

¿que es lo grafico?

Norberto Chaves

Esta nota es el resultado de mi primer contacto con el Diseño Gráfico a través de una experiencia pedagógica. Tratábase del primer dictado de un curso de “Historia del Diseño Gráfico” dentro del cual se me encomendara una suerte de “Introducción metodológica”.

Por razones de hecho, mi labor y la de los profesores encargados de la recopilación histórica concreta hubieron de realizarse simultánea y separadamente. Esta circunstancia, que en un curso acabado hubiera constituido un déficit sustancial, obró como una verdadera ventaja para este curso inicial. La recopilación de material gráfico fue realizada con absoluta “ingenuidad” respecto de los criterios metodológicos que se iban exponiendo en clase, por lo cual el material recogido resultó tanto o más amplio de lo necesario. De mi lado, el planteamiento de dichos criterios fue realizado en el total desconocimiento del material de campo concreto y, por ende, librado de presiones empiristas o tendencias inconscientes a acomodar a priori los modelos a los prejuicios provenientes de las imágenes.

Por otra parte, mi exterioridad respecto de la práctica del diseño gráfico, me eximía de hecho de compromisos previos a la labor teórica que obstaculizarán mi trabajo interponiendo las típicas “racionalizaciones tecnicistas” que tanto vienen demorando una conciencia teórica profunda del sentido cultural de las profesiones.

Otra condición importante del trabajo consistía en que el curso correspondía al primer año de la carrera y, por lo tanto, el aporte de los alumnos resultaría de algún modo representativo de las formas de conciencia general acerca de este fenómeno cultural y que no estarían aún contaminados con las inevitables deformaciones producidas por un discurso técnico especializado.

el objeto de análisis

Si leer, por ejemplo, una “Historia de Occidente” es mucho más fácil que escribirla, lo es fundamentalmente porque el lector en general da por sentado el objeto (occidente) y se limita a informarse sobre lo que ocurrió con él. El escritor, en cambio, tiene que construir su objeto pues a menos que se trate de un idealista, a poco de comenzar la labor tendrá que preguntarse: “Pero... ¿qué es occidente?”, “¿Dónde comienza y dónde termina la cultura occidental?”, “¿Qué no es occidente?”, etc.

Problema similar se le presentaba a nuestro curso al pretender desarrollar un esquema histórico del diseño gráfico, contando sólo con productos empíricos y representaciones espontáneas de su propio objeto.

Resultaría por lo tanto costoso reconstruir la historia de algo que no podría delimitar conceptualmente.

En las dos primeras clases del curso se proyectaron imágenes en las cuales, de un modo intuitivo, todos podíamos reconocer la presencia de “lo gráfico”. No obstante nadie podía definir con precisión cuáles eran los rasgos presentes en todas ellas que permitían incluirlas en el conjunto de lo gráfico, es decir, señalar en que consistía su “graficidad”.

El único recurso de que disponíamos era cierta analogía formal entre los objetos concretos; analogías que, por otra parte, no constituían cualidades propiamente “objetivas”, sino resultado de asociaciones a priori, obviamente predeterminadas psicológica y culturalmente.

Dichas imágenes “gráficas” provenían prácticamente de todos los campos de la producción cultural, pues encontrábamos objetos gráficos en la pintura, la arquitectura, la escultura, la escritura, la cosmética, la vestimenta, el propio cuerpo, y hasta en la naturaleza misma.

Aquel criterio “analogista” condujo así a superposiciones, contradicciones, incongruencias, ampliaciones extensivas del campo y, finalmente, a la disolución del concreto buscado.

Obviamente, escribir una historia de algo implica de algún modo saber previamente qué es ese algo cuya historia será investigada.

Y, paradójicamente, sólo el conocimiento de su historia permitirá poseer un conocimiento acabado de él, o sea, definirlo con precisión.

El pensamiento teórico, si bien se vuelve exigente, se muerde la cola, y comprender que este “morderse la cola” es esencial a la teoría y da impulso a su movimiento, es un paso decisivo para comenzar el trabajo teórico.

La única forma de escapar a la encerrona de los meros “datos” caóticos que nos provee la realidad es la tarea teórica por la cual se construye el concepto ausente o, si se quiere, “vagamente presente” como fantasma común a todos los objetos considerados.

La demora del desarrollo de una teoría del arte –por ejemplo– y la perduración de los “conocimientos” descriptivos y no explicativos se apoya en una suerte de “negligencia ideológica” que rehúsa la metodología de las ciencias de la cultura al análisis de su objeto.

La perduración del empirismo propio de las “historias del arte” clásicas no se explica sino por el móvil tácito de las mismas, utilizar la descripción como fundamento presuntamente objetivo de una selección ideológica de datos que viene a reafirmar por vía “histórica” la misma matriz que lo seleccionara.

Sometido a la presión de la teoría, todo descriptivismo termina por desnudar su propia esencia tautológica y, en nuestro caso, se venía a sostener como definición que “gráfica es todo lo gráfico”.

Por este camino, la historia en lugar de resultar un conocimiento se transforma en mera fundamentación de una postura ideológica frente al objeto descrito y su historia. La historia descriptiva y objetivista no produce el conocimiento de su objeto pues queda presa de sus representaciones inmediatas –en tanto testimonio– y no accede a la realidad que éste testimonia.

Los textos teóricos más frecuentes acerca de la producción artística, por una curiosa transpolación tan comprensible como ilícita, adaptan como método de análisis de su objeto el propio de la producción real de su objeto, mezclando discurso normativo como explicación.

La práctica fetichista, operación prácticamente universal e inalienable de la creación artística, constituye –no obstante– un obstáculo cuando de lo que se trata es de dar cuenta teórica de ésta. Por el camino del fetichismo, se sustituye el conjunto de relaciones socioculturales que hacen posible al producto, por el producto mismo. Inviértase así la relación cognoscitiva, pues el conocimiento del producto consiste precisamente en reproducir en el concepto el complejo sistema de relaciones que lo hacen posible, sus “condiciones de producción”.

Fue a partir de consideraciones como éstas que juzgué oportuno comenzar el curso con una reflexión acerca de la práctica teórica: el carácter de “construcción teórica” que posee toda definición de objeto (objeto teórico o “concreto de pensamiento”), el requisito de someter a crítica las representaciones espontáneas del objeto a estudiar y la no validez del supuesto empirista de que el conocimiento se “extrae” del objeto real mismo. Esta exigencia de un nivel mínimo de rigor inicial hizo inevitable que incurriera en un discurso como éste que, pese a su “pesadez específica”, pude mantener casi hasta el final, a pesar del desconcierto de los alumnos (cuya inestimable paciencia y colaboración aprovecho para agradecer desde aquí).

el esfuerzo de definir

Planteado un conjunto de normas y recomendaciones teóricas, pudimos concluir en aquella caracterización metodológica fundamental: Que la producción de un concepto teórico (definición) no se realiza por elaboración de “lo real”, sino por el procesamiento del conjunto de representaciones previas acerca de ello, o sea, sobre las “definiciones” preexistentes.

Fue necesario contar con esa “materia prima ideológica” sobre la mesa de trabajo para poder comenzar. Propuse entonces a los alumnos que fueran ellos mismos quienes la expusieran. Y, bajo el solo estímulo de dos preguntas –¿Qué es lo gráfico? y ¿Qué es el diseño gráfico?– pasaron a la práctica de una suerte de exorcismo, “poniendo fuera” ese conjunto de representaciones previas, confusas pero existentes, y eficaces a tal punto que les permitiera a ellos mismos, por ejemplo, escoger una carrera.

El material producido por los alumnos fue analizado por mí y ordenado con el criterio de “avance de lo abstracto a lo concreto” o “desde las determinaciones más simples a las más complejas”.

El resultado me pareció excelente. A ellos, desastroso. Tal vez porque a ellos les puso en evidencia sus “desconocimientos” y a mí porque pude descubrir los “conocimientos” tácitamente presentes en sus propias palabras, pues me atrevería a afirmar que entre estos textos de estudiantes de primer año y la autoconciencia del profesional medio no existen diferencias significativas.

El texto siguiente es el comentario que yo hiciera sobre las definiciones previas por los alumnos (reproducidas textualmente) como contestación a la primera de las preguntas, o sea, “¿Qué es lo gráfico?”.

1. La gráfica “natural” o la naturaleza como gráfica

El primer movimiento en pos de una “definición”, o sea, una atribución de cualidades simples a un hecho complejo conduce siempre a una disolución de la parte analizada dentro del todo. La cualidad simple considerada es “tan simple” que todo lo posee.

(gráfica es) “...la naturaleza misma como modelo de lo real y su forma. El hombre es producto de la naturaleza y su imitador. Todas las formas creadas por el hombre son tomadas de la naturaleza. Al fijarse en la naturaleza (el hombre) imita sus formas haciendo un diseño gráfico porque (la naturaleza) tiene forma gráfica”.

Esta especie de “pangrafismo”, al no determinar rasgos que diferencien lo gráfico de lo no-gráfico, da por supuesto lo que pretendía definir.

Vale, no obstante, la alusión a supuestos orígenes analógicos de lo gráfico: la “mímesis” de la naturaleza como origen del signo gráfico.

Este tema lo retoma otro definidor quien, al incorporar como parámetro la oposición “natural/cultural”, produce un primer desdoblamiento en el objeto: “Un punto oscuro para mí sería el de si se debe considerar como gráfico lo no creado por el hombre, o sea, la naturaleza. La naturaleza, de hecho, también es gráfica e incluso puede ser manipulada y convertida en objeto (diseñado) gráfico”.

Al no definirse lo gráfico, todo tiende a identificarse con ello.

Todo lo natural con sólo ser considerado por el hombre como significante, se transforma automáticamente en mensaje, ya es “diseñado” en el cerebro como una estructura de relaciones semióticas.

En el texto queda irresuelta una ambigüedad: si lo natural es gráfico sólo en la medida que participe de ciertas cualidades de lo gráfico (no definidas) o si lo natural es gráfico simplemente por poseer una dimensión semiótica o de sentido.

Este conflicto se replantea en la siguiente definición que, aparentemente más precisa, contiene no obstante la misma ambigüedad: “Todo lo que comunica un mensaje, intencional o no, a través de formas”.

“Todo lo que comunica un mensaje intencional o no” equivale a “todo lo que significa”, o sea: la dimensión semiótica de todo lo real.

Nuevamente la parte se nos vuelve a fundir con el todo.

La especificación “a través de formas” intenta un recorte por la alusión al modo de registro o recepción del mensaje (canal) y, si bien no se lo dice, se supone que hace referencia a “formas visuales”.

Esta especificación provee un acotamiento del campo objetal pero obviamente este nuevo campo (el de los mensajes visuales) sigue siendo mucho más amplio que el gráfico propiamente dicho, hecho que señalarán otros textos más adelante.

2. La gráfica cultural o la cultura como gráfica

Las ambigüedades y dudas planteadas en estos textos en torno al parámetro “natural/cultural” son resueltas por una toma de partido explícita del siguiente enunciado: (gráfica es) “...toda actividad que el ser humano realiza con la intención de dejar una huella de su paso por la vida (y por lo tanto), expresión de las formas de representación que de su vida tienen los hombres, los pueblos, las culturas, se produzcan éstas espontáneamente o no”.

Por este camino, lo gráfico queda identificado con lo cultural en general en sus dos dimensiones: como cultura objetivada (los productos, las “huellas”) y como cultura subjetiva (los productores, sus representaciones). Este abuso de generalidad es percibido por el autor, que critica a renglón seguido su propio texto: “...me he propuesto dar una explicación tal que lo gráfico abarcaría toda actividad humana, lo cual no me priva de pensar que es necesario concretar más, que es necesario recurrir a la convención para poder hacer las ideas más operativas”.

La búsqueda de lo “concreto teórico” por medio de la atribución de determinaciones simples no logra reproducir lo “concreto real” aún, pues éstas no llegan a ser “múltiples”.

Una sola determinación simple funde al objeto con un universo siempre más general. El reclamo de “la convención para hacer la idea más operativa” echa luz, a su vez, sobre el tipo de tarea que implica el “definir”.

El texto siguiente avanza en el sentido del anterior agregando más: “convenciones”, o sea, decisiones teóricas claramente atributivas.

“Lo gráfico sería todo comportamiento (escrito, visual, etc.), sea material o no, que haga una representación real o ficticia de algo también real o ficticio”.

“La gráfica quedaría reservada a la representación material (arquitectura, diseño, etc.) y, en ese sentido, es lógico pensar que la gráfica estará en todos los objetos realizados por el hombre desde las cuevas de Altamira hasta la TV color”.

“La diferenciación entre lo gráfico y la gráfica estaría entre el comportamiento y la realización gráfica, entre una gráfica no material y otra material”.

Al reforzarse la discriminación entre lo subjetivo (el “comportamiento”) y lo objetivo (“la representación material”), comienza a insinuarse una oposición entre un tipo de dimensión analítica y un tipo de objeto real, expresada en la oposición “no material/material”; oposición que –tácitamente– opera detrás de la definición siguiente, donde lo gráfico se define más como una dimensión de lo cultural que como un tipo de objeto empírico.

“El concepto de gráfica se aplica no sólo a una práctica determinada, como ‘artes gráficas’ o ‘diseño gráfico’, sino en un sentido más amplio a todo tipo de objetos: mesas, sillas, coches o cualquier representación social espontánea”.

3. La gráfica como comunicación intencional

La incorporación del concepto “comunicación” provee una mayor precisión de términos:

“Puede ser un medio de comunicación que el hombre utiliza para expresar algo (idea, concepto, símbolo, mensaje, etc.) de una manera plástica (gráfica)”.

Según el texto, se trata específicamente de un medio de comunicación (obviamente intencional). No obstante, la mera inclusión del concepto de “comunicación” no reduce demasiado el problema.

Precisamente, las teorías de lo cultural tienden cada vez más a considerar a la comunicación ya no como un tipo de práctica determinada, sino como una dimensión presente en toda práctica social, con lo cual el pertenecer al campo comunicacional deja de constituir un rasgo distintivo del objeto respecto de cualquier otro objeto cultural.

La búsqueda de la determinación específica del objeto se insinúa en la frase “de una manera plástica (gráfica)”, pero al no explicitarse en qué consiste ésta, queda sin definir, situación que reitera de algún modo el texto siguiente:

“Cuando yo digo ‘esto es muy gráfico’ implico que el objeto tiene un gran poder de comunicación, que su mensaje es muy directo y de gran claridad para el receptor”.

Se reafirma lo anterior, agregándose una insinuación sobre cierta “densidad comunicativa” o fuerza referencial de lo gráfico respecto de lo semiótico en general, lo que apoyaría el carácter intencional y consciente de lo gráfico como medio de comunicación explícito.

4. La graficidad de lo gráfico

Lo huidizo e inaprensible de los rasgos distintivos de lo gráfico empuja al recurso de la ejemplificación en busca de datos más “concretos”.

“Cualquier dibujo es gráfica: el lenguaje escrito es gráfica...”

“¿Son las técnicas de impresión lo que define lo gráfico?”

En textos de este tipo se intenta definir por el camino metonímico:

Se mencionan algunas especies (las predominantes) para representar tácitamente las propiedades del género; o se espera que la estructura general del objeto pueda ser calcada sobre una de sus piezas básicas (los medios de su producción técnica).

“Entendiendo que gráfica es todo lo gráfico representado sobre un soporte real.”

La discriminación entre la gráfica y lo gráfico se intenta por medio de la consideración o no del soporte como atributo esencial, disociando así imagen y soporte.

“La gráfica y lo gráfico se desarrollan dentro del mismo campo: la gráfica es el conjunto de lo gráfico.”

La ambigüedad terminológica contenida en la pregunta del ejercicio queda bien resuelta por simple vía gramatical al exhibir el contenido equívoco de la opción: la gráfica (o las gráficas) son las manifestaciones concretas de lo gráfico (la graficidad o cualidad distintiva de la especie manifiesta en todos sus individuos). Aclarada la confusión terminológica queda aún pendiente la definición.

5. La gráfica como mensaje visual

La incorporación de la dimensión visual abre una nueva fuente de determinaciones o restricciones en el camino de acotar el concepto:

“En sentido amplio, toda gráfica en principio puede referirse a algo que se ve, algo que puede ser leído visualmente; es, por tanto, una imagen visual”.

“Lo gráfico es todo aquello que desde un punto de vista visual nos produce sensaciones o nos pone en contacto con otras cosas o nos envía mensajes. Digo visual porque es claro que la percepción de lo gráfico se hace visualmente”.

“Podríamos en primer lugar definir lo gráfico como todo aquello que ataca al ojo humano. En este caso lo gráfico no se diferencia de lo visual. El mundo sería gráfico puesto que su percepción se realiza principalmente a través de los órganos visuales”.

Por el camino de la atribución de una única determinación simple vuelve a producirse el mismo fenómeno inicial de disolución de la parte en el todo. Toda “monodeterminación” del concepto por atribución de una cualidad simple funde el concreto particular con lo universal, hecho que percibe el definidor agregando:

“Obviamente esta definición es demasiado simplista puesto que delimita el concepto de lo gráfico remitiéndolo a un todo. Sin embargo, está claro que lo gráfico y lo visual se entrecruzan y concurren en algún punto primordial”.

Sin duda se trata de que aquel concepto perseguido deberá construirse como “síntesis de múltiples determinaciones simples” y la exploración inicial dista aún de lograrla.

“Por ejemplo, aunque podemos hablar de un árbol, los dibujos de las cuevas de Altamira o el arte griego en general como de representaciones gráficas, algo en nuestro interior nos dice que esta suposición no es totalmente correcta.”

El texto detecta que la expectativa de reproducir lo gráfico en un concepto teórico que lo exprese con similar concreción se frustra con aquella generalización.

6. La gráfica como símbolo

El mismo definidor anterior, intentando avanzar en determinaciones, ingresa en el terreno específicamente semiótico:

“Lo gráfico es más abstracto” que lo visual. Lo gráfico incluye un grado de simplicidad. En lo gráfico no todas las coordenadas están presentes, pero las presentes no son suficientes para proporcionar las ausentes”.

“Frente a lo gráfico hay una participación (elaboración) mayor o más consciente que frente a lo meramente visual”.

Por el esfuerzo de segregar lo gráfico en particular de lo visual en general se está llegando a la noción de “representación” o reproducción imaginaria de lo referido; idea que está presente, aún de modo confuso, en el texto siguiente:

“Al hablar de una persona “muy gráfica” nos referimos a una persona que nos está visualizando un algo vívidamente sin visualizarlo realmente, sino a través de unos conceptos básicos y expresivos que son los suficientes para que nosotros podamos captar el mensaje en una forma nítida”.

Se está aludiendo sin mencionarlo a categorías elementales como son los conceptos de signo icónico, símbolo, diagrama, etc. y connotándose estructuras semióticas generales como las definidas por los conceptos de “código” o “lengua”, operaciones como la retórica o la sustitución simbólica, etc.

“Gráfica puede ser una imagen simplificada. Un lenguaje complementario. Un código único, sin idioma: la representación.”

“La gráfica o lo gráfico es un mundo de imágenes que tienen vida propia y que no necesitan ser acompañadas verbalmente.”

Lo visual, lo abstracto, lo simbólico, lo sistemático, lo codificado, lo autónomo frente al lenguaje verbal, parecen ser hasta aquí algunas de las determinaciones teóricas simples acumuladas en torno al concepto de gráfica.

7. La gráfica como poética del mensaje visual

La alusión a la composición interna del mensaje gráfico abre la reflexión sobre las relaciones entre las distintas “funciones” del mensaje y el papel de la poética en su producción:

“Se me ocurre que no he dicho nada de todo lo que en esta actividad hay de color, de ritmo o de deseo de belleza. Y pienso que esto debe ser secundario frente a la actitud (inexplicable, por otra parte) de querer mostrar, señalar, gritar nuestra presencia”.

Aún no mencionada explícitamente, la estructura poética del mensaje gráfico es señalada como aleatoria, subsidiaria de las funciones referencial y expresiva. Dicha función poética, en cambio, es definida como fundamental en el texto siguiente:

“La gráfica es el modo de ordenar visualmente el mensaje”.

Tal vez sea éste el texto que, aún excesivamente parco, más se aproxima a una definición abarcadora de los componentes elementales señalados por los textos anteriores.

8. La definición de la definición

Para concluir incluyo el único texto que realiza una reflexión a nivel de metalenguaje, señalando la inevitable polisemia de cualquier término verbal.

“Existe otra modalidad o uso del término ‘gráfico’, aplicado a la manera de hablar o gesticular. Yo dije que la gráfica se realiza sobre un papel, pero ahora pienso que también una persona puede ser ‘muy gráfica’. Lo que ocurre es que la palabra está mal utilizada porque debería decirse una persona ‘muy expresiva’ puesto que la gráfica expresa pero no puede aplicarse a las personas.”

Si bien el texto contiene ciertas imprecisiones, es el único que pone en evidencia diferencia entre un uso teórico y un uso metamórfico o extensión semántica extra teórica de un término.

Esto nos conduce a la idea de que el valor de un concepto teórico siempre es relativo al concepto teórico o discurso del que forma parte.

Y que, por ende, un mismo vocablo altera legítimamente su significado al migrar de un contexto a otro (nivel de lenguaje, pertinencia teórica o disciplina, teoría o autor concretos, etc.) Y esto nos vuelve a remitir al carácter de decisión o atribución voluntaria (aunque no arbitraria) de sentido que supone una aceptación teórica de un vocablo.

conclusiones

La exposición y ordenamiento de aquella materia prima ideológica resultó satisfactoria, no precisamente por haber arribado a la definición (cosa que no se pretendía), sino por haber aportado un repertorio de parámetros analíticos que permitirían relacionar dicha materia prima con las categorías teóricas a emplear en una segunda elaboración.

Uno de estos parámetros teóricos se refiere a la definición de la pertinencia teórica o nivel de análisis del problema; tal el caso del eje de oposición “natural/cultural”. Esta oposición, en realidad, no alude a una clasificación de objetos empíricos (los naturales y los culturales), sino más bien a la decisión de considerar o no como pertinente la dimensión de sentido presente en todo hecho real. Por tanto, la decisión teórica a tomar respecto de este eje definirá la plataforma disciplinaria pertinente al análisis, incluyendo así a determinados instrumentales teóricos y excluyendo a otros.

Dentro del mismo grupo se pueden incluir oposiciones análogas o implícitas en la primera, tales como realidad/mensaje y segmento empírico/dimensión analítica, o la discriminación entre la gráfica como producto y la gráfica como actividad.

Un segundo grupo de parámetros organiza ya las decisiones internas al campo específicamente semiótico, orientando la investigación por el camino de una tipología de los signos. Tales los que aluden directa o indirectamente a la tradicional discriminación entre el campo de la significación y el campo de la comunicación, como lo hacen las oposiciones “no intencional/intencional” o “representación espontánea/símbolo consciente”, etc.

En el mismo terreno se encuentran aquéllas que –aceptando el carácter comunicacional del fenómeno analizado– señalan posibles discriminaciones de los elementos o funciones de la comunicación, tales como la manifiesta por la oposición “canal universal/canal visual” o la búsqueda de dominancias funcionales, fundamentalmente entre lo referencial y lo poético.

A partir de una materia prima como la dada, el trabajo consistiría en procesarla con las categorías y modelos provistos por las disciplinas específicamente a cargo del estudio de lo cultural, el fenómeno concreto de la comunicación y los sistemas de signos en particular.

Las hipótesis metodológicas generales que orientarían un abordaje del problema podrían sintetizarse en las dos recomendaciones siguientes:

1. La no pertinencia del estudio de los “objetos gráficos” al margen de las relaciones socio-culturales dentro de las cuales fueron producidos.
2. La no pertinencia del estudio de los “objetos gráficos” al margen de su relación con el conjunto de signos integrantes del sistema de la gráfica (y sus subsistemas), y de la relación

del sistema gráfico con el conjunto de los demás sistemas semióticos característicos de la formación cultural considerada.

El estudio exclusivo del “objeto gráfico” no permite su conocimiento pues ausente la matriz socio-cultural dentro de la cual cobra sentido la “práctica gráfica”, ésta se transforma en un verdadero enigma. Esto ocurre con cualquier fenómeno gráfico, sea éste proveniente de otras culturas, de estudios previos de nuestra cultura, y aun de manifestaciones contemporáneas, puesto que es erróneo suponer que por pertenecer el objeto de análisis al mismo contexto histórico que el análisis mismo, sus condiciones de producción quedan, de hecho, a la vista.

La exhibición de aquella matriz sobre la cual se trama el producto gráfico es la condición sine qua non para su explicación.

Todo producto social determinado presupone una práctica social determinada y ésta, unas relaciones sociales de producción determinadas que son las que la hacen posible. Ignorando todo esto, el producto deviene puro tótem; objeto descriptible en cuya existencia se cree sin saber bien qué es.

Por otra parte, resulta inconducente la definición del sistema de la gráfica (su código) a partir de los meros significantes concretos (los objetos gráficos empíricos) pues éstos, de hecho, participan simultáneamente de varios sistemas. Un mismo significante migra de sistema al integrar paradigmas distintos, o sea, participa de varios códigos alterando en dicha migración su propio sentido.

Lo que define un objeto gráfico no son sus rasgos empíricos, sino el modo de relación con otros signos dentro de un sistema. Lo que le otorga el carácter gráfico al objeto es el uso comunicacional que adopte. Por lo tanto lo que hay que analizar no es el objeto, sino el fenómeno de comunicación gráfica completo dentro del cual él es sólo uno de sus elementos.

Esto que sostenemos como válido para una teoría de la comunicación gráfica es aplicable al conjunto de los fenómenos culturales. Mucho avanzaría, por ejemplo, una teoría del arte y su correspondiente historia si se abandonara la tendencia fetichista implícita en la mayoría de los análisis más frecuentes y se adhiriera a una lectura más estructural del fenómeno.

propuesta de encuadre metodológico

Hasta aquí, el trabajo realizado presupuso en todo momento a la gráfica como un verdadero “universal de la cultura” no haciéndose referencia a ninguna formación cultural o sistema social determinado.

Intencionalmente, y para evitar una excesiva confusión inicial en nuestra materia prima, se incorporó una discriminación a priori entre dos dimensiones de análisis autónomas: la antropológico-social y la histórico-social. Discriminación de algún modo implícita en el desdoblamiento del interrogante en dos preguntas: ¿Qué es lo gráfico? y ¿Qué es el diseño gráfico?, respectivamente.

En este primer texto nos hemos limitado al desarrollo de la primera pregunta y, por ende, aquellas disciplinas específicamente a cargo del estudio de lo cultural implicadas en este nivel serían básicamente dos: la antropología social y la semiolingüística.

El desarrollo del segundo interrogante nos conduciría luego a dimensiones analíticas distintas, donde el encuadre semiolingüístico se inscribiría, a su vez, dentro de la matriz teórica general de la historia social.

Para concluir transcribiré el esbozo de una posible temática de estudio en el primer nivel donde, algo inorgánicamente, se apuntan algunos de los modelos y categorías consideradas más eficaces en un inicio del análisis.

1. Modelo de la comunicación

Determinación de funciones dominantes y especificidad de elementos.

Referencialidad e intencionalidad emisora y receptiva. Carácter y especificidad del canal.

Eficacia de las funciones poética y metalingüística.

2. Teoría de los signos

Descomposición del fenómeno gráfico en sus sistemas elementales.

Determinación de la posibilidad de definición de un “metasistema” que los articule, que constituiría el código general del mensaje gráfico. Utilidad de una tipología de los signos en la discriminación de los distintos planos de significación internos al fenómeno gráfico.

3. Lingüística

Determinación de la relación entre código de la lengua y código gráfico, sus modos de determinación mutua. Lo verbal y lo transverbal en el mensaje gráfico. Relación del mensaje gráfico con lo imaginario discursivo.

4. Semántica

La polaridad “denotación/connotación” en el mensaje gráfico. Posibles dominancias. Relación entre el mensaje gráfico y el contexto referencial.

Información gráfica y arte gráfico.

5. Poética

Análisis de los mecanismos de simbolización gráfica. La polaridad “metáfora/metonimia” en la gestión retórica del mensaje gráfico.