red invisible del campo del formato.

El cliché se articula perceptivamente en dos semi-rectángulos, delimitados por la mediana horizontal: la superficie del rectángulo superior, predominantemente sombrío y contrastado, se opone a la superficie del semi-rectángulo inferior, en modulaciones grises. Considerada con respecto a la dimensión de la lateralidad, la composición obedece a una división ya no binaria sino tripartita, con una zona central (que corresponde a la superficie definida por la intersección de los cuadrados apoyados en los lados pequeños del campo del formato) flanqueada por dos zonas laterales simétricas. Este dispositivo tiene como efecto el de poner en evidencia la posición central de las únicas

magnitudes figurativas de la imagen, un pie y el repliegue de un tejido que parcialmente lo disimula.

Se puede observar, sin embargo, que el dedo gordo del pie desborda la zona lateral, traspasando el límite de lo que constituye el lado del cuadrado de la izquierda; del mismo modo —y junto con los demás dedos del pie—, sobrepasa el rectángulo inferior. El efecto de sentido “franqueamiento de límite” confiere al “movimiento” del pie una doble orientación: “hacia abajo” y “hacia la derecha”, según que la línea invisible de los límites franqueados coincida con el ligamento de los dedos del pie o con el trazado ligeramente más gris, que marca la continuidad del primero y segundo dedo del pie.

Es notable, en este punto, que aquella parte del pie que sobresale hacia la derecha, tenga como contrapartida la posición relativamente retirada —respecto al límite izquierdo de la zona intermedia— de la tela del tejido. Percibido como un desvío en relación con una espera perceptiva, esta doble diferencia determina el sentido del “desplazamiento”; ciertamente no el del vestido o del pie, en tanto que figuras del mundo *representadas*, sino el de sus configuraciones perceptivas en el interior del espacio *representante*.

Las expectativas perceptivas definidas en el espacio *representante* son de carácter distinto. Centrémonos un momento en las tres únicas oblicuas del cliché. Corresponden, respectivamente, al contorno lateral del pie (a) y a los contornos diversamente inclinados del repliegue central (b) y (c). Las oblicuas (a) y (b) forman pareja: son simétricamente opuestas, a la manera de los lados de un triángulo isósceles, y ambas presentan un trazado ondulado. Una y otra hacen referencia a una oblicua de la “rejilla posicional”, que tienen por efecto actualizar: (a) se inscribe en la diagonal que une el extremo superior de la mediana horizontal del cuadrado de la derecha al ángulo inferior derecho del formato, mientras que (b) es paralela a una diagonal cuyos extremos están definidos por los puntos de intersección de los lados de los cuadrados con el lado superior e inferior del

campo del formato, respectivamente, es decir, se amolda a su dirección, sin por ello respetar su posición.

La última oblicua, o *cuasi-oblicua* (tan débil es su inclinación), tiene su inicio en la cima del límite exterior izquierdo de la zona central, alejándose progresivamente hacia la derecha (se trataría entonces de una *cuasi-vertical*). Esta línea destaca por más de una razón: distinta de la vertical, su inclinación tampoco permite asociarla al sistema limitado de las oblicuas propias del formato, por lo que viene a ser la única línea recta que no está sometida al dispositivo ortogonal de la composición en la que se inscribe. De ahí que sea percibida como la respuesta imperfecta al trazado horizontal observable en la mitad superior de la zona lateral derecha, que comunica el contorno del pie con la vertical del lado del cliché.

Percibida como un desvío respecto al sistema de regularidades y al sistema de las expectativas propias de la organización del espacio representante, la posición y la dirección de la línea singular (que delimita, a la izquierda, el repliegue del tejido), al parecer girar sobre su punto de anclaje superior, produce el efecto de un movimiento oscilante.

De este modo, la composición del fotograma genera doblemente la impresión de un *estado dinámico*, cuya metáfora sería el pie de una bailarina que se apoya en su punta para asegurar mejor un nuevo paso, o la especie de vacilación de un péndulo llegado al término de su trayecto, antes de iniciar el movimiento de regreso.

9. ¿Cómo concluir?

Sería inoportuno extraer conclusiones. La redefinición propuesta del formato, o sea, el modelo que se propone para él, podría procurar los elementos de una teoría semiótica de la totalidad significativa del cuadro, más generalmente, de la imagen.

Varias cuestiones apenas evocadas merecerían que se les dedicase otras investigaciones. Pienso particularmente en las im-

plicaciones que podría comportar la existencia, si se verificara, de cuasi-verticales, de cuasi-horizontales o de cuasi-oblicuas: darían cuenta de una geometría todavía por desarrollar, distinta de la geometría euclidiana, para la que una recta es una recta y la posición de las medianas del rectángulo no admite la idea de aproximación. ¿Cuáles podrían ser las leyes de una geometría perceptiva o “geometría natural”, cuya lógica —no binaria— articularía tres términos: *identidad, proximidad y alteridad* (o aún, *mismo, no mismo, otro*)?

Por ahora, el modelo del campo del formato y de las relaciones que éste mantiene con la superficie del soporte material y el espacio representante ha quedado elaborado, según espero, en términos que favorecen —en la cuestión del formato, para comenzar— la necesaria colaboración de las ciencias humanas y de las ciencias de la naturaleza o, dicho de otro modo, que excluyen el imperialismo tanto de las cosas como el del sujeto.