

ESPACIO Y DISEÑO

**SISTEMA ESPACIO-FORMATO BIDIMENSIONAL Y SU RETORICA
AMPLIACION DEL MODELO DE LA RETORICA DEL MARCO DEL GROUPE μ**

**ELIDA E. PASTOR DE SAMSO
MARIO E. ECHEGARAY CAROSIO**

Proyectos Bienales de Investigación 2002-2004 Código: 06/1089

Informe Final

**SECRETARIA DE CIENCIA, TECNICA Y
POSGRADO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO**

AGRADECIMIENTOS

El equipo de trabajo agradece especialmente a los profesores Andrés García y Judith Alderete de Soraire, quienes han colaborado con mucha generosidad en proporcionar material de información sobre diferentes temas relacionados al Espacio, la Forma, la Percepción.

Nuestro agradecimiento a los Diseñadores Industriales Adriana Abella, Oscar Jurado y Víctor Jardel, y al alumno Aldo Rodríguez, quienes participaron en el inicio del proyecto, aunque por motivos diferentes no pudieron completar todo el programa propuesto.

EQUIPO DE INVESTIGACION

Director de Proyecto:

PASTOR DE SAMSO, Elida E.

Co-director de Proyecto.

ECHEGARAY CAROSIO, Mario E.

Prof. Consulto:

DELHEZ, Mario

Investigadores:

D:I: GIACCAGLIA, Cristina

D:I: SCHILARDI, María del Carmen

D:I: SANCHEZ, Laura

D:I: OROFINO, Susana

D:I: URZI, María Eugenia

D:I: ZARZAVILLA, Javier

Estudiante:

MARCHANT, Vannesa

BECARIA

D:I: CICERO, Alejandra

RESUMEN

Este trabajo interpreta - desde el abordaje del Diseño Gráfico - el Modelo de la Retórica del Marco propuesto por el Groupe μ en el Tratado del Signo Visual. Amplía sus categorías con la incorporación del espacio circundante, (denominado por algunos autores como contraespacio) como variable del modelo y lo aplica al campo del Diseño Gráfico, en lo referente a la proyectación y análisis de piezas gráficas. Aporta: un “Cuadro Morfológico para el Análisis de piezas gráficas”; un “Manual de ejemplos visuales de las figuras retóricas del marco”, así como también ejemplos visuales en los que se incorpora el espacio circundante en el enunciado.

Palabras clave: Diseño Gráfico, Comunicación Visual, Morfología de soportes de comunicación, Semiótica del espacio.

ABSTRACT

This paper interprets – from the standpoint of Graphic Design – the model of Rhetoric of the Frame proposed by the Groupe μ in The Visual Sign Treatise. The paper enlarges its categories by incorporating the surrounding space (or counterspace, as per some authors’ denomination) as a variable of the model using it in the field of Graphic Design concerning the projects and analysis of graphic pieces. It includes a “Morphologic Chart for the Analysis of Graphic Pieces”; a “Manual of Visual Examples of the Frame Rhetoric Figures” as well as visual examples where the surrounding space is incorporated to the enunciation.

Key words: Graphic Design, Visual Communication, Morphology of the supports of the communication, Semiotic of the space.

TABLA DE CONTENIDOS

CONTENIDO	Pág.
Agradecimientos	II
Resumen / Abstract	III
Introducción	1
Capítulo 1: Fundamentos	4
Sobre la denominación del proyecto	4
Sobre la Retórica del Marco	8
Figuras del contorno	15
Figuras del significado del reborde	18
Figuras del significante del reborde	23
Figuras de la relación reborde-enunciado	26
Capítulo 2	29
Capítulo 3	45
Conclusiones	67
Recomendaciones	69
Bibliografía	71
Lista de Tablas	74
Lista de Figuras	74
Anexo I	
Glosario de Términos	I.1
Anexo II	
Manual de Ejemplos de la Retórica del Marco	II.1
Anexo III	
Estudio del Caso B	III.1
Anexo IV	
Transferencia a la historieta	IV.1

INTRODUCCION

El interés por desarrollar este proyecto, surge a raíz de instancias de enseñanza-aprendizaje de los miembros del equipo de investigación que en su trabajo docente en diferentes espacios curriculares se enfrentan con la problemática del análisis y la proyectación de objetos gráficos, atendiendo a la comprensión de los efectos que producen dichos objetos.

Una de las primeras decisiones que toma el diseñador de comunicaciones visuales es la selección del soporte donde ubicará los signos de la comunicación. Desde el momento que decide y establece un juego de relaciones entre los signos y una determinada disposición compositiva, el diseñador considera al soporte como el lugar donde se ubicarán los signos. La forma, la proporción, el color, la textura, cesía, el tamaño, y la orientación de ese "fondo" intervendrán para imponer sus leyes a las formas que se inserten en él. Además el diseñador, como autor que exhibe persigue una determinada reacción de la conducta en el perceptor.

El tema de la morfología de los soportes para la comunicación visual es un área de estudio importante para la producción y el análisis en Diseño Gráfico, y ha preocupado a diferentes autores, desde puntos de vista diferentes. Es muy importante para los diseñadores y docentes disponer de una teoría que sustente el análisis y producción de piezas gráficas. Algunas descripciones de las características de los soportes abarcan temas geométricos, expresivos, semióticos, psicológicos. Wassily Kandinski, Jacques Bertin, Meyer Shapiro, entre otros autores desarrollaron estudios sobre el tema.

El **Groupe μ** , es un grupo de profesores de la Universidad de Lieja, reunidos como equipo pluridisciplinario para el estudio de la Retórica en general y en particular la retórica aplicada a lo visual. Dicho equipo tomó la denominación " μ " porque.... " es muy natural que hayamos escogido como sigla la inicial de la palabra que designa en griego a la más prestigiosa de las metábolos". En su "Tratado del signo Visual: para una retórica de la imagen" (Groupe μ , 1.992), abordan el tema de los enunciados visuales desde la semiótica, y en relación a la retórica. La descripción de la problemática, se desarrolla en varios capítulos, pero principalmente en el capítulo XI referido a la *Semiótica y Retórica del Marco*.

A partir del estudio de este Tratado, surgió en algunos miembros de este equipo de investigación la preocupación por observar en diferentes piezas gráficas y publicitarias los distintos casos de las figuras retóricas de la *Retórica del Marco* propuesta por dichos autores. Esta tarea no estuvo exenta de problemas. El principal radicó en que los autores proponen un modelo teórico, pero no se presentan

ejemplos visuales para una comprensión adecuada. Puesto que en el área del diseño gráfico la materia significativa es visual, se necesita dicha presentación.

Para subsanar dicho problema, se inició un registro de casos para la observación y descripción de los mismos. De la observación y análisis de piezas gráficas y de las instancias de la enseñanza-aprendizaje, se encontraron algunos casos que no se ajustan al modelo elaborado por el Groupe m respecto de la retórica del marco. Por este motivo, se elaboraron diferentes hipótesis que desembocaron en el planteamiento de este proyecto de investigación.

HIPOTESIS DE TRABAJO

- El sistema espacio-contrasespacio es una entidad sintáctica y semántica, donde es posible asignarle al contraespacio un estatuto semiótico, que generará nuevas relaciones en la sintáctica, dando lugar a procesos de significación.

- **Se hipotetiza que el contraespacio tiene estatuto semiótico en algunos casos de desbordamiento, compartimentación, amojonamiento o imbordamiento.**

Variables Independientes:

- Figuras de compartimentación
- Figuras de desbordamiento.
- Figuras de amojonamiento.
- Figuras de imbordamiento.

Variable Dependiente: - contraespacio

Indicadores: relaciones entre el espacio/formato, el contorno del espacio/formato, el reborde, la contraforma, el contraespacio, la figura y el contorno de la figura.

Unidades de observación: objetos de diseño gráfico y publicitario (afiches, tarjetas, folletos, etiquetas, avisos publicitarios).

METODOLOGÍA:

El proyecto se desarrolla en dos etapas.

En la primera etapa, destinada a la descripción del sistema del marco, se utilizó el *Método de Observación Descriptiva*, según un análisis macrosemiótico, elaborando conceptos ad hoc para las unidades observadas, a fin de elaborar hipótesis generales para la constitución de un modelo. Se aplicó según los siguientes pasos:

- Recopilación y estudio de los antecedentes según diferentes autores con relación a la propuesta del **Groupe μ**
- Definición de las unidades de observación en toda su extensión. Observación de las mismas.
- Definición de los aspectos sintácticos de mayor interés para el nuevo modelo.
- Especificación y delimitación de los indicadores de esas dimensiones.
- Construcción de un instrumento de observación. Cuadro de recogida de datos observados.
- Anotación de las observaciones.
- Sistematización de los datos y elaboración de Conclusiones.

En la segunda etapa, se empleó el *Método de Observación Explicativa*, desde un enfoque del plano de la expresión microsemiótico, donde las categorías se establecen a priori bajo la forma de cualidades locales y únicas, según los siguientes pasos,

- Observación de las categorías a partir del instrumento de observación.
- Comparación con el modelo del **Groupe μ** .
- Construcción del nuevo modelo. Se aplicará la técnica de Matriz Morfológica
- Conclusiones

Los objetivos principales para este proyecto fueron varios:

- abordar el tema desde el modelo propuesto por el **Groupe μ** , de manera de incluir los casos expresados en la hipótesis de trabajo;
- realizar una descripción y explicación de los mismos;
- realizar una interpretación de cada caso de las figuras retóricas del marco de manera visual;
- proponer un instrumento para la generación de estrategias de producción y análisis de piezas gráficas;
- generar un documento que pueda ser utilizado por docentes y alumnos en el estudio del tema.

En este proyecto, se limitó al estudio de los soportes superficiales. No se estudió en esa etapa a los enunciados visuales tridimensionales, trabajando solamente sobre los enunciados planares, que se observan frontalmente. Tampoco se trabajó en piezas gráficas que sufren una transformación del formato del soporte.

CAPITULO 1

FUNDAMENTOS

Sobre la denominación del proyecto

La denominación “**Diseño y Espacio**”, en este proyecto de investigación, denota la temática que se aborda. Fue necesario describir esta problemática por separado a fin de situar el marco de la investigación.

a) sobre Diseño.

Como la denominación del presente trabajo indica – Diseño y Espacio – la investigación está encaminada al desarrollo dentro de los lineamientos fundamentales del proceso proyectual de diseño, en este caso del Diseño Gráfico. También se inscribe dentro de los mecanismos de análisis de piezas gráficas, en lo referente a los programas de espacialización en enunciados planares, según lo presentado por Algirdas Greimas y J. Courtès (1992).

Con respecto a la producción, ya que son muy diversas las formas de concebir la práctica del diseño, y dada la pluralidad de componentes que confluyen a la orientación que se da a la producción y análisis en Diseño Gráfico, el presente trabajo se enmarcó en las teorías de la enunciación, es decir en los procesos de generación del sentido, tanto de su aprehensión como de su producción.

En sí, la propuesta de estudio se orientó a describir las *“operaciones discursivas mediante las cuales las condiciones de producción dejaron sus huellas en el objeto significante”* (Zalba, Estela - 2004).

Esta producción en Diseño gráfico, se enmarcó en la denominada práctica significante, como actividad que genera una significación, que desemboca en un proceso de interpretación. Se distinguen así las operaciones de significar y de comunicar. *“Comunicar requiere de una instancia (sujeto individual o colectivo) que produzca una significación, con esa intencionalidad, y otra instancia (sujeto individual o colectivo) que reconozca e interprete el producto del proceso realizado por la instancia productora, sea este un producto un signo o un conjunto sígnico coherente (= texto)”* (Zalba, Estela, 2004)

Como señala María del Valle Ledesma en *“Diseño Gráfico, ¿un orden necesario?”*... *“Cada pieza de Diseño Gráfico obtendrá características comunicables*

en relación con: a) las **características sintácticas específicas de la forma o soporte** (afiche, señal) y b) de las **características semánticas y pragmáticas** que impondrán restricciones específicas. Las características sintácticas están vinculadas tanto a la estructura de superficie como a la estructura profunda de la pieza que se trate, pero en general, están determinadas por las reglas de cohesión propias de la imagen (tal como las ha estudiado Lorenzo Vilches, Groupe μ y la Teoría de la delimitación espacial de Jannello-Guerri, (1988)”.....(ARFUCH, L.; et al. , pág. 72).

b) Sobre espacio.

El término espacio, ha generado un gran número de significaciones. La mayoría de las veces se emplea este término de manera metafórica, sobre todo en Diseño Gráfico, generando confusiones, que exigen a su vez definiciones de sus nuevos usos.

El término espacio, deriva etimológicamente del latín *spatium*, y según el Diccionario es “*el continente de todos los objetos sensibles que existen a la vez; parte de ese continente ocupada por cada uno de dichos objetos sensibles*”. “*Capacidad de sitio o lugar*”.

De estas definiciones, derivan los usos metafóricos utilizados en gráfica, pintura, fotografía – entre otras - para designar a diferentes soportes como “el lugar”, “el continente” o el “espacio” donde el autor inscribe, o ubica sus textos o sus producciones visuales, que serían “las cosas, los objetos sensibles” contenidos en él. La FORMA –soporte o fondo – es como.....el ESPACIO que contiene a FORMAS que son enunciados visuales.

Por este motivo, en el campo del Diseño Gráfico, generalmente se utiliza el término espacio a partir de sus usos culturales, tradicionales, lo que se considera frecuente y normal, aún así, se producen contradicciones, si se los contrasta con las definiciones producidas desde la Física, la Morfología, la Semiótica, la Geometría, por citar algunos campos en donde el espacio ha sido tomado como objeto de estudio.

En este trabajo, para la denominación del proyecto se seleccionaron los términos: Diseño; Espacio; Espacioformato; Contraespacio a partir de esos usos acostumbrados, y se decidió mantener esas denominaciones que son las de uso frecuente. Sin embargo, al avanzar en el tratamiento del tema, se consideró al

espacio a partir de lo expuesto en el artículo “Nociones de Forma, Espacio y Percepción” del Prof. Andrés García, y de otras consultas realizadas a otros autores, según los siguientes puntos:

Se utiliza el término espacio desde un punto de vista semiótico, “*con diversas acepciones cuyo denominador común sería su consideración como un **objeto construido** (que comprende elementos discontinuos) a partir de la extensión, entendida ésta como una magnitud plena, llena, sin solución de continuidad*” (Greimas- Courtés).

Se ha interpretado al **espacio** como lo AUSENTE, pero captable por la sensibilidad y/o el intelecto, asignado a la **forma** el valor de lo PRESENTE, captable también por la sensibilidad y/o el intelecto. (García, Andrés). La forma y el espacio no son dos clases opuestas ni antitéticas., sino dos conceptos complementarios. El espacio es “*una ausencia indispensable para que la presencia formal pueda afirmarse como tal*” “*Así es que en la realidad no es posible hablar de la figura sin hablar de su fondo. Captar la forma sin captar su espacio*”. (García)

“*Es decir que a pesar de explicitar ausencias físicas podemos reconocer la presencia de ciertos fenómenos implícitos en ella. De allí que cada forma o espacio impulsan al reconocimiento de condiciones pre-existentes culturalmente, que por lo general comprendemos como virtualidades o características subyacentes de la representación que aprehendemos como una realidad. Que por supuesto no se agota en la presencia explícita o la ausencia implícita en lo concreto, dado que esto es sólo el fenómeno, y sólo: “La comprensión del fenómeno marca el acceso a la esencia... La realidad es la unidad del fenómeno y la esencia...”*”. (Kosik, 1967:26)(García, A.)

“*La construcción del objeto-espacio puede ser examinada desde el punto de vista **geométrico** (con evacuación de cualquier otra propiedad), desde el punto de vista **psicofisiológico** (como emergencia progresiva de las cualidades espaciales a partir de la confusión original) o desde el punto de vista sociocultural (como la organización cultural de la naturaleza*: por ejemplo, el espacio construido)*”.(Greimas –Courtés)

“*Por lo expuesto, es impropio aludir a forma sin aludir a espacio, a menos que por artilugios de la abstracción, logremos descontextualizar, uno del otro, para razonar sobre el “en sí” de cada término, tal como se hiciera en los capítulos iniciales.*

Aunque siempre consciente de que ello, era sólo una segmentación artificial del recurso analítico distante de la correlación complementaria que integra la realidad” (García).

El término espacio, estará ligado al los términos forma, tiempo, y percepción. *“La **dimensionalidad** es la característica de la espacialidad cuando ésta es interpretada con ayuda de un modelo taxonómico dimensional, excluyendo cualquier otra propiedad espacial. Este modelo taxonómico es, a su vez, el resultado de la articulación de tres categorías espaciales denominadas dimensiones*: horizontalidad / verticalidad / perspectiva, cuya intersección constituye una deíxis* de referencia, que permite situar, con relación a ella, las diferentes magnitudes que se encuentran en un espacio dado. Una sola dimensión basta para situar una magnitud puntual; dos dimensiones, que constituyen un plano, permiten situar las superficies; por último, tres dimensiones sitúan los volúmenes con relación al volumen de referencia.” (Greimas-Courtés)*

*“El número de dimensiones tomadas en consideración al construir el significante de una semiótica (o al describir una semiótica natural) de tipo visual, puede constituir su carácter específico: así, la **semiótica planaria** tiene un significante bidimensional, mientras que la semiótica del espacio* utiliza un significante de tres dimensiones.*

El presente trabajo se encuadra en la **semiótica planaria** que se caracteriza por su empleo de un significante bidimensional (a diferencia de la semiótica del espacio, por ejemplo, que maneja un significante tridimensional). Es posible entonces estudiar acá la fotografía, el afiche, las historietas, la escritura caligráfica, entre otras. Las producciones de Diseño Gráfico que tienen un soporte plano, (superficie), que serán leídos desde una posición frontal, pueden ser analizados desde la semiótica planaria, la que incluye los procedimientos de especialización utilizados en un texto.

En resumen, el trabajo de investigación trata lo siguiente:

En **Diseño**, orientamos el desarrollo del trabajo al área del Diseño Gráfico, más específicamente en la producción y análisis de objetos propios de la disciplina, destinados a la comunicación visual, de modo cognitivo. Se entiende por objetos a “productos” gráficos.

En relación al **Espacio**, el trabajo se orienta al estudio de los procedimientos

de organización en el espacio, la delimitación espacial, y las formas de los soportes, aplicado al área del Diseño Gráfico.

Sobre la Retórica del Marco

El **Groupe μ** desarrolla en su obra “El tratado del signo visual” una semiótica y retórica del marco. El marco, generalmente se lo concibe como un objeto – el clásico marco de los cuadros en pintura – y el Groupe μ amplía este enfoque a la consideración del marco como un signo.

Para determinar una retórica del marco el **Groupe μ** (1992 - pág. 344) ha establecido un modelo, a partir de considerar que la noción de *marco* ha sido sustituida por las de *contorno* y *reborde*: Cuadro 1.1.

	Figuras del contorno	Figuras del reborde A. Significado	Figuras del reborde B significante	Figuras de la relación Reborde/Enunciado
Norma	Redundancia de las demarcaciones	Concomitancia del espacio bordeado y del espacio del enunciado	Ocultación del reborde	Disyunción (heteromaterialidad) y conjunción, (pertinencia)
Supresión	Expansión . Simple . Multiestable	Desbordamiento	Destrucción	Reborde rimado . Icónico . Plástico Reborde incluido
Adjunción		Amojonamiento . Incluido . Inductor Imbordamiento	Hipérbole	
Supresión - Adjunción		Compartimentación . Simple . Con estallido	Sustitución plástica . Deformación y desorientación . Destexturización . Policromía Reborde icónico . Simple . Ostensivo	

Cuadro 1.1

El cuadro muestra, 1) las figuras retóricas del contorno y 2) del reborde en sus variantes como significado y como signifiante, y 3) las figuras de la relación entre el reborde con el enunciado. Además expresa las normas para cada grupo de figuras.

El modelo de la Retórica del Marco del **Groupe μ** , se basa en dos categorías, el **contorno** y el **reborde** y sus relaciones.

El **contorno**, según **Groupe μ** (1992 - pág.340) es:

“el trazado no material que divide al espacio en regiones, para crear el fondo y la figura (sin tomar esta figura en sentido retórico)

“El contorno pertenece perceptivamente a la figura identificada. Es pues, un percepto, que interviene en la delimitación de las unidades y de los conjuntos icónicos y o plásticos”.

*“Puede ser más o menos marcados según la oposición del fondo, y de la figura se manifieste en más o menos planos (color, textura, etc)..“La noción de contorno concierne, pues, tanto a los enunciados como a las unidades aisladas, o a los grupos de unidades en el interior de un enunciado”. ...”Así podemos distinguir a continuación el contorno de la unidad y el **contorno del enunciado, o contorno extremo**”.* (Idem - pág. 341)

El reborde:

“es el artificio que en un espacio dado designa como una entidad orgánica un enunciado de orden icónico o plástico”.

...”el reborde no se define en ningún caso por su apariencia material, sino por su función semiótica”.

“El reborde es un signo de la familia de los índices”.

“La función del reborde es crear una distinción entre interior y exterior” (pág. 346).

En el *“Tratado del Signo visual”* en general y en particular en el capítulo sobre la retórica del marco, el **Groupe μ** , manifiesta otros conceptos que son importantes para comprender al sistema, algunos desde el abordaje perceptual como ser la problemática de la figura y su fondo. De esta manera describen un sistema, en el que se incluye variables como el contorno extremo del enunciado, el reborde, el espacio del enunciado, las figuras con sus contornos. No obstante en el modelo propuesto, las figuras retóricas se basan en las variables contorno y reborde.

Si atendemos a cómo percibimos la realidad exterior, desde un punto de vista perceptual, debemos considerar que en la observación ordinaria, la percepción del campo visual y las relaciones espaciales en el mismo de: distancias, direcciones, tamaños y formas, parecen ser vistas como características tan naturales como el color, el brillo y la textura. Todas estas características —presentes en todo lo que vemos— provienen de la masa heterogénea de estímulos recibidos por la retina.

Sin embargo, está comprobado que los seres humanos percibimos como resultado de un proceso, que va más allá de la recepción del estímulo y que conduce a la discriminación de las partes del campo visual, de manera que ciertas partes en

él se separan del resto y aparecen como una forma definida.

Así mismo, R. Woodworth (1964) manifiesta, aludiendo a Hebb (1949) que *“la unidad primitiva de una figura es un **área limitada**, que se verá como una unidad sobresaliendo del fondo antes de que sea reconocida e identificada, es decir, que se le atribuya un significado”*.

La distinción que hace Hebb en torno al acto perceptivo, puntualiza que en nuestra “mirada” del espacio exterior, para que un suceso se transforme en *figura*, despegándose de los múltiples estímulos restantes presentes en toda observación, es fundamental que atraiga nuestro interés y atención. Pues en tanto esto no suceda, toda la estimulación que llegue a nuestra retina, es captada en su conjunto solamente como “fondo”.

En estas condiciones el **fondo**, según lo describe el **Groupe μ** , es un percepto indiferenciado y sin límites que se extiende en todas direcciones. Y que sólo puede ser identificado como *“perceptual”* por el hecho de impresionar nuestra retina y generar una representación mental en nuestro cerebro.

Según E. Rubin, es posible ver cualquier parte del campo visual, que hemos clasificado como fondo perceptual, que se haga notable, como figura que se opone al fondo; y es producto de un proceso sensorial que equilibra zonas de igualdad de estimulación, que se discriminan como tal.

Rubin (1921) dio diferencias fenoménicas entre la figura y el fondo, de las cuales se pudo extraer que hay una tendencia a la distinción de la figura debido a que presenta un contorno. En su primer percepto, el **Groupe μ** define **campo perceptual** como *“el ángulo sólido que engloba lo que es visible”*. Si imaginamos de que forma se suceden los diferentes niveles de observación que hacen al proceso de percibir, podemos entonces comprender este punto. Dicho ángulo sólido es más o menos ovalado y abarca en la horizontal entre 65° y 100° para cada ojo. Y en lo vertical unos 120°, con los ojos fijos enfrente, sin rotación del globo ocular.

Sin embargo la visión perfecta sólo se tiene en el área de superposición de los tramos visuales de cada ojo.

Una representación gráfica del campo perceptual se ve así: Figura 1.1.

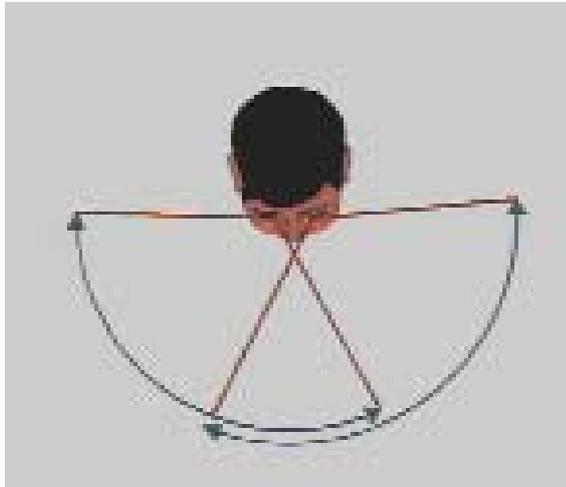


Fig. 1.1

_Campo: ángulo sólido que engloba lo que es visible

El segundo percepto es el **límite**. Se percibe un cambio de la cualidad translocal del campo. Para que haya un límite no es preciso que este cambio en las cualidades translocales sea brusco. Son posibles una infinidad de intermediarios entre el campo indistinto y el campo diferenciado, produciendo efectos que van del límite borroso (degradado o camafeo) al límite neto. El límite es un trazado neutro que divide el espacio, plano o no, en dos regiones, sin establecer a priori ningún estatuto particular para uno o para el otro. Al llamar a los primeros *figura* y a los segundos *fondo* es una decisión que reposa sobre otros elementos (posicionales, dimensionales, etcétera).

“Se pueden apuntar dos funciones del límite: a) constituye una marca de semiótica; es el límite el que constituye el espectáculo; b) no atribuye en sentido preciso a los espacios que opone, pero crea su condición de legibilidad”. (Groupe μ – pág. 83)..

Los espacios opuestos son neutros, y se limitan a ser distintos uno del otro. En un espacio de dos dimensiones, un límite cerrado (*semióticamente cerrado: empíricamente puede estar hecho de puntos o con un trazo no totalmente cerrado*) determina topológicamente dos espacios, que podemos llamar respectivamente interior y exterior. Pero este estatuto no es definitivo, y lo que en un momento es designado como interior, puede serlo más tarde como exterior.

¿Por qué damos un estatuto semiótico más sólido al interior del límite, en vez

de su exterior? Una hipótesis sería que el límite cerrado constituye un modelo semiótico de nuestro campo de percepción.



Fig. 1.2

Representación de un fondo perceptual Se representa una señal caminera, que es un objeto significativo. Para este estudio, nos interesa la señal inscrita en una superficie.

Según el **Groupe μ** , las categorías **contorno y reborde**, son las que definen al sistema del marco, sobre las que plantean su retórica. Estas categorías, son representadas a continuación en la Figura 1.3.

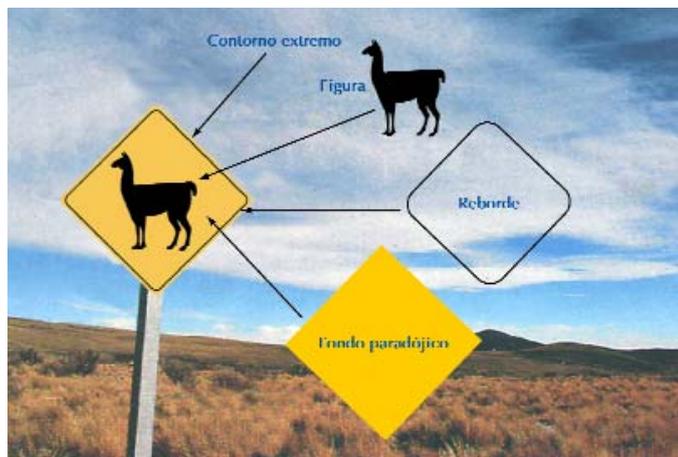
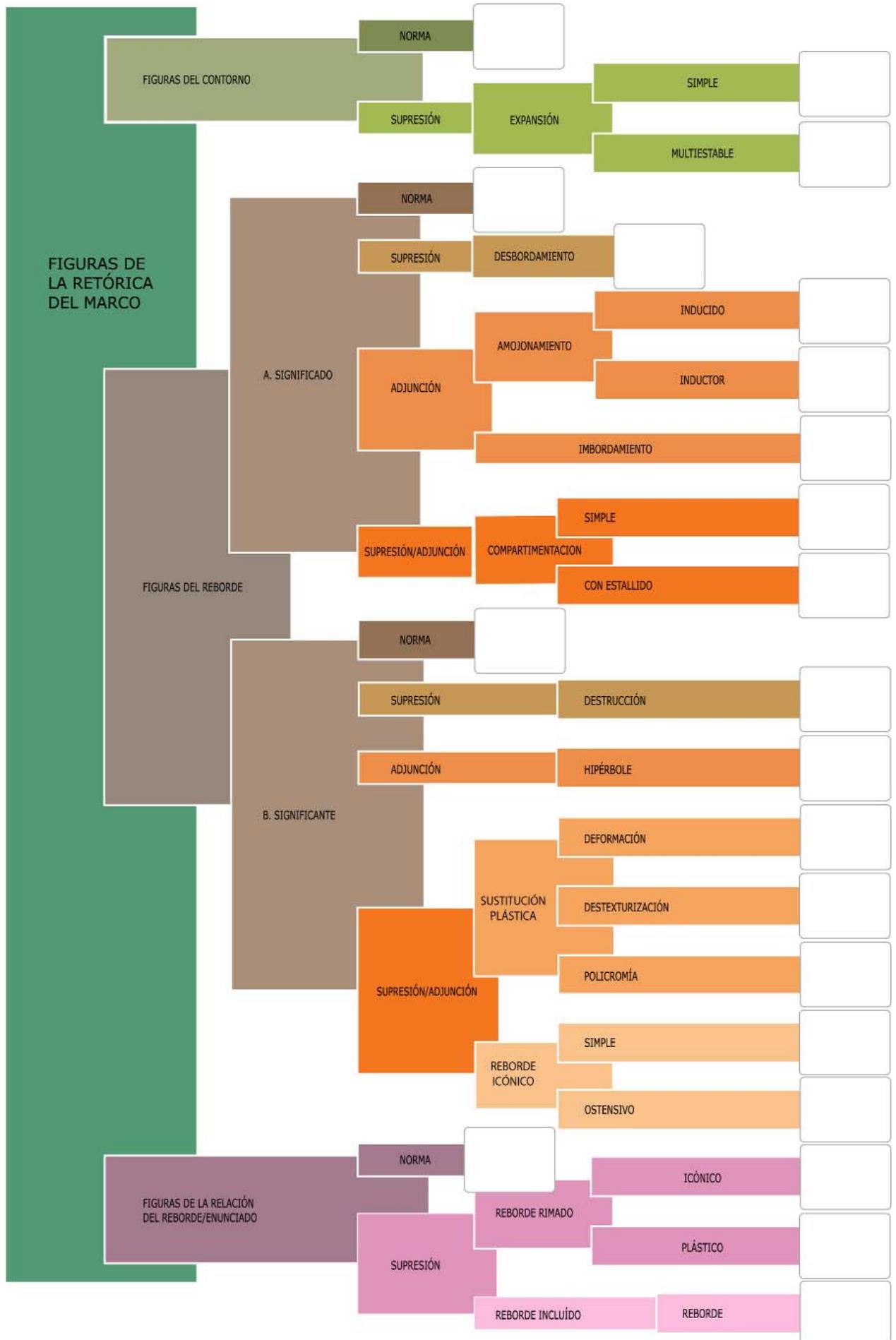


Fig. 1.3

Discriminación de las variables que componen el Sistema del Marco del Groupe μ

A los fines de una mejor comprensión de la temática, se reelaboró el diagrama de la retórica del marco (presentado en el cuadro 1.1) en una transcripción gráfica de la información en forma de red, la que es presentada en el cuadro 1.2., en la página siguiente.

Si bien el **Groupe μ** trata la retórica del marco en base a modelos, no sobre



Cuadro 1.2
Red representativa de la retórica del Marco

unidades de observación empírica, el equipo de investigación trabajó en la visualización de las figuras retóricas propuestas. En el campo del diseño, donde la producción de los efectos tiene gran importancia —ya sea desde el análisis o la producción— es preciso trabajar desde la expresión, con materia significativa visual. Por lo tanto, la interpretación del modelo se hace desde un abordaje morfológico, expresivo, y relacionándolo a hechos empíricos. En el proceso de trabajo, se analizaron e interpretaron gráficamente estas figuras, ya que uno de los objetivos fue poder aplicar este modelo en la producción y análisis en el campo del Diseño Gráfico. En oportunidades, fue posible ejemplificar las figuras según las descripciones propuestas por el **Groupe μ**. En las ocasiones en las que no fue posible hallar las imágenes de referencia que propusieron los autores, se elaboraron ejemplos sobre un soporte de formato rectangular, y con una figura que es una imagen icónica. No obstante, es necesario aclarar que las figuras son posibles en cualquier formato y no sólo con imágenes icónicas. En el campo del Diseño Gráfico, tipografía, imágenes y signos plásticos son utilizados para la composición de la pieza gráfica.

Por otra parte, la necesidad de analizar al ejemplo sin ambigüedades, determinó la decisión de presentarlos, con sus formatos, recortes, y cesía correspondientes a fin de una mejor interpretación. Estos ejemplos se presentan en un manual aparte (**ver Anexo 2**).

RETÓRICA DEL MARCO

I. FIGURAS DEL CONTORNO:

La norma:

Las figuras del contorno se refieren al contorno de un enunciado.

En este caso el **Groupe μ** establece la norma para verificar las desviaciones para formular las figuras retóricas posibles.

La norma se basa en que para poder reconocer un enunciado se precisa que éste esté separado del espacio circundante por “*un haz redundante de contornos*”.

Veamos los elementos propuestos por el **Groupe μ** en el siguiente gráfico:

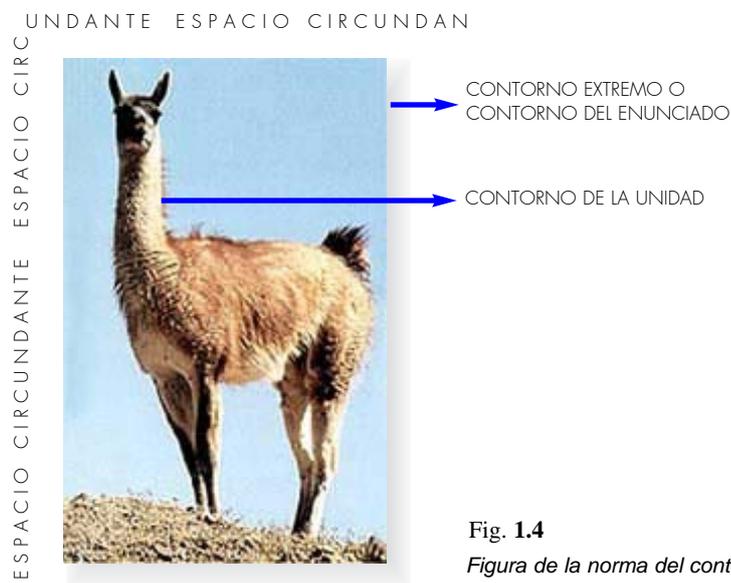


Fig. 1.4
Figura de la norma del contorno.

El contorno es un percepto y como tal se percibirá por su forma, color, textura, posición, dimensión.

El haz redundante del contorno se establece por las diferencias que tiene el fondo paradójico en relación con el espacio circundante, dada por el cambio de las cualidades translocales. En este ejemplo:

- ▶ se pasa del celeste al blanco
- ▶ de una superficie opaca al espacio circundante vacío
- ▶ de un límite con forma rectangular a un espacio circundante vacío

En este caso la redundancia está dada por las diferentes demarcaciones que producen la forma, el color, la textura, la dimensión y la cesía.

1. Figuras del contorno

El **Groupe μ** destaca solamente dos figuras del contorno, que se desarrollan por supresión:

- la expansión simple
- la expansión multiestable

1.1 Supresión: Expansión simple



Fig. 1.5

Coco en la playa. Expansión simple

Se produce porque el contorno del enunciado se presenta como inexistente. Esto puede darse por ejemplo, porque el espacio donde se asienta el enunciado es tan grande que excede el límite del campo visual, por lo que no se puede hacer una demarcación precisa. Obsérvese en los siguientes ejemplos:

1.2 Supresión: Expansión multiestable

En el caso de que haya un debilitamiento en las demarcaciones, y se ponga en duda la delimitación de la extensión espacial, estaremos frente a la figura por supresión denominada *expansión multiestable*. Como falta la redundancia, la delimitación espacial es vaga.

Obsérvese el siguiente caso:

En este caso hay dos límites bien establecidos por la línea superior e inferior de la pared donde se pintaron los graffitis. No hay demarcación precisa en la longitud horizontal.



Figs.. 1.6 y 1.7

Graffitis del Canal Maure.

Aplicando el principio expuesto en las figuras descritas al caso particular de nuestro referente, *la llama*, nos encontramos con estas situaciones:



Fig. 1.8

Expansión simple en la que se observa la figura de una llama dibujada en el cielo.



Fig. 1.11

Expansión multiestable en la que la sucesión de figuras de la llama se extiende casi indefinidamente entre dos márgenes bien delimitados, superior e inferior.

RETÓRICA DEL MARCO

2. FIGURAS DEL REBORDE

A – Significado

El reborde tiene por objetivo marcar un adentro y un afuera. El significado del reborde es “*designar un espacio de atención y la de crear una distinción entre interior y exterior*”.

La Norma:

Entre el *reborde* (lo que comúnmente se representaría como el marco de madera de una pintura), y el *espacio ocupado por el enunciado*, debe haber una concomitancia. Es decir que el uno acompaña al otro, obran en conjunto.

Vemos acá, a raíz de lo que expresa el **Groupe μ** , la necesidad de denominar al espacio ocupado por el enunciado, como *espacio/formato* tal como lo define **Germani-Fabris** (FUNDAMENTOS DEL PROYECTO GRAFICO; cap. 2; pg. 60). De ahora en más sustituimos la denominación de “*espacio ocupado por el enunciado*” por la de **espacioformato**.

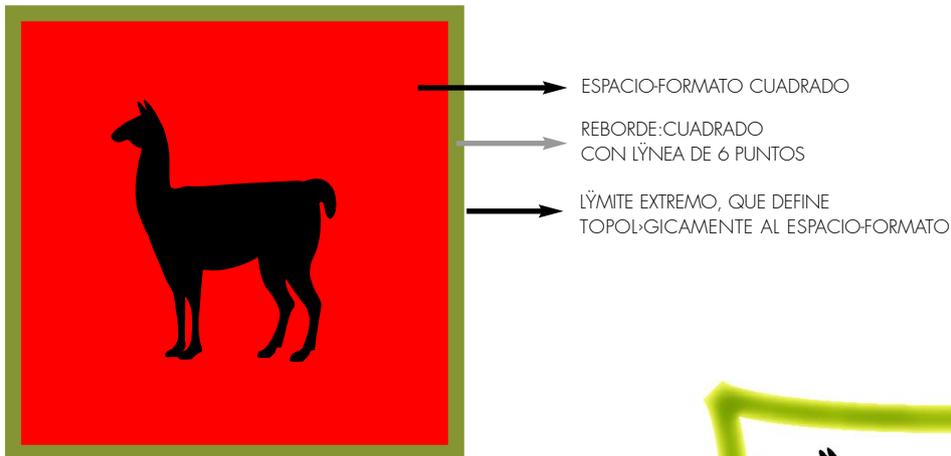


Fig. 1.10

A. Figura de la norma del reborde.

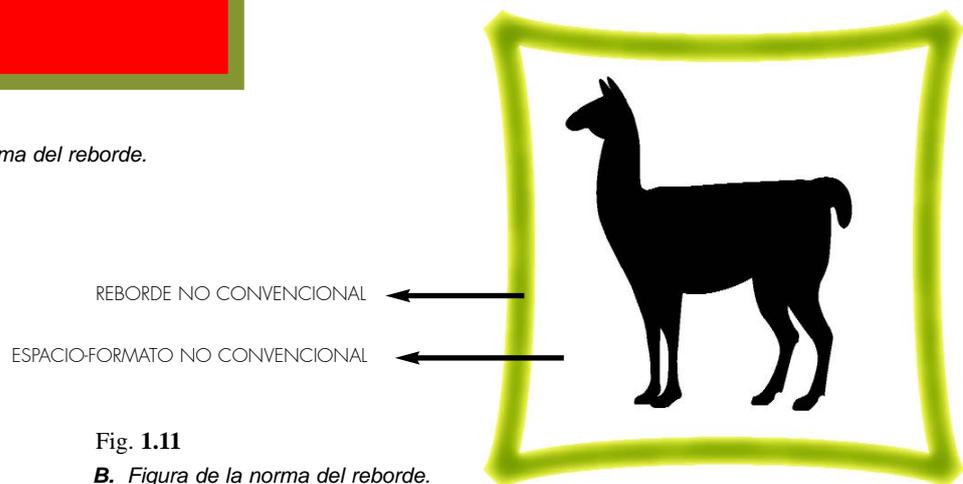


Fig. 1.11

B. Figura de la norma del reborde.

Más tarde, cuando tratemos la ampliación del modelo de la retórica propuesto por el Groupe μ , veremos que éste será un elemento más del sistema. En el caso del Diseño Gráfico, es un elemento importante de la definición de la norma para establecer la retórica.

Expresamos visualmente lo expuesto por el Groupe μ .

A – Significado: Supresión

2.1 Desbordamiento

En esta figura la concomitancia entre el espacio-formato y el reborde se anula porque el enunciado desborda.

Se sale del reborde.



Fig. 1.12

Representación del desbordamiento

A – Significado: Adjunción

2.2 Amojonamiento

2.2.1 Amojonamiento inducido

Los límites esperados del enunciado están reducidos por el reborde. El reborde se une al contorno de la unidad. La figura retórica es posible porque le falta el fondo a las unidades de enunciado.

En este caso vemos que es necesario incorporar otro elemento más para poder explicar la figura de amojonamiento inducido: la contraforma, que es la porción del espacio que se ha eliminado.

Introducimos así al sistema un nuevo elemento, la contraforma que es el espacio vacío alrededor de una figura. La contraforma se opone a la forma, y se entiende como la porción del fondo que circunda a la figura. Es igual al concepto de espacio negativo.



Fig. 1.13

Representación del amojonamiento inducido

A – Significado: Adjunción

2.2.2 Amojonamiento Inductor

En el amojonamiento inductor, el reborde sigue el contorno de una figura que solamente se representa por su silueta, induciendo así un significante icónico. El espacio que debería ocupar la figura inducida por el reborde está ocupada por otro enunciado diferente.

El ejemplo propuesto por el **Groupe μ** para explicar esta figura es el siguiente cuadro de Salvador Dalí:



Fig. 1.14 - A
Amojonamiento inductor. (Pareja con la cabeza llena de nubes).



Fig. 1.14 - B
El caso anterior aplicado al referente de la llama.

A – Significado: Adjunción
2.3 Imbordamiento

Opuesto al desbordamiento, el imbordamiento señala un exceso de espacio. El espacio circundante invade el espacio del enunciado.



Fig. 1.15 - A
Representación del imbordamiento



Fig. 1.15 - B
Representación del imbordamiento

A – Significado: Supresión- Adjunción
2.4 Compartimentación
2.4.1 Compartimentación simple

Dos enunciados diferentes comparten el mismo espacioformato que está designado por un reborde exterior importante. Los enunciados están separados por otros rebordes, lo que hace que se interprete que en los compartimentos hay enunciados, pero en conjunto se toma como un enunciado más vasto.

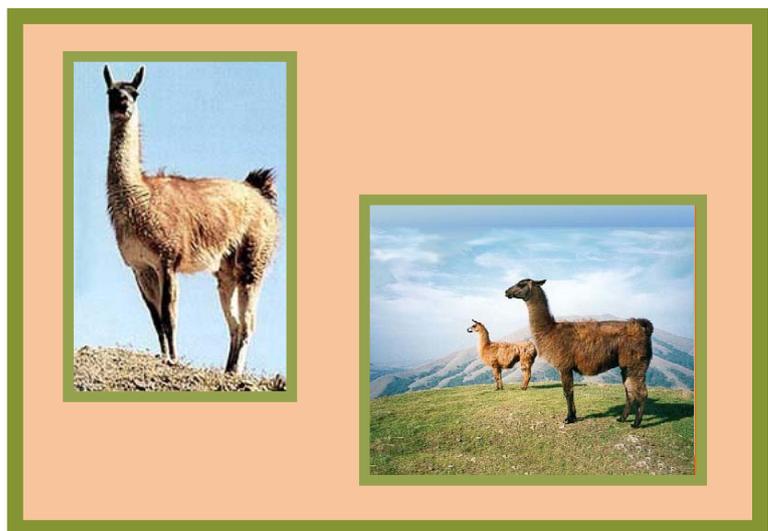


Fig. 1.16
Representación de la compartimentación simple,

A – Significado: Supresión - Adjunción

2.4.2 Compartimentación con estallido

En este caso es un mismo enunciado el que se presenta de manera fraccionada, separado por rebordes, por ejemplo casillas.

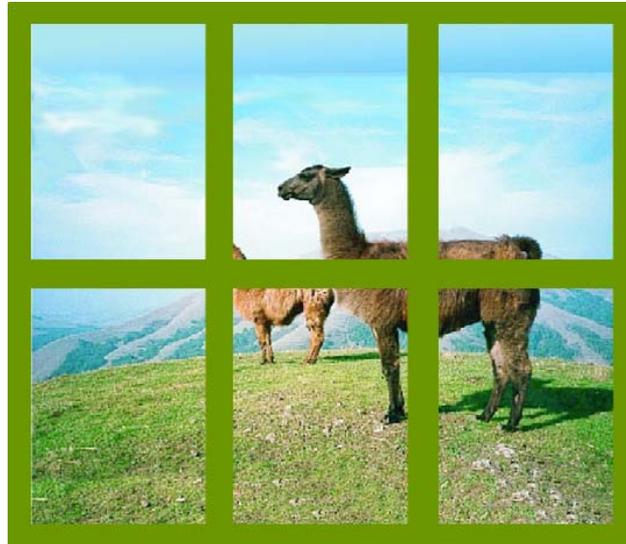


Fig. 1.17

Representación de la compartimentación con estallido.

RETÓRICA DEL MARCO

3. FIGURAS DEL REBORDE

B – Significante – El objeto

Estas figuras afectan al reborde mismo tratado como objeto.

La Norma:

Culturalmente, el reborde tiende a desaparecer. Hay una ocultación del reborde.

B - Significante: Supresión

3.1 Destrucción

El reborde no aparece completo. Aparece quebrado fragmentado.



Fig. 1.18
Figura de la destrucción

B - Significante: Adjunción

3.2 Hipérbole

El reborde ahoga el enunciado.
Es enorme con relación a este último.



Fig. 1.19
Figura de la hipérbole

B - Significante: Supresión - Adjunción

3.3.1 Substitución plástica: Deformación

En esta figura se afecta a la forma esperada del reborde, por una deformación.



Fig. 1.20
Figura de la deformación

B - Significante: Supresión - Adjunción

3.3.2 Substitución plástica: Desorientación

En este caso se substituye la posición esperada por otra.



Fig. 1.21
Figura de la desorientación

B - Significante: Supresión - Adjunción

3.3.3 Substitución plástica.

Destexturización

La textura esperada se substituye por otra.



Fig. 1.22
Figura de la destexturización

B - Significante: Supresión - Adjunción
3.3.4 Substitución plástica. Policromía

Se espera que el marco tenga una uniformidad de color. Se substituye el color en partes. La norma es que el reborde sea monocromo.



Fig. 1.23
Figura de la policromía

B - Significante: Supresión - Adjunción
3.3.5 Reborde icónico simple



Fig. 1.24
Marco historiado de Klimt
Love 1885 – Oil on canvas –60x44 cm
Viena Historische Museum der Stad Wien

La iconización del reborde utiliza un tema del bordeado.

B - Significante: Supresión - Adjunción
3.3.6 Reborde icónico ostensivo

El reborde se conforma por imágenes afines al enunciado, las que indican el espacio bordeado.

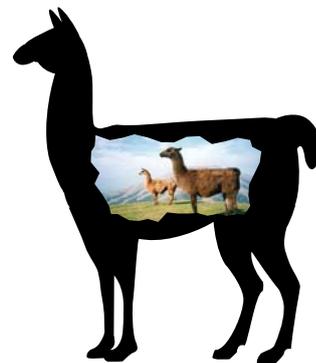


Fig. 1.25
Figura representativa del reborde icónico ostensivo.

RETÓRICA DEL MARCO

4. FIGURAS DE LA RELACIÓN REBORDE-ENUNCIADO

El reborde permanece exterior al espacio indicado, sin dejar de pertenecerle.

La Norma:

Acá consideraremos al reborde como algo diferente del enunciado que se encuentre dentro del reborde. El reborde no se funde totalmente en el espacio que indica

Habrà una heteromaterialidad, es decir tendrà que manifestarse una diferencia plàstica entre el enunciado y el reborde. Esta heteromaterialidad se puede producir mediante el color, la textura, la secía, la forma.

Ademàs habrà conjunción (pertinencia)

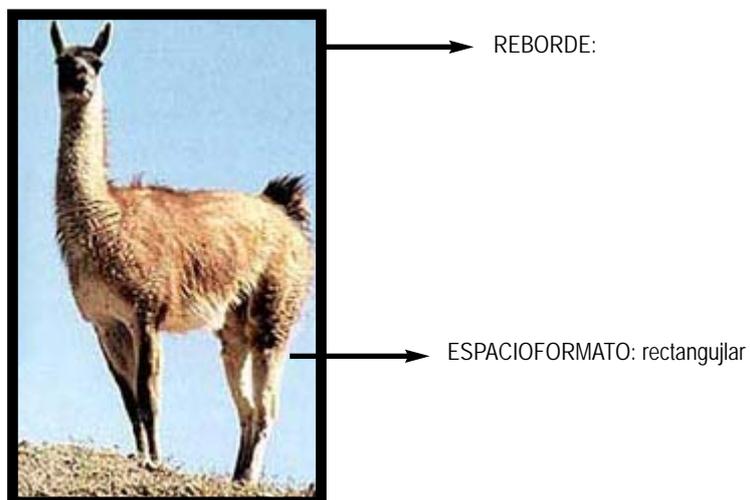


Fig. 1.26
Figura de la norma de la relación reborde-enunciado

4.1 Supresión

4.1.1 Reborde rimado:

4.1.1.1 Reborde rimado - icónico

Esta figura también se denomina **reborde representado**. Es el enunciado el que le confiere algunas características al reborde (colores, motivos). La rima sugiere equivalencia.

Fig.1.27
Figura representativa del reborde rimado icónico.

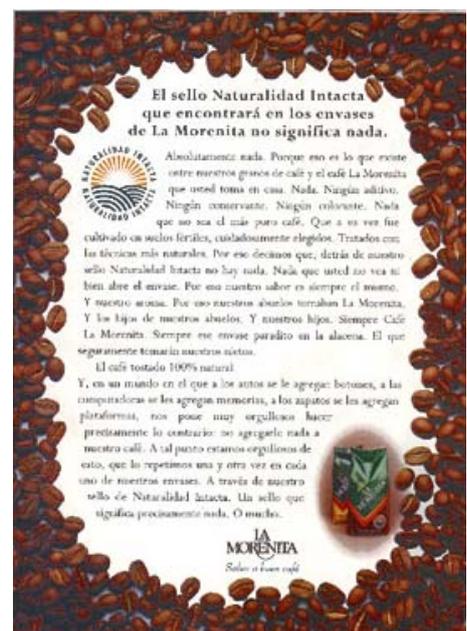




Fig. 1.28

Figuras representativas del reborde rimado icónico..

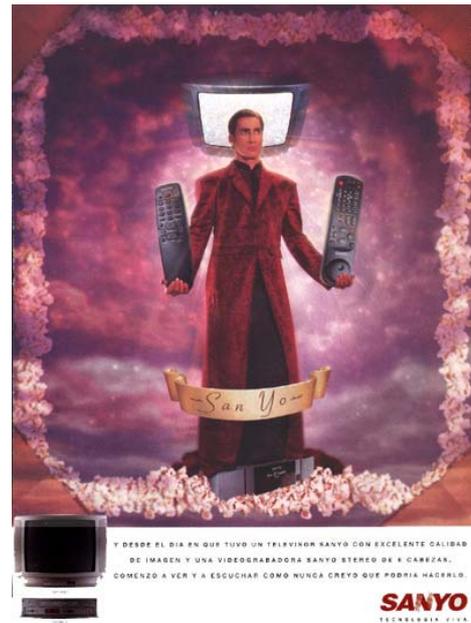


Fig. 1.29.

4.1 Supresión

4.1.1 Reborde rimado:

4.1.1.2 Reborde rimado - plástico

En la rima plástica, el reborde puede actuar sobre todos los parámetros del signo plástico.



Fig. 1.30

Figuras representativas del reborde rimado plástico.

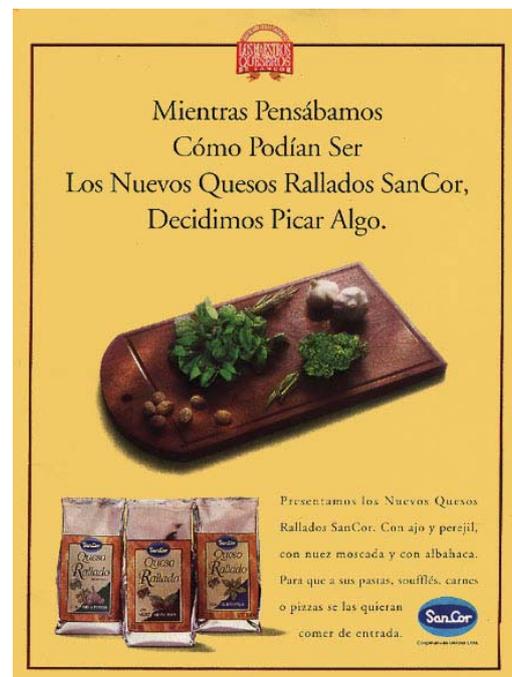


Fig. 1.31

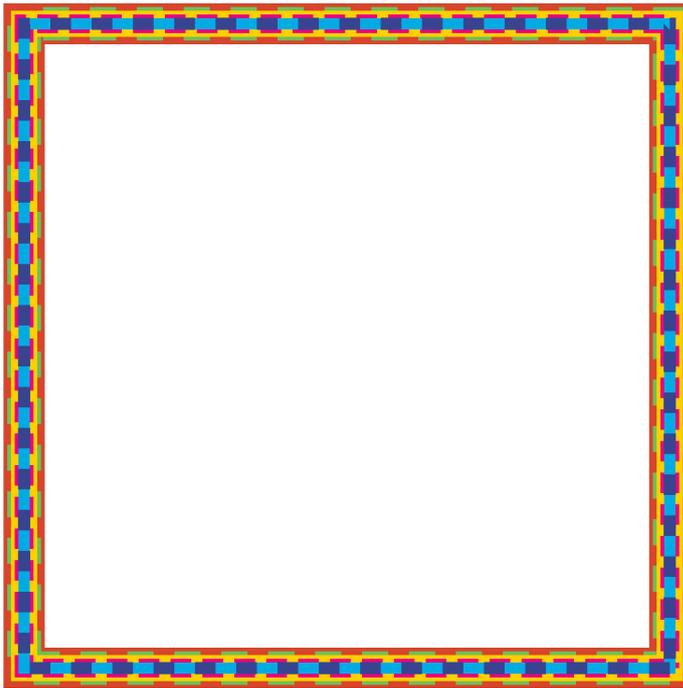


Fig. 1.32

Figura representativa del reborde rimado incluido.

4.1 Supresión

4.1.2 Reborde incluido

El reborde es un espacio que ocupa un lugar de mediación entre interior y exterior. El reborde incluido puede proporcionar un ícono de todas las figuras del reborde, sean de la familia que sean. El marco es en sí la representación. Es el objeto reborde que se representa a sí mismo.

CAPITULO 2

DETERMINACIÓN DE UN INSTRUMENTO DE ANÁLISIS

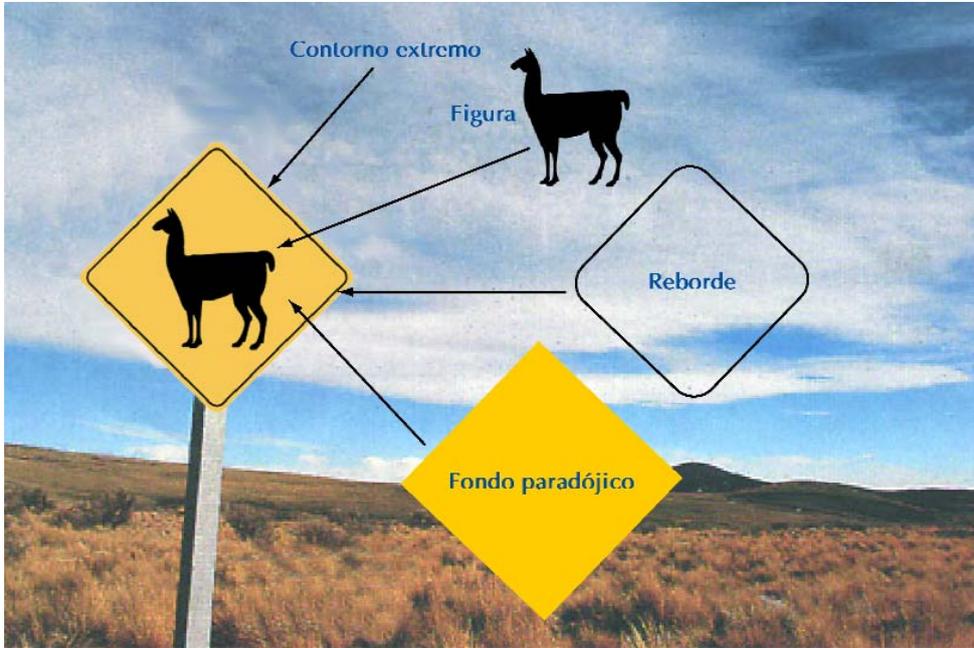
En la **Primer Parte: fundamentos**, se expuso el modelo de la “Semiótica y retórica del marco” propuesto por el **Groupe μ** en su obra “*El tratado del signo visual*”. Se interpretaron gráficamente las figuras, sistematizando las relaciones entre *marco* o *reborde* y el contorno.

Como se explicó en la Introducción, a partir de la observación y análisis de piezas gráficas y de las instancias del proceso enseñanza-aprendizaje, se hallaron algunos enunciados donde el contraespacio asume un rol preponderante. Observamos que estos casos no se ajustan al modelo elaborado por el **Groupe μ** respecto de la retórica del marco, ya que si bien están incluidas en las *figuras del significado del reborde* -el adentro y el afuera - generan nuevas relaciones, puesto que no se incluye en el modelo al espacio circundante más allá del contorno extremo del enunciado. No es frecuente encontrar este tipo de enunciados en los que existe ambigüedad entre los límites del mismo. Tampoco se ha utilizado mucho este fenómeno en el Diseño Gráfico.

Para el desarrollo de la probación de la hipótesis propuesta para este proyecto de investigación el proceso de trabajo se encaminó primero a la determinación de un cuadro morfológico para la articulación de los rasgos caracterizantes del sistema espacio-formato/enunciado, necesario para el análisis sintáctico del mismo. Para identificar regularidades, se exige contar con unos rasgos descriptivos, o características, que son elementos del lenguaje gráfico. Estos elementos perceptuales o significantes pueden ser sistematizados de diferentes maneras. En este capítulo, se desarrolla precisamente un cuadro pertinente al desarrollo de la probación de la hipótesis.

Algunos autores han descrito y explicado con diferentes términos los elementos que constituyen en definitiva las categorías de la morfología de una pieza gráfica. Por este motivo, se analizaron en diferentes documentos bibliográficos los términos utilizados para la denominación así como la estructuración de los elementos entre sí, para conformar un sistema. Además se confrontaron las diferentes acepciones, comparándolas. También por medio del método de observación descriptiva, se estudiaron diferentes piezas gráficas y se construyeron modelos

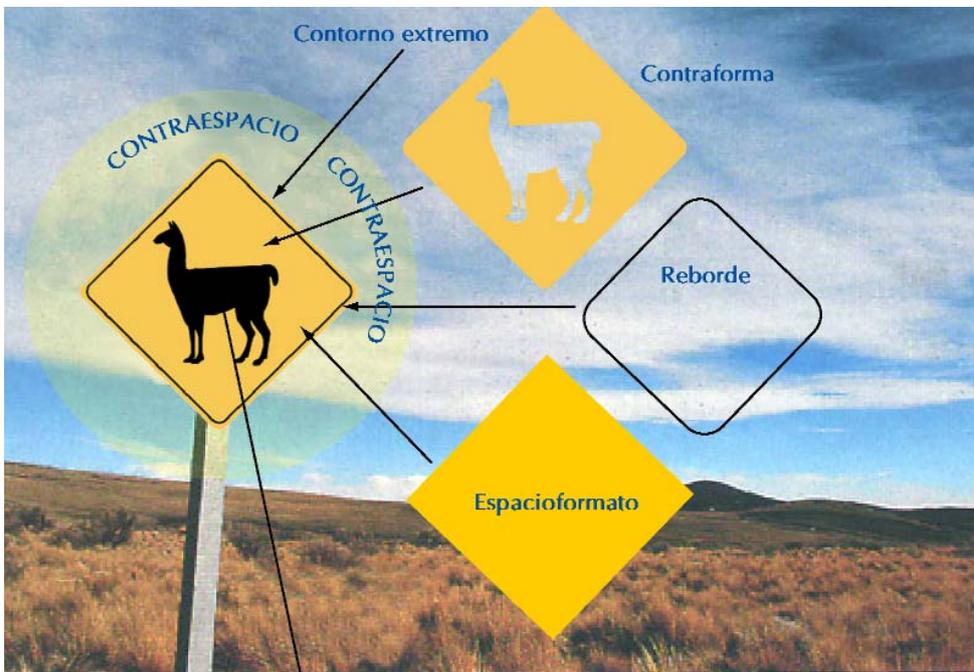
**Comparación entre las representaciones de los dos sistemas:
 A- Modelo de la Retórica del Marco del Groupe μ .
 B- Sistema espacioformato bidimensional - contraespacio.**



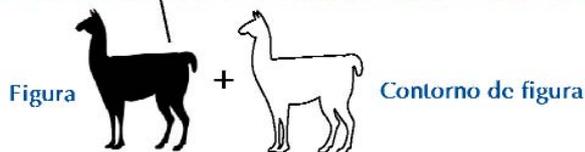
A

▲ Fig. 2.2
 Representación del modelo de la retórica del marco del Groupe μ

▼ Fig. 2.3
 Representación del sistema espacioformato bidimensional - contraespacio



B



Elementos constitutivos del sistema:

➤ **Contraespacio:**

Espacio circundante al soporte del enunciado, que puede ser asimilado al concepto de campo perceptual. Se considera al espacio circundante, y las formas contenidas en él.

Germani-Fabris (1967), utiliza el término *contraespacio* para denominar el espacio externo a la pieza gráfica, más allá del límite externo a la misma, tomando en cuenta que éste define topológicamente a la figura, determinando un interior y un exterior.

El contraespacio estará ligado también al foco, que es ... *"el lugar geométrico de la percepción, punto nodal de un sistema de ejes de donde provienen formemas tales como / centralidad / alto / izquierda / etcétera"* (Groupe μ – pág. 194).

➤ **Espacioformato**

A diferencia del fondo —que es un percepto indiferenciado— el espacio-formato es el fondo donde se asientan los signos: tiene forma, medida, posición, color, textura, cesía. En el campo del Diseño Gráfico, este término es asimilable al concepto de **espacio-formato** (Germani-Fabris, 1975 – pág. 60). Para este autor es *"...el marco donde se objetivan los signos por cuya razón tiene la capacidad de contenerlos"*.

El autor expresa también *"Es oportuno llamar espacio-formato al espacio que se emplea en el dibujo y en la composición, porque se trata de un espacio determinado por medidas; para ser más precisos se le debería llamar superficie o formato, pero la palabra espacio permite incluir la medida de profundidad, si bien este aspecto se usa sólo de una manera ilusoria en la expresión gráfica. Ilusoriamente, en efecto, con el dibujo se puede dar el sentido de profundidad y se pueden imaginar los signos de la composición como suspendidos ante el fondo espacial del formato"*.

Consideramos para el desarrollo de este proyecto utilizar el término espacio, de manera metafórica, como continente de los signos, y delimitando el estudio a soportes de la información como superficie. Se utilizará de aquí en más el término espacioformato, (sin guión intermedio) y espaciosformatos, para el plural.

Jackes Bertin (1967), considera a este soporte como la *“mancha englobante, mientras los signos son la mancha englobada”*. Considera la mancha como unidad elemental de de la imagen.

Para el **Groupe μ** (1992, pág. 190) un enunciado visual mínimo estará conformado por dos elementos: el fondo y la forma. Aclarando que *“...no ignoramos que una forma puede constituer el fondo sobre el que se posa una nueva forma, y así sucesivamente”*. No presentan acuerdo con Bertin, sobre la “mancha” como unidad elemental, puesto que puede ser descrita por parámetros tales como la dimensión, la posición y la orientación, y puede ser percibida por su coloración, su textura y su cesía.

La “mancha englobante” será una forma, que el **Groupe μ** considera como un “fondo paradójico” (1992 – pág. 193), pues se diferencia del fondo perceptual, que es un percepto indiferenciado, y por definición no está sometido a un proceso de escrutinio, y que está desprovisto de contorno. *“Nuestras costumbres culturales nos empujan a neutralizar ciertas figuras que terminamos por considerar como fondos. El ejemplo que se piensa en primer lugar es, evidentemente, el marco, con relación al muro. Pero existe también la hoja de papel, tal plano con relación a otros planos percibidos, la pantalla luminosa con relación a las zonas oscuras que la rodean, la base de la escultura, y así sucesivamente. Todas cosas en las que -de buena gana- vemos fondos y que por eso mismo adquieren un carácter paradójico: ¡esos fondos tienen un forma!. Esta “**forma del fondo**” intervendrá para imponer sus leyes a las formas secundarias que se separan de ella: pensemos en las influencias diferentes que ejercen sobre la percepción de la figura un marco rectangular, colocado sobre el lado grande o sobre el pequeño, un marco colocado de punta, un marco oval, etcétera”* (idem – pág. 193).

Para el desarrollo del proyecto de investigación, interesó trabajar sobre la morfología y sintaxis de los soportes de la gráfica, a partir de lo propuesto por César Jannello y otros autores, sobre la Teoría de la Delimitación Espacial, a los fines de poder producir y analizar al espacioformato.

Caivano señala (1989); *“La teoría de la Delimitación Espacial, es un lenguaje especialmente apto para analizar o proyectar el aspecto formal de un objeto, su estructura espacial de diseño....”*. *“Los elementos perceptuales o significantes que componen este lenguaje son básicamente las figuras y configuraciones de diseño”*.

“Llamamos **figuras** a las delimitaciones convexas regulares y semiregulares, por ejemplo los polígonos y sus derivados para la delimitación plana; los poliedros regulares y sus derivados para la delimitación volumétrica. Llamaremos **configuraciones** a cualquier grupo de figuras (2 ó más) relacionadas de alguna manera. Las configuraciones cóncavas necesariamente son analizadas como configuraciones”.

En resumen, para el desarrollo de esta investigación consideramos al espacioformato, como una figura de delimitación convexa, plana, que puede ser construida y analizada a partir de sus dimensiones mórficas: **formatriz**, tamaño y saturación. “La **formatriz** define el tipo de familia a la que pertenece una figura, el **tamaño** se refiere a la superficie para las figuras planas, o al volumen para las corpóreas, la **saturación** se refiere a la proporcionalidad de las figuras, que para las figuras planas varía desde la línea hasta el polígono regular, saturado”. (Caivano - 1989)

Con respecto a la **formatriz**, las clases de figura del espacioformato para soportes gráficos, por lo general son rectángulos o cuadrados, es decir, figuras con lados rectos y ángulos rectos, determinados por la normalización de fabricación, y máquinas de cortes, y son considerados como “convencionales” (PORTER, Tom y GOODMAN, Sue – 1985 – pág. 24).

Sin embargo, el espacioformato puede tener cualquier otra forma, ya sea regular o irregular, rectas o curvilíneas, figurativas (icónicas) o no figurativas (plásticas), etcétera.

En relación a la **saturación**, si el formato es cuadrado, su proporcionalidad está estabilizada. Mientras que para los rectángulos, se considera que pueden variar hasta formatos extremos. Para tener una referencia, se considera un *rectángulo extremo* a los que tienen el largo (o el ancho según su posición) que excede dos o más veces la medida del ancho (o el largo).

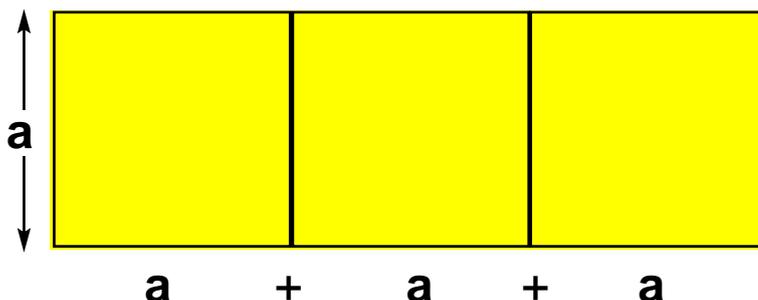


Fig. 2.4
Figura de rectángulo extremo

Con respecto al **tamaño**, puede estar normalizado o no. Las medidas estándar de soportes de papel han estado vigentes por más de cuarenta años, en sus series A, B y C. La Serie A, utilizada para papelería y publicaciones tiene medidas desde A0 de 841x1189 mm hasta A7 de 74 x 105 mm. El formato A0 es equivalente a una superficie de un metro cuadrado. La serie B es generalmente utilizada para afiches y carteles callejeros, se compone de los tamaños B0 de 1000 x 1414 mm a B6 de 125 x 324; la Serie C, es generalmente utilizada para folletos, tarjetas y sobres y sus tamaños van de C0 de 917 x 1297 mmm a C7 de 81 x 114 mm.

También es importante tomar en cuenta la **posición y orientación** del espacio formato, aunque estos parámetros pueden ser muy relativos, y están ligados a la descripción del foco, la forma y el fondo, siendo el foco (como ya se definió anteriormente) *“el lugar geométrico de la percepción, punto nodal de un sistema de ejes donde provienen formemas tales como / centralidad / alto / izquierda / etcétera”*.(Groupe μ – pág. 194).

Los términos que describen la posición y la orientación, han sido codificados desde hace siglos. Muchas veces provienen de la pintura, como por ejemplo la denominaciones: formato retrato (en inglés portrait), rectángulo en orientación vertical o formato paisaje (en inglés *landscape*), rectángulo en orientación horizontal. (LANGFORD, Michael -1982 - pág. 56 a 58; y PORTER, Tom y GOODMAN, Sue - 1985 - pág. 23). Muchos programas de computación conservan esta nomenclatura en la selección de la configuración de la página. Es interesante también observar esta nomenclatura en publicaciones que tienen un diccionario de espaciosformatos, directamente denominados como *“fondos”* como por ejemplo en IMSI *“Masterclips-Premium Image Catalog”* (1996). Se trata de un CD, y un Catálogo con 35.000 Masterclips (clip art, fuentes y fotos), que a través de un navegador permite archivar, ver, manipular imágenes, fuentes y clip art ideados para que el usuario pueda aplicar a cualquier presentación o documento. En el capítulo 2 se proponen clip art con relación al tratamiento del espacio, y los modos de bordearlo. Al observar las diferentes soluciones propuestas en este catálogo, notamos que como repertorio, está mal definido. Por ejemplo, no todos los fondos (espaciosformatos) modo retrato o modo paisaje son tales. En estas categorías se incluyen otras formas y posiciones, lo que genera confusión. A raíz de estas observaciones, se construyó un juego de enunciados que surgen del caso **BCKLC 253**, con diferentes posibilidades de espaciosformatos, cesía, y relaciones propuestas por el **Groupe μ** . (ver Anexo 3)

El espacioformato será perceptible también por su **color**. Por “color” se entiende la percepción de la distribución espectral de la luz, que genera las sensaciones cromáticas elementales y sus combinaciones proponiéndose sólo dos categorías: espacioformato cromático o acromático.

En la observación de piezas gráficas, la categoría **cesía**, fue considerada como muy relevante para la probación de la hipótesis.

Por “cesía” *“consideramos que es la percepción de la distribución espacial de la luz, que es la que produce las sensaciones básicas de transparencia, translucidez, opacidad mate, brillo especular, negrura, y sus combinaciones”*. (Caivano, J. L. – 1999).

Se consideran las siguientes categorías para la cesía: transparencia cromática, transparencia acromática, translucidez cromática, translucidez acromática, opacidad mate, brillo especular, negrura.

Consideramos la **textura** de una imagen como la microtopografía constituida por la repetición de elementos.

Para el presente trabajo sólo se tuvo en cuenta si en la observación el espacioformato presenta una textura visual evidente o no. Las categorías serán entonces **Con textura visual** o **Sin textura visual**.

➤ **Contorno:**

Es el límite de una figura y forma parte de la figura. La línea se transforma en contorno cuando la oposición primitiva se estabiliza en una oposición exterior versus interior. Dicho de otra manera cuando damos un estatuto definitivo a cada espacio. El contorno se distingue del simple límite en que este último define topológicamente, —es decir de manera neutra— un interior y un exterior. El contorno pertenece perceptivamente a la figura identificada.

Es pues un percepto que interviene en la delimitación de las figuras y de los conjuntos icónicos y/o plásticos (Groupe μ)

El contorno es el trazado no material que divide al espacio en dos regiones para crear el fondo y la figura. Puede ser más o menos marcado, según que la oposición del fondo y de la figura se manifieste en más o menos planos (color, textura, etcétera).

El **contorno extremo** del enunciado, constituye un elemento importante en la descripción del sistema del soporte.

➤ **Reborde:**

El concepto de reborde es comparado en primer término con el marco o moldura que se coloca a un cuadro. Sin embargo, el reborde puede asumir expresiones tan diferentes como el bisel, trazos disjuntos que aunque dejan más o menos abierto el contorno indican un posible enunciado.

*“El tipo particular de contorno llamado **reborde** tiene por función dar el estatuto “interior” a uno de los espacios opuestos por la línea. Dicho de otra manera la de delimitar el espacio” (Gropue μ - pág. 83) “¿Cuál es el estatuto de este espacio? Semióticamente todavía no es más que un espacio sin contenido determinado. En términos menos rigurosos pero más expresivos, un espacio reservado para una imagen futura, no producida aún”. (Groupe μ – pág. 83) Para el diseñador gráfico constituyen dos partes diferenciadas de sus decisiones: la de **seleccionar y preparar los “fondos”** y la de **elaborar el diseño**.*

Como contorno el **reborde** asume un papel semiótico importante con respecto a este espacio: lo designa como homogéneo. La “imagen” venidera recibe antes de ser emitida, el estatuto de unidad: signo aislado o enunciado. El reborde no se define en ningún caso por su apariencia material, sino por su función semiótica. *“El reborde tiene también un valor propio como signo plástico, valor que no puede resolverse en el mensaje indicado”. (Groupe μ).*

Como estamos estudiando la sintaxis, y la morfología de los elementos que componen la pieza gráfica el reborde tiene particular interés en la parte expresiva, en el caso de su aplicación al diseño.

En el área gráfica el reborde suele tomar denominaciones tales como: *“filete, guarda, greca u orla”*. Más allá de su función decorativa las orlas y guardas muchas veces tienen la función precisa de manifestar atención sobre el contenido que se ubica dentro de la orla. Sin embargo no siempre ésta puede ser asimilable al fenómeno reborde.

Algunos documentos que tratan el reborde con materia significativa visual toman la denominación de orlas o bordes. Por ejemplo en el “Recetario del Diseño

Gráfico” de Koren y Wippo (1992), los autores proponen en la introducción al libro diferentes representaciones que permiten *“examinar, comparar, relacionar, extraer y deducir distintas ideas gráficas...de manera de ponerse a elaborar un diseño con mayor rapidez”* En el capítulo 1, refiriéndose a la composición sobre todo de publicaciones, proponen diferentes modos de estructurar el espacio, contemplando la página vacía como un ente geométrico listo para su subdivisión. Aquí proponen diversos casos para *“orlar”* la página.

Según el Diccionario de la lengua Española, la orla es un motivo decorativo: que se pone en el borde de algo. La orla de un vestido, de una página. También es un retrato decorativo adornado por una franja decorativa que se hacen los alumnos de una misma promoción académica con sus profesores como recuerdo de la misma. Según la Real Academia Española, (Diccionario Enciclopédico Quillet, tomo sexto, Editorial Argentina Arístides Quillet - 1959) *“del latín orula, dim. de ora, borde: Orilla de paños, telas, vestidos u otras cosas con algún adorno que las distingue. Adorno que se dibuja, pinta, graba o imprime en las orillas de una hoja de papel o pergamino en torno de lo escrito o impreso o rodeando un retrato, viñeta, cifra, etc. Lámina de cartulina, papel, etcétera en que se agrupan retratos de los discípulos de una promoción”*

Los autores citados anteriormente proponen las siguientes categorías de soluciones para orlar páginas:

— **Soluciones para orlar la página:** elementos formales continuos que delimitan la extensión máxima del espacio utilizable

— **Soluciones minimalistas para orlar la página:** elementos tipográficos y geométricos arquetípicos que meramente sugieren un orlado

— **Soluciones para orlar parcialmente la página:** elementos que anclan fuertemente el extremo superior e inferior de la página, permitiendo una ocupación parcial de la misma sin que se dé la sensación de inacabada

— **Orlas de páginas con palabras:** palabras y/o caracteres dispuestos en el perímetro de la página para incluir un texto periférico que impone su tono al interior de la página.

— **Soluciones figurativas para orlar la página:** elementos periféricos que sugieren un decorado o dan un tono festivo al interior de la página.

— **Orlas en páginas progresivas** que crecen página a página, o a cada doble página, a fin de sugerir una progresión de las páginas sucesivas hacia un efecto de diseño final

— **Orlas en blancos de lomo:** elementos gráficos en un lugar inesperado, determinando la estructura primaria de una página; tan sólo factible cuando se pueda confiar en que el impresor alinee correctamente las páginas.

Los autores proponen otras formas de estructurar una página, que no implican las orlas.

Si se examinan las 150 soluciones propuestas para orlar las páginas propuestas por estos autores, desde el punto de vista del **Groupe μ** y en relación al reborde, para determinar si todas las orlas propuestas podrían comportarse como rebordes, puede observarse que el concepto de reborde no es lo mismo que orla, porque si bien el reborde puede presentar fragmentación, la orla, como adorno, muchas veces no sugerirá los límites del enunciado, en las soluciones minimalistas presentadas. Por ejemplo, en el caso de que la cesía del espacioformato sea de transparencia, los límites de ese espacio se confundirán con el fondo perceptual, entonces, la orla minimalista no indicará los límites del enunciado. Observamos que como en el caso anterior si se presenta una orla minimalista en un solo borde sin continuidad ni visual ni perceptual (*ley de cierre, ley de la buena forma, ley del destino común*) no sabremos si el espacio que delimita es un espacio regular o irregular. No se podrá inferir ni la forma del espacioformato ni la orientación.

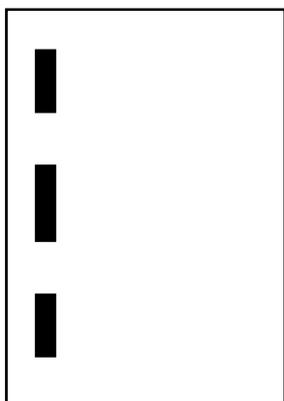


Fig. 2.5
Caso N° 45 pg. 18.
Se infiere el límite del espacioformato por el límite del rectángulo dibujado.
Se supone una hoja blanca opaca.



Fig. 2.6
En el caso presentado arriba, si el soporte es transparente, la orla no da posibilidades de comprender la forma del límite del espacioformato. Aún colocando cualquier figura como en un enunciado simple

Si tomamos otro ejemplo de publicaciones que tratan o muestran rebordes, en el catálogo de IMSI “Masterclips-Premium Image Catalog” se utiliza la denominación “*bordes*”. En este catálogo como se expresó más arriba se proponen clip art con relación al tratamiento del espacio, y los modos de bordearlo. Con respecto a los

bordes, proponen rebordes para formatos paisaje y retrato, y además plantean que los bordes pueden presentarse por sus elementos superiores, inferiores, laterales y también por sus esquinas o corners. Esta desagregación de los elementos expresivos del borde, es útil para el análisis y producción en diseño gráfico y para la interpretación de figura retóricas del reborde.

Se tuvo en cuenta en la categorización, para este Cuadro Morfológico si la pieza gráfica observada tiene reborde o no tiene reborde.

➤ **Figura:**

Se opone al fondo. Será figura lo que someteremos a una atención que implica un mecanismo cerebral elaborado de escrutinio local (*figura no tomada en sentido retórico*) La figura es el producto de un proceso sensorial que equilibra zonas de igualdad de estimulación. Esta puede aparecer gracias a su contorno, o a un contraste de color o a un contraste de textura. En diseño gráfico la figura puede tener un contorno perfectamente delimitado o ser difuso.

Para el desarrollo de este cuadro morfológico, se utiliza el término figura, no en el sentido retórico, sino que se refiere a los signos gráficos que se inscriben en el espacioformato, en el que se pueden incluir una o varias figuras. Se consideran tres categorías de figuras: **plena**, cuando la figura presenta alguna clase de cesía; **calada**, cuando la figura queda expresada solamente por su contorno, y el resultado es un orificio, y **mixta**: cuando en un mismo espacioformato hay figuras plenas y caladas.

➤ **Contraforma:**

Se entiende por contraforma a la porción del fondo que circunda a la figura. Es igual al concepto de espacio negativo propuesto por algunos autores.⁽¹⁾ Las figuras se superponen al espacioformato, y la contraforma quedará delimitada entre el contorno de la figura y el contorno extremo del soporte.

Se consideran tres categorías de contraforma: **plena**, cuando la contraforma presenta alguna clase de cesía; **calada**, cuando la contraforma queda expresada

(1) Forma y contra-forma:

La contraforma toma particular importancia en el área del diseño tipográfico

Los signos tipográficos impresos sobre papel blanco sólo pueden percibirse en conjunción con el área no impresa. El valor impreso engendra su contra-valor, de modo que valor y contra-valor producen la forma general. Por lo tanto, lo no impreso no es un vacío indefinido, sino un elemento esencial de lo impreso.

Así es que forma y contra-forma se equilibran en un diseño tipográfico, contribuyendo a su legibilidad

La legibilidad de una composición puede verse perturbada cuando una contra-forma es demasiado importante, que domina la atención hasta tal punto que perjudica la forma...

(Diseño tipográfico. Burke. Ed. Gustavo Gili S.A. pag. 82)

solamente por su contorno, y el resultado es un orificio, y **mixta**: cuando en un mismo espacioformato hay contraformas plenas y caladas.

En la siguiente página, se estructura el cuadro con las categorías enunciadas más arriba, para la observación de piezas gráficas. (ver Cuadro 2.1)

CAJA DE ZWICKY

La Caja de Zwicky es un instrumento metodológico que tiene la función de posibilitar que el proyectista pueda explorar muchas estrategias para la búsqueda de soluciones, en la etapa de síntesis de un proyecto de diseño.

En este caso, la Caja de Zwicky se configuró en base a elementos diferenciales de la expresión (en negro) del cuadro 2.1 y figuras retóricas del marco (en azul). del cuadro 1.1 del capítulo 1. (ver Cuadro 2.2)

Para la elección de una estrategia se selecciona un casillero de cada una de las filas, en respuesta a un objetivo propuesto o al azar. La unión de todos los casilleros seleccionados resulta en una estrategia posible.

En el proceso de investigación, esta Caja de Zwicky tiene la función de configurar piezas gráficas para comprobar las hipótesis propuestas.

Cuadro Morfológico del Sistema Espacioformato.

Caso de estudio N°						
Observaciones						
Estrategia seleccionada						
	1	2	3	4	5	6
A	FORMATRIZ Forma del espacioformato	Rectangular	Cuadrado	No convencional No figurativa	Rectangular Extremo	
B	DIMENSIÓN del espacioformato	Bidimensional	Tridimensional			
C	ORIENTACIÓN del espacioformato	↔	↑	Otras		
D	COLOR del espacioformato	Acromático	Cromático			
E	CESÍA del espacioformato	Opaco	Transparente	Traslúcido	Brillante	Iridiscente
F	TEXTURA del espacioformato	Texturado	No texturado			
G	CONTORNO EXTREMO	Con Redundancia de demarcación	Sin Redundancia de demarcación			
H	REBORDE	Sin Reborde	Con reborde			
I	CONTORNO de la figura	Con Redundancia de demarcación	Sin Redundancia de demarcación	Mixto		
J	CONTRAFORMA	Plena	Calada			
K	CONTRAESPACIO	Interviente	No Interviente			
L	Figura	Plena	Calada			

Cuadro 2.1: Cuadro Morfológico del sistema espacioformato
En tipografía de color amarillo se marcan los datos que se observan.

Cuadro 2.2

Caja de Zwicky

Caso de estudio N°						
Observaciones						
Estrategia seleccionada						
	1	2	3	4	5	6
A	Rectangular	Cuadrado	No convencional No figurativa	No convencional Icónica	Rectangular Extremo	
B	Bidimensional	Tridimensional				
C	↔	↕	Otras			
D	Acromático	Cromático				
E	Opaco	Transparente	Traslúcido	Mate	Brillante	Irriscente
F	Texturado	No Texturado				
G	Con Redundancia de demarcación	Sin Redundancia de demarcación				
H	Sin Reborde	Con reborde				
I	Con Redundancia de demarcación	Sin Redundancia de demarcación	Mixto			
J	Plena	Calada				
K	Interviniente	No Interviniente				
L	Plena	Calada				
M	Con Redundancia de demarcación	Expansión simple	Expansión multiestable			
N	Concomitancia	Desbordamiento	Amojonamiento Inducido/Inductor	Imbordamiento	Compartimentación Simple con estallido	
O	Ocultación del reborde	Dstrucción	Hiperbole	Sustitución plástica	Reborde icónico	
P	Disyunción y conjunción	Reborde rimado -Icónico -plástico	Reborde incluido			

Cuadro 2.2: Caja de Zwicky para la generación de ideas para la configuración de piezas gráficas. Basada en elementos diferenciales de la expresión (en verde) y figuras retóricas del marco (en azul) Para la selección de una estrategia se selecciona un casillero de cada una de las filas. La unión de todos los casilleros seleccionados resulta en una estrategia posible.

Por lo dicho, y a la pregunta: ¿puede asignársele un valor semántico al contraespacio en la significación de una comunicación visual?, formulamos la hipótesis: el sistema espacio bordeado-contraespacio es una entidad sintáctica y semántica, donde es posible asignarle al contraespacio un estatuto semiótico, que generará nuevas relaciones en la sintáctica, dando lugar a procesos de significación no estudiados o desarrollados hasta el momento. Es decir, que en algunos casos, el enunciado está conformado con los signos dentro de espacio bordeado y estos se relacionan de manera semántica y sintáctica con las formas y espacio circundantes, denominado como contraespacio.

Hipotetizamos que en algunos enunciados el contraespacio tiene estatuto semiótico en algunos casos de desbordamiento, compartimentación, amojonamiento o imbordamiento.

CAPÍTULO 3: Estudio del Sistema espacioformato - contraespacio.

¿Tiene el sistema espacioformato - contraespacio una función semiótica que pueda ser generalizable? Si la tiene, ¿cómo puede ser descrita?

Ampliamos aún más esta pregunta “**en un enunciado con espacioformato planar, ¿tiene el contraespacio una función semiótica que pueda ser generalizable? Si la tiene, ¿cómo puede ser descrita?**”

Para el presente proyecto de investigación, hipotetizamos que el contraespacio tendrá una relación semiótica con el enunciado presentado en un espacioformato planar, en algunos casos de figuras retóricas del marco. Esos casos serán posibles en las figuras del significado del reborde: desbordamiento, imbordamiento, amonajamiento y compartimentación.

El **Groupe μ** manifiesta en la descripción del reborde (pág. 340), “*todo lo que está comprendido en los límites del reborde recibe necesariamente estatuto semiótico... constituyen un enunciado homogéneo distinto de los que podrían ser percibidos en el espacio exterior a este límite... la atención del espectador debe enfocarse en este conjunto*”.

Toda retórica se basa en la desviación de lo que se considera el *grado cero*, o *norma*. En el campo del Diseño Gráfico, la norma para el sistema espacioformato – contraespacio, será que todo el enunciado se presente en el interior del espacioformato, y que el espacio circundante al mismo, no será incluido en el enunciado. El contorno extremo, marca los límites del enunciado.

Esto sucede por ejemplo en una pieza gráfica, como la que se presenta en la página siguiente:Figura 3.1.

Pero, pueden haber enunciados visuales planares que se escapan de esta norma. Por ejemplo en los dos casos que se exponen seguidamente (Figuras 3.2 y 3.3).



Fig. 3.1

Anuncio publicitario para café La Morenita, Revista Nueva.

Anuncio publicitario en revista. El mensaje queda completamente contenido en la página. El enunciado queda expresado enteramente en el espacioformato, no excede el contorno extremo del mismo. La figura retórica que se presenta es de la relación entre el reborde-enunciado, es denominada **reborde rimado icónico**. El reborde compuesto expresivamente por una textura de granos de café, enmarca los signos tipográficos y las imágenes sobre una marca de café. Fuera del contorno extremo de la página, el contraespacio no influye en la interpretación del anuncio.



Fig. 3.2

Cartel de Vía pública. Anunciante: CAMEL

En este ejemplo, la figura del signo visual de marca "Camel" está recortada. A través del orificio se puede percibir el cielo. Para la visualización del cartel, las situaciones de luz variables durante el día y la noche, participan de la expresión. El cartel tiene un desbordamiento de la figura del dromedario. Este ejemplo se analiza en el cuadro siguiente (Cuadro 3.1).

Caso de estudio N°: 1						
Denominación: Cartel “CAMEL”						
Material extraído de vía pública						
Descripción: En el cartel la figura del dromedario se presenta calada. La figura recortada se desborda ubicándose justo en los límites del contorno extremo. La contraforma rodea a la caladura por la que se aprecia el cielo. La figura desbordada, permite también observar el cielo. Las condiciones de luz diarias en la porción del cielo que se enfoca por el orificio, modifican la apreciación del cartel.						
Observaciones: fotografía registrada por el equipo de trabajo						
Categorías observadas						
FORMATRIZ: Forma del espacioformato	Rectangular	Cuadrado	No convencional No figurativa	No convencional Icónica	Rectangular Extremo	
Dimensión del espacioformato	Bidimensional	Tridimensional				
Orientación del espacioformato	↔	↕	Otras			
Color del espacioformato	Acromático	Cromático				
Cesía del espacioformato	Opaco	Transparente	Traslúcido	Mate	Brillante	Iridiscente
Textura del espacioformato	Texturado	No Texturado				
Contorno Extremo	Con Redundancia de demarcación	Sin Redundancia de demarcación				
Reborde	Sin Reborde	Con reborde				
Contorno de la Figura	Con Redundancia de demarcación	Sin Redundancia de demarcación	Mixto			
Contraforma	Plena	Calada	Mixto			
Contraespacio	Interviniente	No Interviniente				
Figura	Plena	Calada	Mixta			

En tipografía de color rojo, se marcan los datos que se observan.

Cuadro 3.1

Análisis del anuncio de CAMEL



Fig. 3.3

Sellos de Correo Argentino

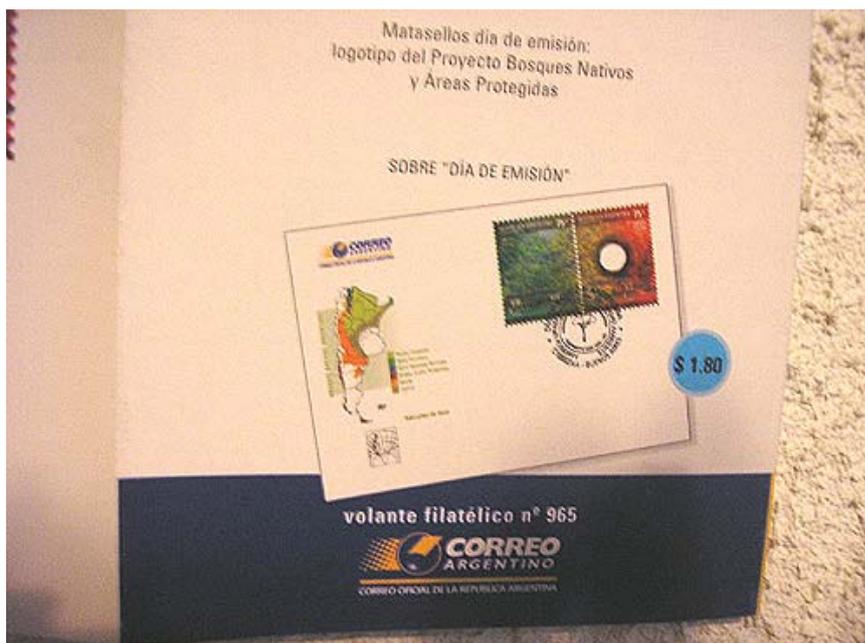


Fig. 3.4

Folleto del sobre del día de emisión del sello "Proyecto Bosques Nativos y Áreas Protegidas."

Las piezas gráficas que se presentan en las figuras 3.3 y 3.4, son dos sellos de correos sobre el tema ecológico de la destrucción de bosques, para un proyecto de Bosques Nativos y Áreas Protegidas. Muestra a los dos sellos de 75 centavos cada uno, presentados como un único enunciado, pero que sin embargo se los puede fraccionar y pegar en sobres diferentes. Desde el punto de análisis de las figuras de la retórica del marco, se trata de una figura de compartimentación con estallido. El enunciado muestra dos estadios del mismo bosque: a) bosque nativo sin ataque del fuego y b) bosque devastado por efectos de incendio, separados por el reborde fragmentado que son los puntos de cortes de las estampillas.

El sello postal exhibe una imagen de un bosque en la que se presenta un área calada, que deja un orificio, bordeado por una coloración que representa los efectos de quemadura producidos por el fuego, provocado por incendios. El contorno de este orificio rebordea un área por la que se observa el espacio circundante. Cuando el sello está debidamente ubicado en el sobre para su envío por correo, el orificio muestra parte del sobre.

Se analiza la pieza gráfica mediante el Cuadro Morfológico 3.2. en la página siguiente.

Caso de estudio N°: 2						
Denominación: Sello de Correo “Bosques Nativos y Áreas Protegidas”						
Material extraído de Correo Argentino						
Diseño: Leandro Dopacio, Dpto. de Comunicación Visual, Correo Argentino.						
Fotografía: Alfredo Grau						
A partir del Proyecto Bosques Nativos y Áreas Protegidas (Prestamo BIRF 4085-R) se llevó adelante el Primer Inventario Nacional de Bosques Nativos, cuyos resultados -presentados en el año 2002 por la Secretaría de Ambiente y Desarrollo Sustentable - indican una superficie de 33 millones de hectáreas divididos en seis regiones. Según los datos arrojados por el inventario mencionado, la prioridad para la conservación la encabezan el Parque Chaqueño, Las Yungas (Tucumán Salta y Jujuy) y la Selva Misionera. El proyecto de Bosques Nativos y Áreas Protegidas contempla líneas trabajo tendientes a generar e instrumentar políticas para el mejoramiento del manejo y la conservación de los bosques nativos y, simultáneamente, a crear los marcos regulatorios necesarios para proteger eficazmente estos recursos.						
Descripción: Las piezas gráficas, son dos sellos de correos sobre el tema ecológico de la destrucción de bosques, para un proyecto de Bosques Nativos y Áreas Protegidas.						
La imagen precedente muestra a los dos sellos de 75 centavos cada uno, presentados como un único enunciado, pero que sin embargo se lo puede fraccionar y pegar en sobres diferentes. Desde el punto de análisis de las figuras de la retórica del marco, se trata de una figura de compartimentación con estallido. El enunciado muestra dos estadios del mismo bosque: a) bosque nativo sin ataque del fuego y b) bosque desvastado por efectos de incendio.						
El sello postal exhibe una imagen de un bosque en la que se presenta un área calada, que deja un orificio, bordeado por una coloración que representa los efectos de quemadura producidos por el fuego. El contorno de este orificio rebordea un área por la que se observa el espacio circundante. Cuando el sello está debidamente ubicado en el sobre para su envío por correo, el orificio muestra parte del sobre.						
Observaciones: el sello es observado como un enunciado completo						
Categorías observadas						
FORMATRIZ: Forma del espacioformato	Rectangular	Cuadrado	No convencional No figurativa	No convencional Icónica	Rectangular Extremo	
Dimensión del espacioformato	Bidimensional	Tridimensional				
Orientación del espacioformato			Otras			
Color del espacioformato	Acromático	Cromático				
Cesía del espacio formato	Opaco	Transparente	Traslúcido	Mate	Brillante	Iridiscente
Textura del espacioformato	Texturado	No Texturado				
Contorno Extremo	Con Redundancia de demarcación	Sin Redundancia de demarcación				
Reborde	Sin Reborde	Con reborde				
Contorno de la Figura	Con Redundancia de demarcación	Sin Redundancia de demarcación	Mixto			
Contraforma	Plena	Calada	Mixto			
Contraespacio	Interviniente	No Interviniente				
Figura	Plena	Calada	Mixta			

En tipografía de color rojo se marcan los datos que se observan.

Cuadro 3.2
Análisis de sellos de correo.

Método de observación

Puesto que en los dos ejemplos anteriores la figura presenta un calado por el que se puede observar a las formas que se hallan en el espacio circundante, nos preguntamos, ¿en este caso tiene el espacio circundante al sello de correo una intervención en el enunciado? Si la respuesta es afirmativa, estamos ante la hipótesis de que nos encontramos frente a un sistema semiótico, en el que se presenta una relación entre expresión y contenido del mensaje, *“que se manifiesta en forma de textualidad dentro de un contexto comunicativo”*. *“El concepto de texto representa una forma de modelo de la competencia que posee el destinatario para actualizar el texto”* (Vilches, L - 1983 - pág. 35).

Desde ese punto de partida textual, un objeto del diseño gráfico, (como lo es el sello de correos analizado anteriormente) podrá describirse como una unidad semántico /sintáctica/pragmática que se interpreta en el acto comunicativo mediante a competencia del destinatario. *“Establecemos la hipótesis de que esta función semiótica puede ser construida., no sólo sistemáticamente, sino que se encuentra manifestada, como tal en la forma de un texto visual, en la medida en que toda lectura visual no es otra cosa que buscar una clave, un tópico, una estructura que permite establecer la correlación entre el aspecto formal y sistemático de una expresión o estructura superficial, con un aspecto formal y sistemático de un contenido, o estructura profunda”* (Vilches, L. - 1983 - pág. 61).

Desde un punto de partida comunicativo, el texto exige competencias comunes entre el autor y el destinatario, tanto perceptuales como cognitivas, y estas se hallan tanto en el plano de la expresión como en las del contenido. El autor exhibe, y el lector busca en el espacioformato o “lugar espacial” donde el autor registra o inscribe el texto. Es decir el Autor muestra un espacioformato y el Lector enfoca su visión en el plano de la expresión. El Autor exhibe un tema y el Lector topicaliza un espacio en el plano del contenido.

Lorenzo
Vilches muestra
en un cuadro

	substancia	forma	modalidad	competencia
EXPRESION	MARCO (*)	FOCO	MOSTRAR VER	AUTOR LECTOR
CONTENIDO		TEMA TOPICO	EXHIBIR MIRAR	AUTOR LECTOR

(*) el fenómeno de marco, en el área de la gráfica, es denominado espacioformato

Cuadro 3.3

El espacio visual se puede distinguir en cuatro categorías: MARCO, FOCO, TEMA y TOPICO

sobre el espacio visual, relaciones entre expresión y contenido. (Vilches, L. - 1983 - pág. 108).

Si comparamos el espacioformato en gráfica, con el marco de la representación teatral, desde un punto de vista físico, los límites del escenario son fundamentales para que el espectador pueda ubicarse frente a los lugares de / entrada / salida / o / dentro de la escena / fuera de la escena /, y lo mismo ocurre para el lector de una pieza gráfica en la que se encuadra un enunciado visual (en la que la variable tiempo siempre está presente), y en la que el contorno extremo de ese espacioformato determina un interior y un exterior. El contorno extremo, funciona como un dispositivo narrativo de la expresión, marcando los límites visibles del texto, y en el que el lector enfoca su atención. Ese límite propone topológicamente la localización del texto, y a partir del cual, de manera pragmática el lector de la pieza gráfica lo localiza y lo percibe espaciotemporalmente (VER). Posteriormente, lo interpreta, transformándose en un MIRAR plenamente cognitivo. Se está aquí en presencia de un programa, en el que el autor muestra y exhibe (MOSTRAR - EXHIBIR) con intención de que el público lo vea y lo mire (VER - MIRAR).

Al situar el autor al texto en un soporte con unos límites topológicamente establecidos (en donde hay redundancia de las demarcaciones), está construyendo un sistema de referencias del que se vale para que el lector interprete en qué lugar, y hasta dónde debe leer.

El **Foco o Enfoque**, revela una intencionalidad, tanto para el autor como para el lector. En los casos en que el espacioformato tiene redundancia de las demarcaciones, el énfasis de un contorno extremo nítido, es una marca sintáctica para la percepción del “interior”, pero también de lo “exterior” que el lector interpretará como —*lo que está más allá, no interviene*— en lo semántico.

El **Tema** es definido por Vilches de la siguiente manera: *“El tema en semiótica puede estudiarse en el ámbito semántico de una teoría del discurso. Como elemento de análisis aparece bajo la forma de un recorrido temático del cual se sirve el autor para exponer o exhibir, a través de las secuencias visuales una serie de lugares o espacios temáticos parciales. Estos espacios temáticos se refieren a los actantes, (objetos, personas, actores), y al contexto pragmático de este recorrido que a su vez está delimitado por los programas narrativos*”). (Vilches, L. - 1982 - pág. 140 y141).

El **Tópico** como localización espaciotemporal tiene que ver con una memoria semántica que permite una acción (HACER) cognitiva de parte del lector. Esta acción se refiere a la actuación del Lector como un Hacer - Mirar (y no sólo Saber - Mirar propio de la competencia cognitiva) que se refiere a dos tipos de acción: a) adquisición de valores modales y b) adquisición de valores descriptivos” (Vilches, L. -1982 - pág 155). El tópico puede estudiarse como una representación de la espaciotemporalidad de la imagen. La localización del tópico permite interpretar que hay un espacio “de aquí” distinto al “espacio de allá”, así como “el espacio interior” es diferente al “espacio exterior” o considerar al mismo tiempo “espacio interior y exterior al mismo tiempo”.

Si el contorno extremo del espacioformato se debilita, el lector no tendrá la seguridad de hasta dónde se extiende el enunciado. El **Groupe μ** *presta un ejemplo de esto* (nota pág. 346) *“hay una placa transparente sobre la que están inscritos los nombres “rock” (roca) y “wave” (ola). A través de esta placa se percibe el paisaje, constituido por colinas y estanques. La naturaleza está convocada en el enunciado, pero como no ofrece por sí misma una demarcación, el espectador puede considerar que el enunciado no se limita únicamente a lo que se percibe a través de la placa, sino que comprende también al espacio circundante”*. En este caso, el espacioformato se focaliza al mismo tiempo que el contraespacio, o espacio circundante al soporte de vidrio. El autor sitúa a la placa transparente, de manera tal que las palabras coincidan con los objetos / roca / y / ola /.

Otro ejemplo como el anteriormente planteado, que plantea una componente gráfica en relación al espacio circundante puede observarse en el monumento *“Memorial en Recordación de los Detenidos Desaparecidos”* ubicado en el Parque Vaz Ferreira, parque principal del oeste de Montevideo. El monumento se encuentra rodeado por un bosquecillo, en un claro desde el que se divisa el mar. El monumento manifiesta valores simbólicos en su configuración. Se asienta sobre un terreno al que se le han realizado trabajos de excavación para que presente partes con rocas vivas. Dos muros paralelos de vidrio con los nombres inscritos de los desaparecidos, penetran la roca y marcan un recorrido para el visitante. A través de los muros de vidrio se pueden observar los árboles. Según la descripción de los autores: *“Los muros de vidrio que surge de la piedra viva, transparentes, simbolizan la vida, que se enriquece con las transparencias del medio ambiente y las otras vidas que la rodean. En ese ámbito de vida pura, inscribimos los nombres en un acto que podrá no tener individualmente la permanencia, puesto que buscamos la verdad. El vidrio también simboliza la fragilidad de la vida, el necesario cuidado y respeto. La colocación del*

Muro de Vidrio, interrumpiendo las visuales naturales del acceso, simbolizan el ocultamiento, el misterio de la desaparición”. Los autores del monumento seleccionaron al material vidrio, a los fines de posibilitar que el público enfoque al mismo tiempo los nombres de los desaparecidos, con los árboles vivos, e interprete los significados propuestos como “...los árboles que lo rodean simbolizan el apoyo de la sociedad a la búsqueda de la verdad”. ”(Revista SUMMA N°62, Argentina, Noviembre , 2003, pág. 42 a 48).

Un tercer ejemplo, desde el diseño gráfico, se presenta en el Trabajo Final de la Dis. Ind. Especializada en Gráfica, Natalia Taverna Elorga. En su proyecto propone como soporte para fijar los gráficos del sistema señalético diseñado, láminas de vidrio que se intercalan e interrelacionan produciendo una interacción visual con el entorno físico donde serán colocadas. De modo tal, que los mensajes poéticos que comunican los carteles así resueltos, resultan de las interpretaciones que los símbolos gráficos generan en sus relaciones espaciotemporales con el “fondo” que ofrece el ambiente.

(Trabajo Final de Titulación, Cátedra Diseño Gráfico Final - Equipo de Cátedra: Dis. Ind. Edgardo Castro, Dis. Ind. Amalia Roca; Dis. Ind. Ursula Baunhauer; Dis. Ind. María Ethel Arroyo - Carreras Proyectos de Diseño: Especialidad Gráfica - Facultad de Artes y Diseño - U.N. de Cuyo - Mendoza - 2004)

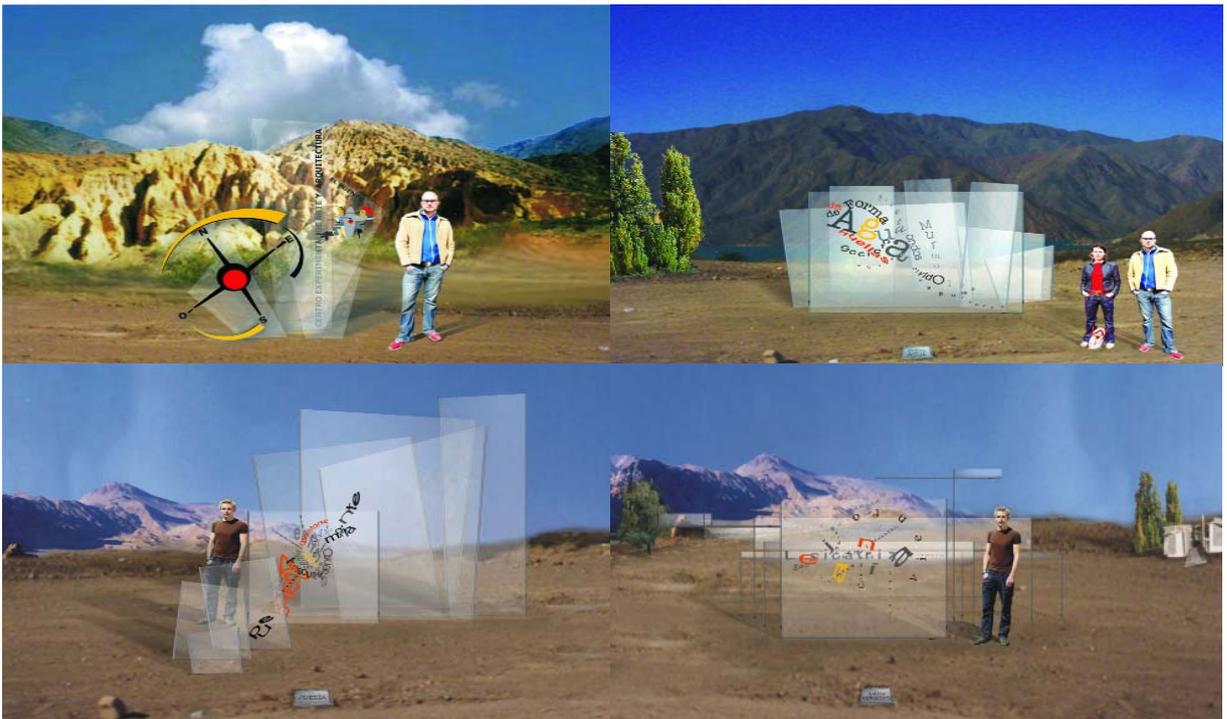


Fig. 3.5

Vistas de diferentes carteles señalizadores

Comentarios de la autora:

“El problema de diseño surge de un proyecto de arquitectura de la Universidad de Mendoza para un grupo de investigadores y artistas que habitan en una Comunidad Poética y que crean un Centro Experimental de arte y arquitectura. Se fundamenta en la interpretación de la arquitectura a través de lo poético. El Objetivo de mi proyecto es Explorar el potencial poético como fuente de inspiración y orientación en el origen de la comunicación. Mi estrategia de comunicación es utilizar la poesía como medio de comunicación a través de formas representativas simbólicas abstractas y tipográficas en algunos casos, partiendo de los elementos o formas que componen la marca. Las formas se sustentan en símbolos que parten de una idea, intento sugerir la idea, y que el receptor saque sus propias conclusiones”.

En todos los ejemplos precedentes el lector, tiene que reconocer que las palabras o las gráficas son un anclaje de las figuras del espacio circundante que enfoca, y para esto tiene que realizar una operación (TOPICALIZACION) de relación entre lo que está en el espacioformato y lo que está fuera del mismo. Esto forma parte de las presuposiciones que el autor piensa, en la configuración del objeto gráfico para exhibirlo, para que el público realice una serie de operaciones que conduzcan a interpretar adecuadamente los significados previstos.

*“Para realizar la inscripción del objeto, el enunciador cuenta con el dispositivo de la localización espacial, que junto con la localización temporal, son nociones que definen la inscripción de programas narrativos en el interior de unidades espaciales y temporales dadas y que se efectúan gracias a procedimientos de **desembrague**”* (Vilches, L - 1983 - pág. 123).

Hay varias clases de operaciones de **desembrague**, espacial, temporal y actancial. Interesa acá el desembrague espacial. *“La operación desembrague espacial, se presenta como un procedimiento que tiene como efecto expulsar, fuera de la instancia de la enunciación, al término no-aquí de la categoría espacial. Se hace necesaria una categoría que, al articular la espacialidad, instituya —partiendo de estos dos puntos de referencia: el allá y el aquí— dos sistemas espaciales de referencia que permitan establecer dos redes de posiciones a las que podrían ser referidos los diferentes programas narrativos del discurso especializado”.* (Greimas, et al - 1982)

A partir del Cuadro 3.4 y del ejemplo del anuncio publicitario de Camel de la Figura 3.2, trataremos de verificar nuestra hipótesis.

	substancia	forma	modalidad	competencia
EXPRESION	MARCO : a) soporte de chapa con orificio b) Espacio circundante: cielo (diurno, nocturno, con sol, con nubes)	FOCO Enfoque retórico. Se trata de una figura de amojonamiento inductor y de desbordamiento	MOSTRAR VER	AUTOR LECTOR
CONTENIDO		TEMA “Camel a toda hora” TOPICO “El espacio de aquí mas el espacio de allá,” camel+cielo” Silueta del dromedario con “cielo con sol, nubes, o nocturno, ...todas las horas del día”	EXHIBIR MIRAR	AUTOR LECTOR



Cuadro. 3.4

Análisis del anuncio de CAMEL

Para este caso, hay una relación entre contenido y expresión, por lo tanto hay una función semiótica del contraespacio o espacio circundante.

A partir del Cuadro 3.5 y del ejemplo de los sellos de correos de la Figura 3.3 trataremos de verificar, nuevamente nuestra hipótesis.

	substancia	forma	modalidad	competencia
EXPRESION	MARCO a) soporte de papel con imagen icónica y orificio rebordado, (reborde irregular marrón) b) Espacio circundante: sobre para carta, de cualquier color	FOCO Enfoque retórico. Se trata de una figura de amojonamiento inductor.	MOSTRAR VER	AUTOR LECTOR
CONTENIDO		TEMA "Concientización sobre la destrucción de bosques nativos" TOPICO "El espacio de aquí más el espacio de allá." El espacio de aquí: bosque El espacio de allá: nada, vacío, destrucción. Espacio de aquí + espacio de allá: destrucción del bosque nativo.	EXHIBIR MIRAR	AUTOR LECTOR



Cuadro 3.5

Análisis del caso Nº 2

En este ejemplo, el contraespacio interviene en el enunciado visual, con relación sintáctica y semántica.

Como se expresó anteriormente, estos casos no son frecuentes en el diseño gráfico; se salen de la norma establecida culturalmente sobre los límites que tienen las piezas gráficas. La hipótesis es que el fenómeno de inclusión del contraespacio en la significación del mensaje, se dará en casos de figuras de la retórica del marco, particularmente en las figuras del significado del reborde: desbordamiento, compartimentación y amojonamiento.

Para trabajar con el Método de Observación propuesto, se elaboraron Modelos de observación para cada caso de las figuras mencionadas a partir de la Caja de Zwicky, generadora de ideas para la configuración de objetos gráficos.

CASO 1

Relación espacioformato - contraespacio, en figuras retóricas del significado del reborde.

SUPRESIÓN: Desbordamiento.



Fig. 3.6

Figura de la relación espacio formato - contraespacio. Supresión: desbordamiento.

Caso Nº1 : figuras retóricas del significado del reborde: Supresión: Desbordamiento.				
Observaciones:				
	substancia	forma	modalidad	competencia
EXPRESION	MARCO a) soporte de vidrio transparente con imagen icónica y signos verbales visuales. b) Espacio circundante: ambiente natural, de montaña	FOCO Enfoque retórico. Se trata de una figura de desbordamiento	MOSTRAR VER	AUTOR LECTOR
CONTENIDO		TEMA Campaña para revalorización de la vida silvestre: especie llama. TOPICO "El espacio de aquí + el espacio de allá,"- llama y mensaje tipográfico + ambiente de montaña, significa "en este ambiente natural vive la llama"	EXHIBIR MIRAR	AUTOR LECTOR

Cuadro 3.6

Caso 1. Relaciones del espacioformato - contraespacio

Caso de estudio N°: 1 Supresión - Desbordamiento.							
Observaciones: Figuras retóricas del significado del reborde:							
Estrategia seleccionada: A1; B1; C1; D2; E2; F2; G1; H1; I1; J1; K1; L1; N2							
		1	2	3	4	5	6
A	FORMATRIZ: Forma del espacioformato	<u>Rectangular</u>	Cuadrado	No convencional No figurativa	No convencional Icónica	Rectangular Extremo	
B	DIMENSIÓN del espacioformato	<u>Bidimensional</u>	Tridimensional				
C	ORIENTACION del espacioformato			Otras			
D	COLOR del espacioformato	Acromático	<u>Cromático</u>				
E	CESÍA del espacio formato	Opaco	<u>Transparente</u>	Traslúcido	Mate	Brillante	Iridiscente
F	TEXTURA del espacioformato	Texturado	<u>No Texturado</u>				
G	CONTORNO EXTREMO	Con Redundancia de <u>demarcación</u>	Sin Redundancia de demarcación				
H	REBORDE	<u>Sin Reborde</u>	Con reborde				
I	CONTORNO de la figura	Con Redundancia de <u>demarcación</u>	Sin Redundancia de demarcación	Mixto			
J	CONTRAFORMA	<u>Plena</u>	Calada				
K	CONTRAESPACIO	<u>Interviniente</u>	No Interviniente				
L	Figura	<u>Plena</u>	Calada				
M	Figuras del contorno	Con Redundancia de demarcación	Expansión simple	Expansión multiestable			
N	Figuras del significado del reborde	Concomitancia	<u>Desbordamiento</u>	Amojonamiento Inducido/inductor	Imbordamiento	Compartimentación Simple conestallido	
O	Figuras del significante del reborde	Ocultación del reborde	Destrucción	Hipérbole	Sustitución plástica	Reborde icónico	
P	Figuras de la relación del reborde-enunciado	Disyunción y conjunción	Reborde rimado -icónico -plástico	Reborde incluido			

En subrayado rojo se marcan los datos que se observan

Cuadro 3.7
Caja de Zwicky para el caso 1

CASO 2

Relación espacioformato - contraespacio, en figuras retóricas del significado del reborde.

ADJUNCIÓN: Amojonamiento inducido.



Fig. 3.7

Figura de la relación espacioformato - contraespacio. Adjunción: amojonamiento inducido.

Caso Nº2 : figuras retóricas del significado del reborde: Adjunción: amojonamiento inducido				
Estrategia seleccionada:				
	substancia	forma	modalidad	competencia
EXPRESION	MARCO a) soporte de vidrio transparente con imagen icónica y signos verbales visuales. B) Espacio circundante: ambiente natural, de montaña	FOCO Enfoque retórico. Se trata de una figura de amojonamiento	MOSTRAR VER	AUTOR LECTOR
CONTENIDO		TEMA Campaña para revalorización de la vida silvestre: especie llama. TOPICO "El espacio de aquí + el espacio de allá,"- llama y mensaje tipográfico + ambiente de montaña, significa "en este ambiente natural vive la llama"	EXHIBIR MIRAR	AUTOR LECTOR

Cuadro 3.8

Caso 2: Relaciones del espacioformato - contraespacio.

Caso de estudio N°: 2 Amojonamiento inducido							
Observaciones: <i>Figuras retóricas del significado del reborde:</i>							
Estrategia seleccionada: A4; B1; C1; D2; E2; F2; G1; H2; I1; J1; K1; L1; N3a							
		1	2	3	4	5	6
A	FORMATRIZ: Forma del espacioformato	Rectangular	Cuadrado	No convencional No figurativa	No convencional <u>icónica</u>	Rectangular Extremo	
B	DIMENSIÓN del espacioformato	<u>Bidimensional</u>	Tridimensional				
C	ORIENTACION del espacioformato			Otras			
D	COLOR del espacioformato	Acromático	<u>Cromático</u>				
E	CESÍA del espacio formato	Opaco	<u>Transparente</u>	Traslúcido	Mate	Brillante	Iridiscente
F	TEXTURA del espacioformato	Texturado	<u>No Texturado</u>				
G	CONTORNO EXTREMO	Con Redundancia de <u>demarcación</u>	Sin Redundancia de demarcación				
H	REBORDE	Sin Reborde	<u>Con reborde</u>				
I	CONTORNO de la figura	Con Redundancia de <u>demarcación</u>	Sin Redundancia de demarcación	Mixto			
J	CONTRAFORMA	<u>Plena</u>	Calada				
K	CONTRAESPACIO	<u>Interviniente</u>	No Interviniente				
L	Figura	<u>Plena</u>	Calada				
M	Figuras del contorno	Con Redundancia de demarcación	Expansión simple	Expansión multiestable			
N	Figuras del significado del reborde	Concomitancia	Desbordamiento	<u>Amojonamiento Inducido/inductor</u>	Imbordamiento	Compartimentación Simple conestallido	
O	Figuras del significante del reborde	Ocultación del reborde	Destrucción	Hipérbole	Sustitución plástica	Reborde icónico	
P	Figuras de la relación del reborde-enunciado	Disyunción y conjunción	Reborde rimado -icónico -plástico	Reborde incluido			

En subrayado rojo se marcan los datos que se observan

Cuadro 3.9

Caja de Zwichky para el Caso 2

CASO 3

Relación espacioformato - contraespacio, en figuras retóricas del significado del reborde.

ADJUNCIÓN: Amojonamiento inductor



Fig. 3.8

Figura de la relación espacioformato - contraespacio. Adjunción: amojonamiento inductor.

Caso Nº3 : figuras retóricas del significado del reborde: Adjunción: . Amojonamiento inductor				
Observaciones:				
EXPRESION	substancia MARCO	forma FOCO	Modalidad MOSTRAR	competencia AUTOR
	a) soporte de vidrio transparente con imagen icónica y signos verbales visuales, en donde el reborde se pega al contorno de la figura b) Espacio circundante: ambiente natural, de montaña	Enfoque retórico. Se trata de una figura de amojonamiento	VER	LECTOR
CONTENIDO		TEMA	EXHIBIR	AUTOR
		Campaña para revalorización de la vida silvestre: especie llama.	MIRAR	LECTOR
		TOPICO		
		“El espacio de aquí + el espacio de allá,”- llama y mensaje tipográfico + ambiente de montaña, significa “en este ambiente natural vive la llama”		

Cuadro 3.10

Caso 3: relación del espacioformato - contraespacio.

Caso de estudio Nº: 3 Adjuncción: Amojonamiento inductor							
Observaciones: Figuras retóricas del significado del reborde:							
Estrategia seleccionada: A1; B1; C1; D1; D2; E2; F2; G1; H1; I1; J1; K1; L1; N3b							
		1	2	3	4	5	6
A	FORMATRIZ: Forma del espacioformato	<u>Rectangular</u>	Cuadrado	No convencional No figurativa	No convencional Icónica	Rectangular Extremo	
B	DIMENSIÓN del espacioformato	<u>Bidimensional</u>	Tridimensional				
C	ORIENTACION del espacioformato			Otras			
D	COLOR del espacioformato	<u>Acromático</u>	<u>Cromático</u>				
E	CESÍA del espacio formato	Opaco	<u>Transparente</u>	Traslúcido	Mate	Brillante	Iridiscente
F	TEXTURA del espacioformato	Texturado	<u>No Texturado</u>				
G	CONTORNO EXTREMO	Con Redundancia de <u>demarcación</u>	Sin Redundancia de demarcación				
H	REBORDE	<u>Sin Reborde</u>	Con reborde				
I	CONTORNO de la figura	Con Redundancia de <u>demarcación</u>	Sin Redundancia de demarcación	Mixto			
J	CONTRAFORMA	<u>Plena</u>	Calada				
K	CONTRAESPACIO	<u>Interviniente</u>	No Interviniente				
L	Figura	<u>Plena</u>	Calada				
M	Figuras del contorno	Con Redundancia de demarcación	Expansión simple	Expansión multiestable			
N	Figuras del significado del reborde	Concomitancia	Desbordamiento	<u>Amojonamiento Inducido/inductor</u>	Imbordamiento	Compartimentación Simple conestallido	
O	Figuras del significante del reborde	Ocultación del reborde	Dstrucción	Hipérbole	Sustitución plástica	Reborde icónico	
P	Figuras de la relación del reborde-enunciado	Disyunción y conjunción	Reborde rimado -icónico -plástico	Reborde incluido			

En subrayado rojo se marcan los datos que se observan

Cuadro 3.11
Caja de Zwicky para el Caso 3

CASO 4

Relación espacioformato - contraespacio, en figuras retóricas del significado del reborde:

ADJUNCIÓN: Imbordamiento



Fig. 3.9

Figura de la relación espacioformato - contraespacio. Adjunción: imbordamiento

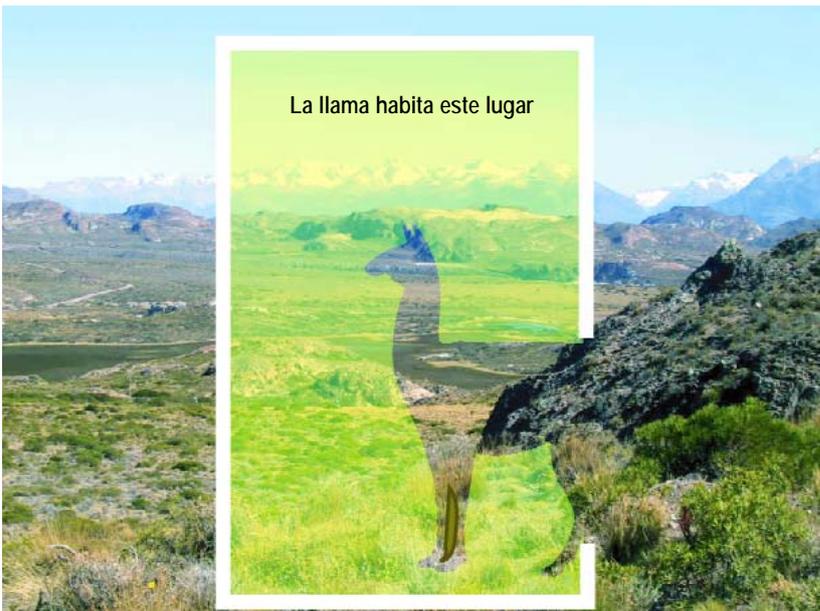


Fig. 3.10

Figura de la relación espacioformato - contraespacio. Adjunción: imbordamiento.

Caso Nº4 : figuras retóricas del significado del reborde. Adjuncion: Imbordamiento.				
Observaciones:				
	substancia	forma	modalidad	competencia
EXPRESION	<p>MARCO</p> <p>a) soporte de vidrio transparente con imagen icónica y signos verbales visuales.</p> <p>b) Espacio circundante: ambiente natural, de montaña</p>	<p>FOCO</p> <p>Enfoque retórico. Se trata de una figura de imbor-damiento.</p>	<p>MOSTRAR</p> <p>VER</p>	<p>AUTOR</p> <p>LECTOR</p>
CONTENIDO		<p>TEMA</p> <p>Campaña para revalorización de la vida silvestre: especie "llama".</p> <p>TOPICO</p> <p>"El espacio de aquí + el espacio de allá,"- Llama y mensaje tipográfico + ambiente de montaña, significa "en este ambiente natural vive la llama"</p>	<p>EXHIBIR</p> <p>MIRAR</p>	<p>AUTOR</p> <p>LECTOR</p>

Cuadro 3.12

Caso 4. Relación espacioformato - contraespacio.

Caso de estudio Nº: 4 Adjunción: Imbordamiento							
Observaciones: <i>Figuras retóricas del significado del reborde:</i>							
Estrategia seleccionada: A1; B1; C1; D1; D2; E2; F2; G1; H1; I1; J1; K1; L1; N4							
		1	2	3	4	5	6
A	FORMATRIZ: Forma del espacioformato	<u>Rectangular</u>	Cuadrado	No convencional No figurativa	No convencional Icónica	Rectangular Extremo	
B	DIMENSIÓN del espacioformato	<u>Bidimensional</u>	Tridimensional				
C	ORIENTACION del espacioformato			Otras			
D	COLOR del espacioformato	<u>Acromático</u>	<u>Cromático</u>				
E	CESÍA del espacio formato	Opaco	<u>Transparente</u>	Traslúcido	Mate	Brillante	Iridiscente
F	TEXTURA del espacioformato	Texturado	<u>No Texturado</u>				
G	CONTORNO EXTREMO	Con Redundancia de <u>demarcación</u>	Sin Redundancia de demarcación				
H	REBORDE	<u>Sin Reborde</u>	Con reborde				
I	CONTORNO de la figura	Con Redundancia de <u>demarcación</u>	Sin Redundancia de demarcación	Mixto			
J	CONTRAFORMA	<u>Plena</u>	Calada				
K	CONTRAESPACIO	<u>Interviniente</u>	No Interviniente				
L	Figura	<u>Plena</u>	Calada				
M	Figuras del contorno	Con Redundancia de demarcación	Expansión simple	Expansión multiestable			
N	Figuras del significado del reborde	Concomitancia	Desbordamiento	Amojonamiento Inducido/inductor	<u>Imbordamiento</u>	Compartimentación Simple conestallido	
O	Figuras del significante del reborde	Ocultación del reborde	Destrucción	Hipérbole	Sustitución plástica	Reborde icónico	
P	Figuras de la relación del reborde-enunciado	Disyunción y conjunción	Reborde rimado -icónico -plástico	Reborde incluido			

En subrayado rojo se marcan los datos que se observan

Cuadro 3.13
Caja de Zwicky para el Caso 4

CASO 5

Caso de la relación espacioformato - contraespacio, en figuras retóricas del significado del reborde.

SUPRESIÓN - ADJUNCIÓN: - Compartimentación simple
- Compartimentación con estallido.

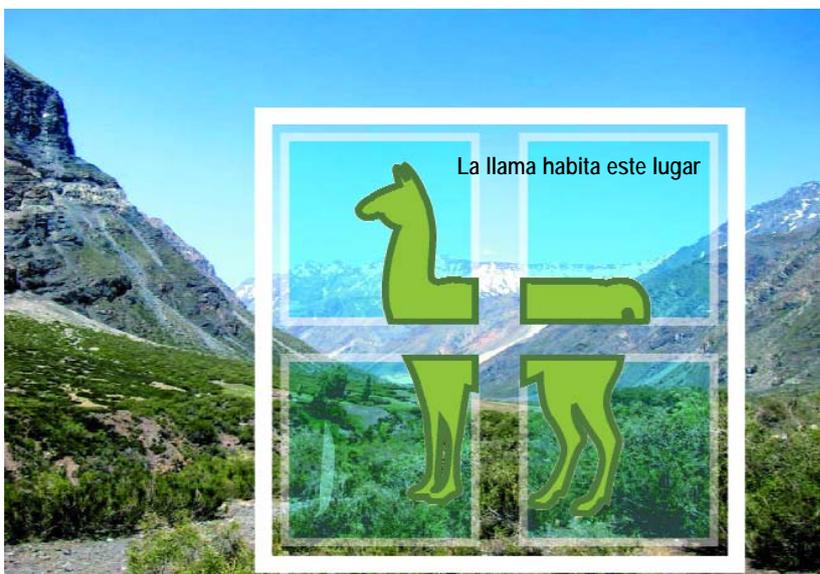


Fig. 3.11
Figura de la relación espacioformato - contraespacio. Supresión-adjunción: Compartimentación con estallido.

Caso Nº1 figuras retóricas del significado del reborde: Supresión: Compartimentación con estallido.				
Observaciones:				
	substancia	forma	modalidad	competencia
EXPRESION	MARCO A)soporte de vidrio transparente con imagen icónica estallada y signos verbales visuales. B)Espacio circundante: ambiente natural, de montaña	FOCO Enfoque retórico. Se trata de una figura de compartimentación con estallido	MOSTRAR VER	AUTOR LECTOR
CONTENIDO		TEMA Campaña para revalorización de la vida silvestre: especie llama. TOPICO "El espacio de aquí + el espacio de allá,"- llama y mensaje tipográfico + ambiente de montaña, significa "en este ambiente natural vive la llama"	EXHIBIR MIRAR	AUTOR LECTOR

Cuadro 3.14

Caso 5: relación del espacioformato - contraespacio.

Caso de estudio N°: 5 Supresión - Adjunción: Compartimentación simple							
Observaciones: <i>Figuras retóricas del significado del reborde:</i>							
Estrategia seleccionada: A1; B1; C1; D1; D2; E2; F2; G1; H1; I1; J1; K1; L1; N5b							
		1	2	3	4	5	6
A	FORMATRIZ: Forma del espacioformato	<u>Rectangular</u>	Cuadrado	No convencional No figurativa	No convencional Icónica	Rectangular Extremo	
B	DIMENSIÓN del espacioformato	<u>Bidimensional</u>	Tridimensional				
C	ORIENTACION del espacioformato			Otras			
D	COLOR del espacioformato	<u>Acromático</u>	<u>Cromático</u>				
E	CESÍA del espacio formato	Opaco	<u>Transparente</u>	Traslúcido	Mate	Brillante	Iridiscente
F	TEXTURA del espacioformato	Texturado	<u>No Texturado</u>				
G	CONTORNO EXTREMO	Con Redundancia de <u>demarcación</u>	Sin Redundancia de demarcación				
H	REBORDE	<u>Sin Reborde</u>	Con reborde				
I	CONTORNO de la figura	Con Redundancia de <u>demarcación</u>	Sin Redundancia de demarcación	Mixto			
J	CONTRAFORMA	<u>Plena</u>	Calada				
K	CONTRAESPACIO	<u>Interviniente</u>	No Interviniente				
L	Figura	<u>Plena</u>	Calada				
M	Figuras del contorno	Con Redundancia de demarcación	Expansión simple	Expansión multiestable			
N	Figuras del significado del reborde	Concomitancia	Desbordamiento	Amojonamiento Inducido/inductor	<u>Imbordamiento</u>	<u>Compartimentación Simple</u> conestallido	
O	Figuras del significante del reborde	Ocultación del reborde	Destrucción	Hipérbole	Sustitución plástica	Reborde icónico	
P	Figuras de la relación del reborde-enunciado	Disyunción y conjunción	Reborde rimado -icónico -plástico	Reborde incluido			

En subrayado rojo se marcan los datos que se observan

Cuadro 3.15
Caja de Zwicky para el Caso 5

En todos los casos observados, se demostró la relación semántica-sintáctica del espacioformato con el contraespacio.

CONCLUSIONES GENERALES

Las conclusiones generales sobre el presente trabajo agrupan diferentes temas: los métodos, los resultados; el cumplimiento de los objetivos; las aplicaciones posibles.

Sobre los métodos.

La temática abordada en el trabajo –Relaciones entre Espacio, Forma y Diseño-- es de mucho interés para el desarrollo de las bases teóricas de la proyectación y análisis en Diseño Gráfico. Las muy variadas modalidades de tratarlo, desde el abordaje perceptual al cognitivo, desde lo expresivo a lo semántico, puso al equipo ante desafíos muy grandes. La magnitud de los contenidos del tema, la interpretación del tratamiento muy especializado de diferentes autores no aplicados hasta el momento a nuestro quehacer proyectual, hizo la tarea más difícil.

La descripción y explicación del sistema espacioformato – contraespacio, fue elaborada a partir de hipótesis que fueron probadas mediante el método de observación. Se trata pues de un proceso de abducción. La abducción permite realizar hipótesis e ir del efecto a la causa, o sea, que explica. La abducción se basa en que el investigador tiene la esperanza de que sus conjeturas puedan ser comprobadas por la comparación con la observación. J.C. Pierce dice *“Es cierto que esta conformidad no demuestra que la conjetura sea cierta; pero si fuera equivocada debería aparecer, en definitiva, infundada”*

Sobre los objetivos

El principal objetivo fue **comprobar** la hipótesis **“el contraespacio tiene estatuto semiótico en algunos casos de desbordamiento, compartimentación, amojonamiento o imbordamiento”**. Subrayamos “algunos casos”, que son los que se salen de la norma impuesta culturalmente en la que el contorno extremo del espacioformato o el reborde determinan los límites del enunciado.

Se enfocó el tema desde el modelo propuesto por el Groupe μ , observando los casos de figuras retóricas del marco expresadas en la hipótesis de trabajo., pero también a partir de Lorenzo Vilches, desde la concepción de texto visual, teniendo en cuenta cómo las operaciones programadas en la producción del sentido dejan sus huellas en el objeto significativo.

En conclusión: se observó en modelos de estudio y en piezas gráficas con figuras retóricas del significado del reborde, la existencia de la relación semántica-sintáctica del espacioformato con el contraespacio.

¿Cuál es la causa de que pueda producirse que el contraespacio intervenga en el enunciado, aunque la pieza tenga un reborde? Se ha observado que las causas son determinadas en el plano de la expresión, por la cesía de transparencia o translucidez, así como también por los efectos de calados. Todas estas posibilidades expresivas, determinadas por el autor, e interpretadas por el lector, permiten focalizar y topicalizar tanto el espacio interior de la pieza gráfica, como al espacio circundante de manera realacionada. En estos casos, las características expresivas visuales del soporte tienen mucha importancia en la legibilidad y en la producción del sentido.

Otro objetivo consistió en lograr una descripción y explicación de los casos de piezas gráficas en las que el contraespacio forma parte del enunciado, la que se realizó sobre objetos gráficos provenientes de las áreas del diseño gráfico (señalética, diseño filatélico), diseño publicitario y de diseño ambiental. También se realizaron modelos experimentales, para cada una de las figuras retóricas expresadas en la hipótesis.

Para realizar una interpretación de cada caso de las figuras retóricas del marco de manera visual, se elaboró un Manual que contiene la descripción y una imagen de cada figura retórica del marco propuestas por el Groupeµ. Este manual se convirtió en un instrumento, que permitió estudiar y diferenciar y recordar esas figuras desde la materia significativa visual, y orientó para el desarrollo de los modelos experimentales.

Se determinaron instrumentos para la generación de estrategias de producción y de análisis de piezas gráficas, que se utilizaron para configurar modelos de observación.

Por último se produjo un documento digital para ser utilizado por docentes y alumnos en el estudio del tema.

Sobre las aplicaciones posibles:

Durante el proceso de investigación se trató de aplicar los instrumentos de observación y generación en otras unidades de observación además de las propuestas en una primera instancia.

La aplicación al campo del dibujo para gráfica en relación a historietas, surgió también como necesidades del equipo docente en las Carreras Proyectos de Diseño, de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Se realizó un primer avance de aplicación a la historieta, en una clase preparada especialmente cuando la cátedra Dibujo para Gráfica, trató el tema de formatos, viñetas, filacterias. Se obtuvieron muy buenos resultados en la interpretación y aplicación de los conceptos sobre espacioformato - figura - contraespacio. (ver ANEXO IV)

RECOMENDACIONES

“...la razón tiende a corregirse a sí misma y cuanto más lo hace, más sabiamente se despliega su plan. Más aún, no sólo corrige sus conclusiones, sino que también corrige sus premisas [...]” (J C. Pierce)

En la base de que todo trabajo puede perfeccionarse, ampliarse o ser enfocado por diferentes métodos, el equipo de trabajo destaca lo siguiente:

Este trabajo puede servir como una base para formular nueva hipótesis de investigación. Por ejemplo, la aplicación de la retórica del marco en espaciosformatos donde se da una transformación, fenómeno no especialmente tratado por el momento desde este abordaje. La narrativa visual, con programas de especialización y temporalización en relación a esta problemática, podría ampliarse utilizando los modelos propuestos de análisis y generación, mejorándolos y adecuándolos. Los inicios de una transferencia desarrollada por parte del equipo de investigación hacia la historieta, es un ejemplo de ello.

En el campo de las gráficas para envases, especialmente en las etiquetas, podría resultar interesante estudiar las relaciones entre el espacioformato y el contraespacio. Esta aplicación podría resultar importante para el campo de la industria vitivinícola local, sobre todo en el diseño de etiquetas para vino.

El trabajo se basó en establecer la función semiótica entre espacioformato y contraespacio, solamente en las figuras retóricas del significado del reborde. El estudio de estas relaciones podría ampliarse al resto de las figuras retóricas del marco.

Uno de los principales problemas que se destacaron en el proceso de trabajo resultó de la utilización de términos para denominar los fenómenos y conceptos. Se emplearon los términos acostumbrados en el área del diseño gráfico. No obstante, la mayoría de las veces, estos son utilizados de manera metafórica, lo que puede provocar confusiones. Uno de los anhelos siempre manifestado por todos los docentes de diseño, es elaborar un léxico ajustado para el área. Esta es una tarea muy laboriosa que merece el aporte profundo de la investigación. Un ejemplo de esto fue el aporte del “Léxico de Diseño” de Blanca Quiroga y otros autores quienes han destacado la importancia de la utilización precisa de las denominaciones.

LISTA DE CUADROS

	Pág.
Capítulo 1	
Cuadro 1.1: Modelo de la retórica del marco del Groupe μ	8
Cuadro 1.2: Red representativa de la retórica del marco.....	13
Capítulo 2	
Cuadro 2.1: Cuadro morfológico del sistema espacioformato	42
Cuadro 2.2: Caja de Zwicky para la generación de ideas para la configuración de piezas gráficas.....	43
Capítulo 3	
Cuadro 3.1: Caja de Zwicky para el análisis del anuncio de Camel.....	47
Cuadro 3.2: Caja de Zwicky para el análisis de sellos de correo.....	49
Cuadro 3.3: Cuadro de relaciones sintácticas-semánticas entre el espacioformato y el contraespacio.....	50
Cuadro 3.4: Cuadro de relaciones para el análisis del anuncio de Camel.	54
Cuadro 3.5: Cuadro de relaciones para el análisis de sellos.....	55
Cuadro 3.6: Cuadro de relaciones Caso 1.....	56
Cuadro 3.7: Caja de Zwicky Caso 1.....	57
Cuadro 3.8: Cuadro de relaciones Caso 2	58
Cuadro 3.9: Caja de Zwicky Caso 2	59
Cuadro 3.10: Cuadro de relaciones Caso 3	60
Cuadro 3.11: Caja de Zwicky Caso 3	61
Cuadro 3.12: Cuadro de relaciones Caso 4	63
Cuadro 3.13: Caja de Zwicky Caso 4	64
Cuadro 3.14: Cuadro de relaciones Caso 5	65
Cuadro 3.15: Caja de Zwicky Caso 5	66

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1	
Figura 1.1: campo perceptual	11
Figura 1.2: representación de un fondo perceptual	12
Figura 1.3: discriminación de las variables que componen el sistema del marco del Groupe μ	12
Figura 1.4: figura de la norma del contorno	15
Figura 1.5: representación de la expansión simple	16
Figura 1.6 y 1.7: graffitis del canal Maure.....	16
Figura 1.8: figura de llama en el cielo: expansión simple	17
Figura 1.9: figura de llama en el muro: expansión multiestable	17
Figura 1.10 y 1.11: figura de la norma del reborde	18
Figura 1.12: representación del desbordamiento	19

	Pág.
Figura 1.13: representación del amojonamiento inducido	19
Figura 1.14A: “pareja con la cabeza llena de nubes”. Salvador Dalí	20
Figura 1.14B: representación del amojonamiento inductor	20
Figura 1.15A y B: representación del imbordamiento	21
Figura 1.16: representación de la compartimentación simple	21
Figura 1.17: representación de la compartimentación con estallido	22
Figura 1.18: figura de la destrucción	23
Figura 1.19: figura de la hipérbole	23
Figura 1.20: figura de la deformación	24
Figura 1.21: figura de la desorientación	24
Figura 1.22: figura de la destexturización	24
Figura 1.23: figura de la policromía	25
Figura 1.24: marco historiado de Klimt	25
Figura 1.25: figura del reborde icónico ostensivo	25
Figura 1.26: figura de la norma de la relación reborde -enunciado	26
Figura 1.27: figura representativa del reborde rimado icónico	26
Figura 1.28: figura del reborde rimado icónico: anuncio de Sanyo.....	27
Figura 1.29: figura del reborde rimado icónico: anuncio de Sanyo.....	27
Figura 1.30: figura del reborde rimado plástico: anuncio de Arcor.....	27
Figura 1.31: figura del reborde rimado plástico: anuncio de Sancor.....	27
Figura 1.32: figura del reborde rimado incluido	28
 Capítulo 2	
Figura 2.1: variables del sistema espacioformato - contraespacio	30
Figura 2.2: representación del modelo de la retórica del marco	31
Figura 2.3: representación del sistema espacioformato - contraespacio ...	31
Figura 2.4: figura de un rectángulo extremo	34
Figura 2.5: caso nº 45 de orla (Recetario de Diseño Gráfico)	39
Figura 2.6: representación de orlado en un soporte transparente	39
 Capítulo 3	
Figura 3.1: pieza publicitaria del Café “La Morenita”	46
Figura 3.2: cartel de vía pública de “Camel”	46
Figura 3.3: sellos de correo argentino	47
Figura 3.4: folleto del sobre de emisión de sellos	48
Figura 3.5: imágenes fotográficas de trabajo de tesis de diseño gráfico ...	53
Figura 3.6: Caso 1. Figura de desbordamiento	56
Figura 3.7: Caso 2. Figura de amojonamiento inducido	58
Figura 3.8: Caso 3. Figura de amojonamiento inductor	60
Figura 3.9: Caso 4. Figura de imbordamiento	62
Figura 3.10: Caso 4. Figura de imbordamiento	62
Figura 3.11: Caso 5. Figura de compartimentación con estallido	65

BIBLIOGRAFIA

ARFUCH,Leonor, **CHAVES**,Norberto, **LEDESMA**, Maria. *Diseño y Comunicación* Bs. As. Paidós Comunicación .1997

BERTIN, Jacques -Semiologie graphique. *Les diagrammes* – Paris. La Haya. Mouton. Gauthier-Villars – 1967

Burke -“**Diseño Tipográfico**”- Ediciones Don Bosco. Barcelona 1975.

Se analizó el concepto de contraforma empleado en el diseño tipográfico, como así mismo las relaciones morfológicas entre *forma* y *contraforma* presentes en la legibilidad de los caracteres tipográficos.

CAIVANO, Luis – “**Para una teoría del Diseño**” – Vivienda 322– Bs. As - Mayo de 1989

Sobre la delimitación espacial. Sintaxis y posibilidades de utilización. Mención de Cesar Giannello y Claudio Guerri. Morfología.

CAIVANO, José L. - “**Semiotics and Cesía: meanings of the spatial distribution of light**” en **Color Report F50 from AIC Interim 96 in Gothenburg – Suecia – 1997**

Estudio de la sintáctica de la cesía, a fin de incorporar este concepto en el cuadro de recogida de datos.

CAIVANO, Luis – “**Modelos interdisciplinarios de aplicación de categorías lumínicas y cromáticas para abordar el diseño y la interpretación del hábitat**”

1999 . UBA - Resumen técnico.

CRESPI, Irene y FERRARIO, Jorge Irene -“**Léxico de las Artes Plásticas**”- Eudeba. Bs.As. 1995.

Se estudiaron aquí definiciones relativas al espacio, y al espacio gráfico. Se contrastó con las definiciones del Groupe M.

GARCIA, Andrés – “**Forma, espacio, percepción**” - Seminario sobre Investigación en Teoría de Arquitectura – República Bolivariana de Venezuela – Universidad de Los Andes – Facultad de Arquitectura y Arte – Programa de Posgrado en Historia, teoría y crítica de Arquitectura.

- 1984 I Ed. Interna - 200 Ejemplares. Departamento de Forma y Comunicación. Facultad de Arquitectura. Universidad del Zulia Maracaibo - Venezuela.

- 1986 II Ed. Jornadas de Investigación en Arquitectura, Fac. Arq. Universidad del Zulia-Maracaibo-Venezuela.

- 1998 III Programa de Posgrado en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura, Fac. Arq. y Arte, Universidad de los Andes. Mérida Venezuela.

Germani Fabris -“Fundamentos del Proyecto Gráfico”- Ediciones Don Bosco. Barcelona - 1975.

En este libro se observaron las definiciones de espacio-formato, contraespacio y contraforma. También se observó el capítulo sobre las tensiones constructivas: relaciones de influencia.

Se compara con lo propuesto por el Groupe M.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. “Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del Lenguaje” Tomos I y II Biblioteca Románica Hispánica – Editorial Gredos – Madrid – Reimpresión -1990 -

Groupe M -“Tratado del Signo Visual”- Ediciones Cátedra. Madrid 1994.

Se estudiaron capítulos del libro, a fin de que todo el equipo de investigación tuviera la misma información de base. Los capítulos que se observaron con mayor interés fueron:

Cap.II Los fundamentos perceptivos del proyecto gráfico

Cap.V. El signo plástico.

Cap.XI. Semiótica y retórica del marco.

IMSI . “Vector Art: Master Clips” – IMSI USA - 1996

Se observaron las soluciones espaciales propuestas, y las denominaciones. Se comparó con lo propuesto por el Groupe M y lo propuesto por Koren y Wippo. A partir de las soluciones propuestas se extrae uno de los clips, y se construyen 24 modelos de observación. Estos modelos de observación están siendo analizadas por todo el equipo, a fin de contrastar las observaciones.

KOREN, Leonard y WIPPO, Meckler – “Recetario del Diseño Gráfico: propuestas combinaciones y soluciones a sus layouts” Ed. Gustavo Gili – México – 1994

Se observaron las soluciones espaciales propuestas, y las denominaciones. Se comparó con lo propuesto por el Groupe M.

LANGFORD, Michael - “Enciclopedia completa de la Fotografía”- Herman Blume. Ediciones Gran Bretaña.1982.

Se analizó aquí particularmente las denominaciones y las proporciones del espacio en fotografía. También la posición en el espacio, y la subdivisión del espacio (marco dentro del marco).

MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan – “Semiótica indicial: signo indicial y ejemplos” Archivo virtual de Semioticians - 2001

Análisis de las consideraciones sobre el signo indicial. El Groupe M considera al reborde como un índice de potencia variable. Se comparan las dos opiniones.

PORTER, Tom y GOODMAN, Sue -“Manual de técnicas gráficas para arquitectos, diseñadores y artistas”. Tomo II. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1985.

Se analizó aquí particularmente las denominaciones y las proporciones del espacio en fotografía. También la posición en el espacio, y la subdivisión del espacio (marco dentro del marco).

QUIROGA, Blanca *Léxico de diseño*. Mendoza. Argentina. EDIUNC. 2001

Revista SUMMA N°62-Argentina Noviembre, 2003

SEXE, Néstor (2001): *El Diseño.com, Buenos Aires, Piados: Estudios de Comunicación*.

Cap. 9: Retórica y Diseño – pág. 123 a 144

THE CREATIVE INDEX 94 – Latinoamérica

Análisis de los formatos internacionales para papeles. Espacio-formatos convencionales.

VILCHES, Lorenzo – *La lectura de la imagen* – Bs. As. Ed. Paidós – 1983

Capítulo 3. La imagen, la comunicación, el lector – páginas 95 a 163 en particular el punto 3.1.2.1 El observador y el espacio cognoscitivo.

WONG, Wucius - “Diseño Bi y Tridimensional”- Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

En este libro se analizaron particularmente los elementos (conceptuales, visuales, de relación, prácticos) propuestos por el autor a fin de definir los elementos del cuadro de recogida de datos.

Woodworth R. y otros -“Psicología Experimental”- Tomo I EUDEBA. Buenos Aires. 1964

En este libro se observaron los conceptos sobre la relación fondo-figura y contorno estudiados en la psicología experimental, a fin de considerar las características de las relaciones espaciales en la organización formal del campo visual.

ZALBA, Estela María – “*La comunicación como proceso semiótico*”. Seminario de Semiótica – Especialización en Diseño Multimedial – Facultad de Artes y Diseño – Universidad Nacional de Cuyo – Argentina – 2004.

— ANEXO IV —

Análisis de la historieta desde la Retórica del Marco

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo fue realizado como una aplicación de los resultados del proyecto de investigación “Diseño y Espacio. Sistema Espacio/formato bidimensional y su retórica. Ampliación del modelo de la Retórica del Marco del Groupe μ ”.

En la Cátedra Dibujo para Gráfica, de las Carreras Proyectos de Diseño, de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, el Profesor titular Dis. Ind. Carlos Cara, durante el curso 2004 desarrolló una práctica sobre el dibujo de historietas. En conocimiento de que nuestro grupo de investigación trabajaba sobre la temática “Diseño y Espacio”, nos solicitó hiciéramos transferencia al tema de la historieta. Por ese motivo, los diseñadores Mario ECHEGARAY, Cristina GIACCAGLIA, Laura SANCHEZ y Elida PASTOR trabajaron en la aplicación de las Figuras de la Retórica del Marco según lo propone el Groupe μ , en su libro “Tratado del Signo Visual”.

Una vez que se encontraron los ejemplos de las principales figuras, se realizó una clase especial para los alumnos, mediante presentación multimedia.

Este trabajo es una iniciación a la transferencia en el área de la historieta, y es deseable que se realice en el futuro una profundización en este sentido.

Características de la historieta:

Según Rodríguez Diez (1978) la historieta:

1. *Tiene un mensaje predominantemente narrativo.*
2. *Está compuesto por la integración de elementos verbales e icónicos.*
3. *Utiliza una serie bien definida –en sus aspectos básicos– de convenciones y códigos.*
4. *Su relación se efectúa tendiendo a una amplia difusión, a lo cual se subordina en la mayor parte de los casos su creación.*
5. *Su finalidad es principalmente distractiva.*

La historieta presenta una serie de contenidos a través de una secuencia de imágenes, que precisan una serie de convenciones para poder articular “*los componentes de la comunicación e integrarlos en su contenido unitario*”. (op. Cit).

Según Roman Gubern, la viñeta constituye la primera convencionalización de la historieta. Para este autor, la viñeta es la “*representación pictográfica del mínimo espacio y/o tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un comic*”.(.)

Las viñetas se hallan organizadas (según una composición) en las páginas. El orden de las páginas y la ubicación de las viñetas en las mismas, determinan el proceso de secuencia temporal. Generalmente el orden de lectura – en occidente – es desde el margen superior izquierdo hacia la derecha, en zig-zag.

Con el objetivo de realizar un análisis sistemático, basado en categorías estabilizadas, se propone aplicar las siguientes, que aparecen en la Figura N°1.

Consideramos que en el caso de la historieta las delimitaciones espaciales se determinarán en las siguientes zonas:

- ◆ los soportes de la historieta - páginas.
- ◆ las viñetas.
- ◆ las filactérias (globos) y su delta.

Los soportes.

Generalmente la historieta toma el formato de “comic book”. El formato de las páginas y la caja adoptada para la composición, determinará la característica de las viñetas así como la cantidad. El formato de “comic book” facilitará al autor la posibilidad de utilizar ritmos y secuencias cambiantes. En cambio, la tira que se presenta en diarios y revistas, imponen un ritmo y una distribución por el lugar disponible mucho más acotado, a veces más rígido.

Desde la perspectiva del modelo de la retórica del marco, la composición de la página y la distribución de las viñetas, se presentarán como casos de compartimentación, ya sea la compartimentación simple o compartimentación con estallido (ver Cuadro IV.1)



Figura 2:
Compartimentación de una página de historieta.

En la figura se observa una página de historieta con las subdivisiones en viñetas. La composición es dinámica, y las viñetas están configuradas con formatos no convencionales. El reborde crea la separación entre las viñetas.

Este es un caso de la figura del significado del reborde, el que tiene por objeto indicar el lugar donde se inscribe el enunciado. Cada viñeta tiene un enunciado diferente, pero entre sí se complementan para la interpretación de la narración. Por este motivo se observa una compartimentación simple.

Las viñetas

La viñeta es considerada como la unidad mínima de representación espaciotemporal. La narración de efectúa por el pasaje de una viñeta a otra, lo que implica a su vez una temporalización de la lectura. Desde la materia significativa visual,

tiene una delimitación espacial, que se puede describir por su formatriz, por el tamaño, posición y la orientación, además del color, cesía y textura.

Como unidad mínima, la viñeta puede ser analizada según la Retórica del Marco. En las viñetas se estructuran dos mensajes, por un lado la representación con imágenes icónicas, y por otro la incorporación de un mensaje verbal visual, o asimilable a:

Las filacterias

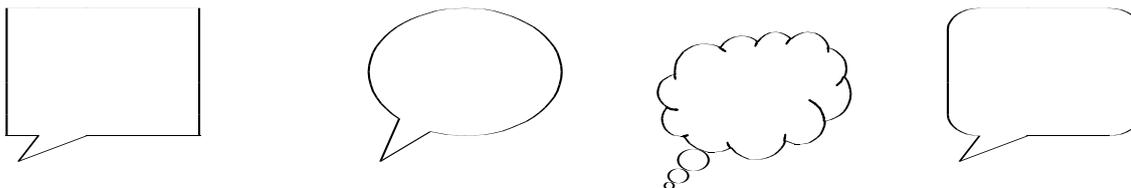


Figura 3: Diferentes clases de globos

BIBIOGRAFIA

GROUPE μ – “Tratado del signo visual” Ed. Cátedra – España – 1992

GUBERN, Roman – “El lenguaje de los comics” - Ed. Península – Barcelona - 1972

RODRIGUEZ DIEZ, J.L. – “Las funciones de la imagen en la enseñanza: semántica y didáctica” Editorial Gustavo Gili – Colección Comunicación visual- Segunda edición – Barcelona – 1978.

Capítulo 2: El comic como instrumento de enseñanza. Pg. 66 a 150

VILCHES, Lorenzo – “La lectura de la Imagen: prensa, cine, televisión” – Paidós Comunicación España- 1983

El trabajo en base al cual se efectuó la transferencia del análisis de la historieta desde la Retórica del Marco, realizado en Power Point, se observa a continuación.