



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“De la escritura bidimensional
al diseño escultórico”

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Artes Visuales

Presenta

María Elena Ortíz Paredes
Con número de cuenta 9424567-3

Director de Tesis
Mtro. en A. V. Francisco Javier Tous Olagorta



México D.F., Septiembre 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Introducción	3
Capítulo I • Signo escrito, espacio y escultura	9
1.1 Signo escrito	11
1.1.1 ¿Cómo surge la escritura?	15
1.1.2 Lenguaje escrito y diversos signos de la escritura	18
1.1.3 Dimensión espacial de la escritura (soportes)	23
1.1.4 ¿Para qué escribir?	26
1.2 Espacio y escultura	29
1.2.1 El espacio y las formas representadas en la escultura	33
1.2.2 Elementos formales, estructurales, perceptuales y estéticos de la escultura	39
1.2.3 Imagen y discurso escultórico	47
1.3 Signo escrito y espacio	53
1.3.1 Morfología del signo escrito bidimensional	56
1.3.2 La letra como imagen tangible. Bases para una morfología del signo escrito tridimensional	59
Capítulo II • El signo escrito en las artes visuales	63
2.1 El signo escrito en la pintura y otros soportes bidimensionales	65
2.2 El signo escrito en la escultura y/o instalación	88

Capítulo III • Proyecto escultórico partiendo de signos escritos	101
3.1 Función y forma del signo escrito como objeto escultórico	103
3.1.1 Discurso visual con signos lingüísticos y su morfología	105
3.1.2 Acercamiento del signo escrito al diseño escultórico y su relación forma-contenido.	107
3.2 Del plano bidimensional al tridimensional	109
3.2.1 Forma y contra-forma de las letras, espacio y materia en la escultura.	111
3.2.2 Proyección y transformación del signo escrito	115
3.3 Propuesta de diseño escultórico	119
3.3.1 Determinación de los signos escritos y estructura bidimensional	120
3.3.2 Bocetos tridimensionales y proceso de maquetación	122
3.3.3 Propuesta para el proceso de producción escultórica	125
Conclusiones	129
Referencias de artistas y términos artísticos	133
Bibliografía	141

Introducción

Este proyecto propone el diseño de varios objetos escultóricos donde coincidan las formas escriturales y las formas escultóricas. La principal intención es concebir a las letras como formas en sí mismas capaces de tener una cierta autonomía de su función lingüística. De tal manera se intenta mostrar que un signo escrito no es únicamente un signo fonético y no se limitará a ser parte de una comunicación verbal, sino que también tendrá una incidencia en el lenguaje plástico a través de sus posibilidades escultóricas. Aunado a este propósito se busca que el resultado tenga un impacto visual capaz de llamar la atención del espectador para poder rodearlo, transitarlo y no tratar de comprenderlo sino percibirlo tal como es en su constructo visual y espacial, el aspecto conceptual será dado por un ordenamiento formal de los elementos compositivos de la obra plástica.

El texto contempla las inquietudes sobre el proceso de construcción de las esculturas, ya que se parte de un conocimiento más amplio del área de diseño gráfico y a partir del cual se sientan las bases para construir estos «*signos-objetos*» escultóricos. Lo que ha permitido la experimentación plástica en los talleres de la Maestría es un acercamiento más profundo a las técnicas y materiales propios del lenguaje escultórico y por su puesto la práctica ha ofrecido ampliar el conocimiento de los conceptos artísticos. Por eso mismo el encuentro del diseño y la escultura es primordial en esta propuesta y el punto de convergencia será el uso de la forma y contraforma de las letras como espacio ocupado y espacio circundante análogos en la escultura. Siendo la necesidad primigenia de esta tesis, se ha de comenzar con la descripción y análisis de conceptos como escritura y los signos que la comprenden, lo que significa el espacio de las formas representadas en la escultura asimismo las formas de los signos escritos y cómo puede ser concebida la letra como imagen tangible.

La presente investigación se plantea de inicio cómo es que surge la escritura, cuáles fueron los posibles motivos que dieron origen a este sistema de lenguaje que hoy se emplea casi en la totalidad del mundo. Aunque hay algunas poblaciones en donde aún la comunicación y transmisión de conocimientos es por vía oral. Se pueden reconocer diferentes códigos de escritura que hacen la diferencia entre culturas y contextos de comunicación. Para ser más claros, hay una gran diferencia entre las escrituras orientales que aún son ideográficas y las culturas occidentales que manejan un sistema fonético de escritura.

Además existen otros códigos como la clave Morse, el sistema de notación musical, el sistema Braille, etc. Sin embargo, en este proyecto de tesis se pretende encontrar los posibles puntos de conexión entre la escritura y la escultura. Al revisar la historia de la escritura se observan algunos ejemplos de escritura pictográfica e ideográfica realizados a partir de incisiones en barro, yeso y piedra; y aunque no se puede hablar de escultura propiamente, ya está referida la escritura en un soporte que le otorga un valor de volumen con respecto al plano. La mayoría de estos ejemplos son altos y bajos relieves que proporcionan una idea espacial del signo escrito. Pero esto está lejos de alcanzar el propósito de esta búsqueda, de cualquier modo es un elemento que ayudará a explicar cuál pudiera ser la dimensión espacial de la escritura.

La segunda parte del documento hará referencia a algunos ejemplos donde es posible encontrar el uso de los signos escritos en las artes visuales en épocas precisas como la Edad Media y la época moderna y contemporánea. Ejemplos que no necesariamente coinciden con las pretensiones de este documento pero que sirven como referencia para un análisis formal de las formas escritas y escultóricas donde se hallarán puntos de convergencia o divergencia entre ambas. En la última parte del documento se hablará de la propuesta de un diseño escultórico a partir de signos escritos, mismo que incluye abordar el tema del discurso visual a partir de las formas y contraformas de las letras y cómo es posible proyectarlas en un plano tridimensional para aportar una transformación del signo, dando como resultado letras para verse y tocarse.

Para llegar a hablar de un diseño escultórico a partir de los signos escritos es necesario revisar la morfología de las letras, estudiar su geometría, hacer proyecciones isométricas y variaciones en sus proporciones para dar origen a un objeto tridimensional y además de tener una carga estética que lo lleven al terreno de la escultura. La intención de esta propuesta de diseño escultórico es darle un valor a la letra como imagen tangible, encontrar una dimensión alternativa a la lectura de los signos fonéticos de la escritura occidental. Pues habrá que considerar que en otras culturas la escritura siempre ha sido imagen y que tanto en la escritura china, japonesa y árabe, por mencionar algunas, ya se ha experimentado llevar la escritura a terrenos de la escultura. Durante esta investigación se observará la dificultad que aún existe en las culturas occidentales para visualizar el signo como una imagen meramente visual, aunque se ha dado, por tanto se mostraran ejemplos de escrituras árabes caligráficas realizadas con luz y montadas en una instalación dentro de galerías de arte, así como otras variaciones de objetos escultóricos creados en madera, piedra y metal que hacen referencia a las escrituras ideográficas chinas y japonesas en grandes formatos.

Todas estas muestras darán pie a la argumentación de realizar una propuesta con un alfabeto latino. En este momento no es trascendente si se utiliza una palabra o simplemente una letra. Se pretende encontrar un ángulo en el objeto escultórico que manifieste claramente la forma del signo fonético, pero al mismo tiempo cuando el espectador rodee este objeto encontrará diferentes puntos de vista que hagan que el signo se transforme en una forma escultórica, más allá de una simple letra. Este objetivo no es sencillo sin embargo la investigación reside en una propuesta, en un intento, en una formulación del espacio que podrá ser posible o no sólo a partir de la experimentación plástica. De atreverse a transformar el plano bidimensional de la escritura hacia el plano tridimensional de la escultura. Habrá que concebir este documento como parte de un proceso, como una bitácora de trabajo creativo en donde se vierten los conocimientos adquiridos de diseño y del quehacer escultórico, para llevar a este terreno la experimentación plástica con las formas lingüísticas.

Por tanto como todo proceso, es necesaria una metodología, pero las metodologías de la investigación científica no pueden ceñirse a los procesos de construcción artística propiamente. Bajo esta circunstancia se tomaron en consideración algunos de los métodos para la historiografía del arte. Este proyecto queda fuera del método histórico crítico y del positivista de Hipólito Taine, porque implican medir y verificar los resultados del arte en modo comparativo con las tendencias del momento en que se crea y se percibe; estos métodos evalúan las causas y efectos como resultado de un estilo propio de un contexto que determine una época, una geografía, tendencias sociales.

Para estas tendencias el arte no es un fenómeno aislado pues depende de su contexto para comprenderlo y analizarlo, involucra el estudio del hombre, de su medio y de su cultura pero implica una evolución ya que el arte siempre busca el movimiento, busca perfeccionar o modificar sus cánones o planteamientos estéticos según el tiempo y espacio en que se sitúe. Por tal motivo los métodos que se acercan al desarrollo de esta tesis son el método formalista de Heinrich Wölfflin y el iconológico de Erwin Panofsky. Estos métodos comprenden el aspecto de la forma *per se* y su contenido. Para los formalistas las formas artísticas tienen capacidad interna de desenvolvimiento al margen de factores externos, éstas se generan a sí mismas. Algunos teóricos que aplicaron el método formalista para estudiar la historia y hacer crítica del arte fueron el historiador austriaco Alois Riegl quien hizo una tabla de valores a partir del concepto de voluntad artística, y el de supervivencia artística, esto significa concebir la voluntad del arte como si fuese un ser vivo con la inquietud de perdurar en determinadas formas aunque éstas ya no realicen la función necesaria para las que fueron creadas.

Esto se relaciona con el proyecto debido a la intención de sobrepasar la función lingüística de las letras para sobrevivir en el campo de la escultura sin dejar de ser letras. El segundo método, el iconológico parte de la idea de la importancia que tiene plantear un símbolo como medio de representación, para que de una manera sencilla y rápida sea comprensible esta forma artística. Los niveles de significación que describe Panofsky determinan tres instancias de percepción del objeto artístico, el primero referente a las formas puras, el segundo al temático o discursivo y su familiaridad con conceptos, para este documento los conceptos del lenguaje escultórico; el último nivel referente a su percepción contextual, reflejo de un pensamiento cultural y sus significados convertidos en valores simbólicos.

Uno de los precursores de este método fue el historiador alemán Rudolf Wittkower quien fuera alumno de Wölfflin y que se apartara del formalismo puro para hablar de la condición social del artista; asimismo es autor del libro: *Escultura, proceso y principios*, el cual fue parte importante en el análisis de este documento. Estos métodos demuestran que hay una evolución desde la creación de las formas, hacia su percepción por el espectador, generando varios caminos hacia la lectura e interpretación de las formas artísticas. No todo es forma, ni todo concepto, lo importante aquí es encontrar un punto medio y reflexionar en torno a las posibilidades constructivas de objetos escultóricos con formas abstractas como las letras.

Pero un aspecto importante para la elaboración de este documento fueron las referencias documentales, ya que tienen un peso fundamental en los planteamientos que se hacen sobre el diseño y la escultura. Siendo un proyecto interdisciplinario donde se pretende integrar el diseño y las artes visuales es necesario apoyarse en textos que promuevan el amplio desarrollo de propuestas que incluyan conceptos de ambas áreas. Autores como Rosalind Krauss, Caroline Cros, Javier Maderuelo, Anna María Guasch, Robert Wittkower o Herbert Read proponen nuevas formas de mirar la escultura y el arte contemporáneo, describen una vía concreta de la producción escultórica, estos textos y otros libros con carácter más enciclopédico, como catálogos sobre escultores modernos, ayudarán a tener un panorama general de cómo se crea la escultura y se generan nuevos sistemas espaciales como las instalaciones y ambientaciones a partir de objetos creados o encontrados por el artista. En el área de diseño se revisarán específicamente textos que conciernen más al área de la tipografía y la caligrafía, con autores como Georges Jean, Claude Mediavilla, Carl Gestner, Brody Neuenschwander, entre otros que muestran nuevas propuestas de entender y percibir las letras y la escritura.

La gestualidad de los signos escritos y la utilización del texto en muchos campos del diseño gráfico, audiovisual y artístico son solo algunos ejemplos de cómo ha evolucionado la escritura y como se ha hecho versátil su uso en la comunicación gráfica y en el arte. El carácter documental de esta tesis no pretende más que ampliar los argumentos que permitan comprender y confirmar las disertaciones que crearon la inquietud de conjuntar e integrar las formas alfabéticas a un lenguaje tridimensional.

Finalmente el discurso visual que se busca con esta propuesta acercará al signo escrito al diseño escultórico y será evidente su relación de contenido y forma a través de bocetos y maquetas para llevar a cabo uno o varios objetos escultóricos. El diseño es una forma de organización visual, es darle orden a las formas y en este caso se pretende encontrar nuevas formas de mirar los signos escritos. Es preciso no dejar de lado la idea de que la escritura es una forma de testimoniar la existencia de algo o de alguien, y es por ello que esta tesis se plantea dejar una huella en el espacio escultórico de algunos signos para tener por sí mismos una existencia tridimensional en el mundo del arte.

Signo escrito, espacio y escultura

Para partir del signo escrito como principal elemento visual en el diseño y construcción escultórica se debe comenzar por entender que el signo escrito es parte del lenguaje al que llamamos articulado, es decir, el lenguaje que se utiliza actualmente casi en la totalidad de la población mundial para hablar y escribir. La definición de lenguaje que expone de mejor manera su existencia es la de una estructura de elementos relacionados entre sí, denominados «signos», que permiten la comunicación entre los individuos, encontrando diversas formas de lenguaje como el gestual, el oral, el escrito y otros. Sería pertinente hacer una revisión a la concepción de Michael Foucault¹ al respecto, ya que concibe al lenguaje como un análisis conceptual, es decir, a través del pensamiento se relacionan las percepciones mediante una representación verbal o visual, y al reflexionar en ellas se comprenden los significados de cada signo. Podría decirse que es un proceso de abstracción o síntesis que permite cifrar y descifrar significados a través de estas estructuras comunicativas compuestas por signos. Para estos lenguajes se necesitan códigos y en el caso del lenguaje escrito se encuentran signos de diversa índole que han tenido una evolución a través de la historia de las escrituras.

Estas escrituras tienen un origen gráfico y es posible diferenciarlas entre escrituras pictográficas, escrituras ideográficas y escrituras fonográficas. Sin embargo, no se pueden excluir las escrituras en sistemas específicos como la escritura Braille, el sistema Morse y la notación musical por mencionar las más trascendentes. Por ello es necesario delimitar los signos escritos que a continuación se irán describiendo, definiendo y analizando, pues se referirán a los que compete la escritura fonética o alfabética, sin que por esta razón se mencionen y relacionen con los otros, ya que de algunos de ellos se deriva el alfabeto latino y otros son repercusiones del mismo. De la misma manera, la escritura se ha desarrollado a través del tiempo con la innovación y perfeccionamiento de técnicas y soportes para la escritura y es en este punto donde comienza una relación íntima con los materiales que también han dado origen a la escultura. Se puede considerar que la escritura ha estado supeditada siempre a un espacio, que remite más al espacio bidimensional que al tridimensional. Empero no hay que olvidar que las primeras inscripciones se realizaron con incisiones en arcilla, y que la escritura romana tuvo auge en los frisos labrados con una técnica perfecta sobre la piedra, otros ejemplos son los jeroglíficos egipcios o los relieves en escritura caligráfica árabe en mezquitas musulmanas, etcétera.



La construcción del pensamiento no es lineal como la escritura sin embargo, la escritura da un orden y estructura al mismo.

¹ Véase FOUCAULT, M. (1989). *Las palabras y las cosas*.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

En fin, ejemplos se hallarán muchos a lo largo de la historia del hombre pero lo más importante es entender, que el propósito determinaba la función de este escrito y que en la actualidad se encuentra una variedad de formas de escritura. Es increíble ver la rapidez con que hoy en día se pueden emitir mensajes escritos a través de sistemas electrónicos, supliendo en este caso la escritura manual. La tarea de este proyecto de investigación propone ir más allá de esta circunstancia meramente técnica y funcional para hallar una nueva dimensión en el signo escrito. Y se habla de dimensión precisamente en el aspecto espacial, ya que como se ha mencionado, la relación más estrecha entre la escritura y el espacio es la bidimensional, no obstante se plantea aquí la posibilidad de re-dimensionar y contextualizar los signos escritos en campo del arte, en específico de la escultura. La escultura concebida como un arte tridimensional exige estudiar a conciencia el espacio como forma en sí misma, el vacío y el no vacío (pleno o lleno) forman parte fundamental de su existencia. Es por ello que se requiere de un ejercicio visual pero al mismo tiempo conceptual en la construcción de algunos ejemplos que hagan eco a estas reflexiones derivadas de la investigación. Es verdad que la escritura ya ha sido utilizada en muchas ocasiones en el arte, pero la cuestión es observar más allá de una función ornamental, más allá de una función conceptual de esta escritura, como puede tener una función formal en el desarrollo de propuestas escultóricas.

En la lectura visual no hay un sistema lógico como en la lectura alfabética, por ende habrá que deslindar la gramática lineal del lenguaje articulado para dar pie a una sintaxis visual de los signos a través de elementos formales como escalas, texturas, direcciones, valores, ritmos, movimiento, orden u organización, etcétera. Estos elementos funcionaran como amalgama entre un lenguaje y el otro. De la escritura bidimensional al diseño tridimensional del signo escrito, destinado a un espacio en donde la pregnancia de las formas dará a la escultura dos sentidos, uno lógico en la percepción de un signo abstracto, como lo es una letra que representa un sonido, y al mismo tiempo uno más lúdico, que permitirá al espectador tener más opciones de lectura visual a través de percepciones espaciales.

*La escritura habita en la frontera entre el arte y la técnica.
En la escritura, reflejo de lenguas y de músicas, de juego y poesía,
de letras y signos, late lo que la humanidad dice de sí misma.²*



Obra de Mona Ibrahim y Ebon Heath
donde se percibe signos de escritura árabe.
www.listeningwithmyeyes.com

²JEAN, Georges, *La escritura, memoria de la humanidad*, p.129

1.1 Signo escrito

El primer elemento que se debe analizar en este documento es el signo escrito y como «signo» habrá que definirlo como la «representación de algo». Para comprender mejor el enunciado se observa la triada del signo, compuesto por tres elementos: 1.signo-«forma» que denota, 2.significante- palabra que connota, y 3.significado- objeto, concepto o idea representada.

En la definición de GroÙes Brockhaus: Signo: Una referencia intuitiva a un objeto (lo de-signado)... pueden ser oídos (lenguaje hablado, música) o vistos (escritura, gestos, señales marítimas), tactados (golpes, braile) u olidos (señales olfatorias con las que marca un animal su terreno).³

Recordando que los signos han sido estudiados por diversos teóricos quienes han dividido la ciencia de los signos en dos, la Semiótica o estudio de los signos en general propuesta por Pierce y la Semiología o estudio de los signos «lingüísticos» propuesta por Saussure.⁴ En esta última mediante la asociación y combinación de signos se conforma una lengua, por ejemplo:



→ /a/ + /r/ + /b/ + /o/ + /l/ → árbol

signo

significante

significado

³ BROCKHAUS, GroÙes. Citado por GERSTNER, Karl. *Compendio para alfabetos. Sistemática de la escritura*, p. 20

⁴ Véanse referencias más amplias sobre Semiología y semiótica en ORTIZ Paredes, María Elena. Tesis de Licenciatura en Comunicación Gráfica Cromatismo Acústico Visual del signo caligráfico poético, Cap. I.2 Lenguaje, un código y su uso, ENAP-UNAM, 2004, pp.59-90

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

En este caso podemos notar que el signo es una representación, pues no es el objeto mismo sino un elemento que lo sustituye, de manera que pueda ser comprensible para quien hace referencia de él; y aquí se ha empleado un signo iconográfico que describe lo que los signos lingüísticos articulados construyen al momento de escribir o hablar. Se observa entonces, que los signos iconográficos son propios de un lenguaje visual, mientras que los lingüísticos son propios del lenguaje oral y escrito. Sin embargo, es cada vez más frecuente que encontremos relaciones estrechas entre

ambos lenguajes, pues en el momento de la globalización y la comunicación de masas los mensajes pueden llegar a más personas de diferentes culturas y esto es gracias al empleo de un lenguaje iconográfico. Y ¿por qué se menciona esto? Pues es importante para el arte también llegar a públicos que tengan los mínimos referentes de los códigos para comprender las obras propuestas y la lectura aunque sea individual mantiene una relación con los signos que representan los conceptos artísticos. Para entender esto basta distinguir el ejemplo:



árbol (español), arbre (francés), tree (inglés), baum (alemán), árvore (portugués), ki (japonés), albero (italiano), che' (maya), kuauitl (náhuatl), etcétera.

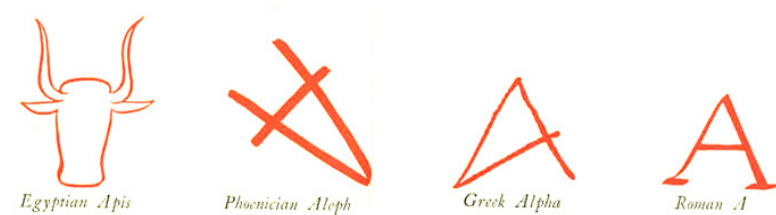
El signo es el mismo, el significante cambia pero el significado es único. Toda esta referencia se hace, pues en la comunicación visual se tiene la misma función que en el lenguaje concreto (habla o escritura), que es mostrar conceptos o ideas a partir de representaciones visuales, sólo que sus elementos son formas gráficas, ya sea en su orden figurativo, tipográfico, cromático, icónico o abstracto. O en el caso de la escultura a partir de volúmenes, escalas, texturas, etc. Y aunque si se puede hablar de una gramática visual ésta refiere al método de organización de los signos que puede ser empleada de manera semejante en un proyecto escultórico a nivel formal. Ahora bien, la relación de semejanza entre el signo y el objeto va de la iconicidad figurativa a la abstracción y relación arbitraria del origen del signo con el objeto.

El primer caso es evidente en las esculturas romanas en donde la figura humana es el centro de la representación a la que se le añaden ciertos atributos ya sean psicológicos o hasta teológicos en los personajes, pero está supeditado a los elementos figurativos que funcionan como símbolos.

La segunda relación es clara en el alfabeto, ya que el signo que designa el fonema /a/, en su origen era la representación de la cabeza de un buey y era llamado «aleph»; hoy cuando vemos el signo fonético no es la cabeza de buey que nos significa sino el sonido /a/ que no tiene un sentido mayor que cuando se ensambla y relaciona con otros signos fonéticos, formando palabras, enunciados, frases o textos. No obstante, no hay que perder de vista que el lenguaje escrito tiene un origen gráfico y que por tal es imposible ignorar sus cualidades como lenguaje visual. Hoy se hacen cada vez más libros sobre tipografía artística y se estudia el empleo del texto en la comunicación visual más allá de sus cualidades conceptuales, hay cargas simbólicas a partir de su tratamiento plástico, como de la misma manera encontramos salas de exposiciones donde la tipografía es la protagonista de las propuestas de diseño o pintura principalmente.

La diferencia del lenguaje escrito y el lenguaje visual es que el primero es entendible por la linealidad o secuencia de los signos mientras que el segundo implica una percepción simultánea, donde todos los signos son percibidos en el mismo instante y es un proceso mental el que da una jerarquía a cada elemento creando una lectura personal. Para algunos estudiosos de los signos como F. Casetti,⁵ el signo es capaz de representar una realidad que experimenta cada individuo y es esta acción de reemplazo es precisamente la que concibe al signo como parte de una estructura que organiza y forma una realidad imaginaria, pero aparentemente más verdadera, pues el signo puede ser el mismo, pero al ser empleado indistintamente con el fin de representar bajo diversas formas y circunstancias una variedad de contenidos genera una nueva realidad.

⁵ Véase GIROLAMO, Constanzo di. *Lingüística y semiótica en la cultura del 900* (2).



Trancisión del pictograma cabeza de buey hacia el fonema "a"



Caligrama árabe que representa un tigre que es en sí mismo un texto

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Bajo esta premisa el lenguaje icónico podría ser considerado como el principio filosófico de la escritura, pues es precisamente de la experiencia perceptual que se comienza el saber y este a su vez es asimilado mediante un proceso que conlleva al lenguaje.

Lo que vemos, olemos, escuchamos y sentimos es potencialmente traducible en imágenes que se vuelven signos al tratar de describirlos mediante la palabra.

La investigación de los orígenes de la escritura permite considerar tal posición, pues desde las primeras representaciones gráficas rupestres plasmadas en cuevas es aún incomprensible la relación entre un discurso y un posible lenguaje lineal como el que hoy concebimos.

Hay muchas teorías al respecto desde la que plantea los relatos de caza de los primitivos, hasta la que expone una repercusión de estados alucinatorios en las que estas representaciones son relacionadas a elementos mágicos de la posible cosmogonía de los hombres prehistóricos.



Pintura rupestre con pitogramas que representan una escena de caza de los hombres primitivos.

Todo esto es incierto, pero los vestigios de estas primeras «escrituras gráficas» son el precedente de la escritura alfabética y, muy probablemente de la pintura. En la lectura visual habrá que entender primero su estructura, es decir, la composición gráfica, posteriormente comprender su semántica, su posible retórica, sentido plástico e incluso un sentido poético. Los signos que se emplean en la escritura alfabética son también parte de un lenguaje visual y como tal, la letra como signo abstracto es aspirante a su interpretación formal.

En el mundo moderno, y especialmente por influencia de la publicidad, la letra ha adquirido entidad: ajena a la locura de las palabras, desvinculada de sus implicaciones semánticas, ha invadido el mundo de lo visible [...] Hoy la letra forma parte del mundo y de sus puntos de referencia.⁶

Vista de la zona comercial Times Square en Manhattan que muestra la saturación de anuncios donde la tipografía es uno de los elementos principales.



⁶ JEAN, Georges, *Op. cit.*, p.130

1.1.1 ¿Cómo surge la escritura?

Para comprender los conceptos anteriores y ubicar el presente proyecto dentro de los parámetros del arte, es necesario regresar a los orígenes. El lenguaje escrito es una repercusión del lenguaje oral y su transmisión estaba ligada a la supervivencia del hombre, ya que permitía la organización de grupos para coordinar las diversas actividades primitivas como la recolección, la caza, la pesca y jerarquización de los clanes. El lenguaje oral es considerado un lenguaje concreto porque se basa en la articulación de sonidos con la que se compartía e intercambiaba información. Pero las limitantes del habla son las transformaciones de significado porque su transmisión es de persona a persona de una forma más efímera.



Actividades del hombre primitivo.
www.bibliotecadigital.ilce.edu.mx

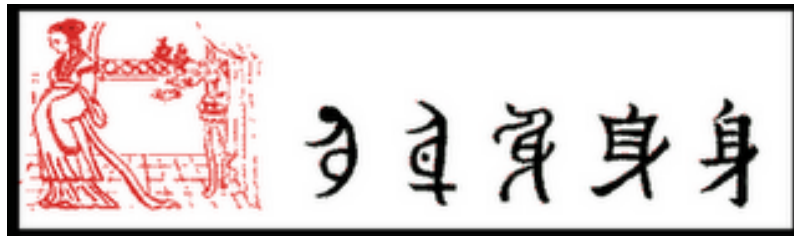


Diferentes signos que dieron paso a la creación de algunos alfabetos que se usan hoy en día.
www.bibliotecadigital.ilce.edu.mx

El francés Louis-Jean Calvet⁷ hace un estudio exhaustivo de los inicios del lenguaje escrito y expone en principio que debe hablarse de historia de las escrituras y no únicamente de la escritura, ya que son varios los sistemas de estructuración escrita que resultaría absolutista tratar de considerar escritura únicamente a sistemas alfabéticos dejando de lado las escrituras ideográficas que aún se utilizan en algunas culturas de oriente y medio oriente, así como algunos sistemas pictográficos que prevalecen en culturas nativas en el norte de América y Australia. Aunado a este criterio, rechaza considerar del mismo modo a “todo grafismo como prefiguración de una escritura” ya que la escritura está ligada de manera estrecha con la lengua. Pero sería igual de obstinado intentar encontrar un sólo espacio geográfico que pudiera significar la aparición de la escritura, y más bien está relacionada con la necesidad de una cultura para dejar testimonio de la existencia de algo, mediante signos que simbolizaban la descripción de objetos y que necesitarían un soporte físico que los hiciera permanecer.

⁷ Véase CALVET, Louis-Jean. *Historia de la escritura*, p.12-37

Calvet también supone que los primeros lenguajes tuvieron que estar conectados a movimientos corporales, ruidos, gritos, gestos, dibujos e incisiones. Pero también se cuestiona a partir de qué momento comienza a escribir propiamente, pues la escritura formará parte de otro sistema que le permitiría al hombre dejar en permanencia sobre las piedras, cavernas, huesos y pieles todo aquello que comenzó por comunicar a través del gesto y la palabra. No obstante esta escritura se tratará de un lenguaje primitivo, aunque complejo para el observador contemporáneo, pues más allá de un lenguaje articulado puede pensarse que era el inicio de la designación de los objetos que estaban relacionados a su vez con sus actividades primigenias, adaptadas a sus necesidades de supervivencia.



Shèn. Este caracter tiene su origen en el dibujo de un cuerpo humano con un vientre muy abultado. Originalmente, este caracter significaba “mujer embarazada”; pero en la actualidad se refiere tanto al cuerpo de un hombre como de una mujer. Para los chinos el cuerpo humano es una parte integral de la naturaleza. El lugar más importante del cuerpo es el corazón, donde el intelecto y los sentimientos existen en total armonía.

<http://tiposconhistoria.blogspot.com/2010/07/especial-china-escritura-y-caligrafia.html>

Luego entonces, si se revisa la historia de la escritura podremos observar que su desarrollo comenzó por la necesidad de contabilizar las cosas que rodeaban al hombre, posteriormente hay evidencias de representaciones de estos objetos en una iconicidad que llamamos pictogramas. Estos signos eran una mera referencia pictórica o ilustrativa del entorno y con el uso de varios pictogramas y una necesidad de síntesis del manejo de estos signos surgen los ideogramas. Una construcción un tanto más compleja de la vida cotidiana que refería ya no a cosas, sino a ideas relacionadas con esas cosas. Estas acciones que el hombre llevaría a cabo, al dejarlas plasmadas en una serie de signos sobre diferentes soportes como arcilla, piedra, marfil, pieles de animales y papel principalmente, es el antecedente de lo que hoy llamamos escritura, sin embargo estas ya eran una forma de escritura.

Incluso algunas culturas, sobre todo las orientales conservan esta tradición en forma de ideogramas. Posteriormente, y para encontrar un referente más que pueda consolidar este proyecto, se derivan estos ideogramas en otros signos más abstractos que ahora representan ya no cosas ni ideas, sino sonidos.

Estos signos, llamados fonogramas, son las representaciones gráficas de los sonidos, pero no de cualquier sonido, sino específicamente los que se emplean en el lenguaje oral y propiamente escrito. Son estos signos que denominamos alfabéticos los que permiten la comunicación en gran parte del mundo, aunque el alfabeto es sólo una de las posibles formas de escritura. Definitivamente las letras que conforman los diversos alfabetos son transformaciones, evoluciones o abstracciones lo que originalmente fueron pictogramas.

La escritura es uno de los legados más importantes para la ciencia, la filosofía y las artes. Desde el sistema de contabilidad de los sumerios, pasando por las aún incomprensibles escrituras jeroglíficas mayas y egipcias, la escritura cuneiforme mesopotámica, las primeras inscripciones ideográficas chinas sobre caparazones de tortuga, las escrituras ideográficas japonesas, los sistemas pictográficos de América central, la aparición del primer alfabeto fenicio, el surgimiento de la escritura hebrea, la adopción del alfabeto en la cultura griega, el nacimiento de la escritura brahmi en la India, la creación del alfabeto latino a partir del griego, la invención de los estilos cursivos de estos alfabetos y el surgimiento de nuevos alfabetos como el copto, el árabe, las runas germánicas, el alfabeto cirílico, etc., son todos estos antecedentes inherentes a la escritura que hoy empleamos.

Sumado a la adopción de materiales naturales como soportes de la escritura, la invención del papel, de las tintas permanentes, los tipos movibles, la imprenta, las máquinas de composición tipográfica, las computadoras y demás tecnologías que permiten hoy «escribir», han cambiado los propósitos de la escritura y no sería extraño que se busque un eco en el terreno del arte.



Shirin Neshat
Untitled - 1996

Gladstone Gallery, New York
<http://www.yale.edu/ism/srmcon/>

1.1.2 Lenguaje escrito y diversos signos de la escritura

«Lengua y escritura son dos sistemas distintos de signos; la única razón de ser del segundo consiste en representar el primero»,⁸ incluso puede representar a lenguas gestuales (como el sistema de señas para las personas sordomudas). La escritura es el complemento de la lengua hablada y es un sistema conceptual complejo ya que debe ajustarse a ciertas normas de construcción. La sintaxis de los signos es una serie de reglas de organización que determinan la gramática que debe usar una lengua en específico.

Karl Gerstner concibe que «el lenguaje se compone de signos percibidos por los sentidos, que siempre hay que considerar y entender bajo tres aspectos: manifiestan la situación o la intención del emisor (expresión, síntoma), influyen en un receptor (apelación o señal) y transmiten información sobre objetos y hechos (representación, símbolo)».⁹ Bajo esta observación los signos no sirven únicamente como meras imágenes de un sonido hablado, sino al mismo tiempo al articularse adquieren una función específica en la comunicación y dependerá del propósito del autor para prever los efectos que tendrá en el receptor. En este momento se puede distinguir que ya aparece el esquema de comunicación en donde para transmitir un mensaje debe haber un emisor y un receptor, esto pone en evidencia que la función básica de la escritura es que alguien la lea; es decir, se codifica información a partir de signos comunes para ser decodificada posteriormente.

Es aquí donde también se puede aludir a la escultura, o al arte en general, pues es destinada a un receptor quien hará una lectura de la obra a partir de la percepción de los signos o símbolos empleados siendo sus formas muy diversas, y valiéndose de la forma, el color, la textura, etcétera como elementos formales pero al mismo tiempo su estructura compositiva al igual que la escritura debe estar cargada de conceptos que ofrecerán un discurso factible de ser interpretado en infinitas posibilidades según las experiencias previas de los espectadores. En cuanto al tema de los signos de la escritura se advierte que algunas lenguas utilizan sistemas fonéticos que pueden ser silábicos o alfabéticos, así como logográficos que emplean unidades ideográficas o pictográficas (aunque en el menor de los casos), que al articularse se convierten en estructuras más complejas como en la lengua china o japonesa.

⁸ Ferdinand de Saussure, citado por CALVET, Louis-Jean. *Op. cit.*, p.14

⁹ GERSTNER, Karl. *Op. cit.*, p. 20

Para comprender las diferencias de estos sistemas Jean-Jacques Rousseau sería el introductor de una brutal distinción entre las «tres maneras de escribir»:

-«La que describe no tanto los sonidos como las ideas» (pensando aquí en los jeroglíficos egipcios y los glifos aztecas); -«la que hace representar las palabras y las proposiciones por medio de caracteres convencionales» (en este caso se trataba de la escritura china), -«la que compone las palabras por medio de un alfabeto.»¹⁰

Estas tres formas de escritura pueden considerarse como parte de una tipología básica de la escritura, aunque otra forma de diferenciar las escrituras sería bajo el criterio de su iconicidad, es decir, el grado de relación figurativa con los objetos o con una abstracción del signo hasta perder una relación directa con el objeto que le dio origen. En este caso tendríamos a las escrituras pictográficas, en las que un dibujo figurativo representa un mensaje sin que haya una referencia del cómo se pronuncia o cómo se habla; escrituras ideográficas, donde el elemento representado son ideas y la forma de los signos que los designan son en parte una estilización de los pictogramas o incluso la mezcla de dos o más que hacen más complejo el contenido del signo.

Así que una de las definiciones que sería pertinente analizar es la que propone Calvet pues expone que «los pictogramas se presentan como elementos aislados, mientras que los ideogramas (que en su origen eran antiguos pictogramas) constituyen un sistema». Esto quiere decir que al hablar de ideogramas en realidad estamos hablando ya de escritura.¹¹ Finalmente, las escrituras alfabéticas han venido a significar un papel esencial en la idea de una escritura concreta, aunque más que concreta sería una escritura más sistematizada que permite con el menor número de elementos una comunicación fluida y que por circunstancias culturales ha sido posible expandir en diversas zonas geográficas, permitiendo que cada vez una población mayor tenga acceso al mismo código de comunicación.



1.azteca,2.egipcio,3.jeroglíficos,4.cuneiforme,5.maya, 6.fenicia, 7.árabe, 8.china, 9.japonesa, 10.romana, 11.gótica, 12.cursiva, 13.griega, 14.hebrea

¹⁰ CALVET, Louis-Jean. *Op. cit.*, p.12

¹¹ *Ibid*, p.68

Pero habría que reflexionar también sobre la postura de Calvet al expresar que si el alfabeto puede parecernos, a ojos de los occidentales, la más acabada manifestación de la escritura, no por eso deja de construir tan sólo una de sus formas: los alfabetos (y es necesario insistir de nuevo sobre este plural) no suponen en modo alguno la forma más perfecta de escritura.¹²

Si bien la propuesta escultórica no se emplearán otros signos distintos al alfabeto latino, porque escrituras como las jeroglíficas están en desuso o las escrituras orientales son ajenas al código lingüístico que compartimos en esta parte del mundo, de cualquier forma es importante conocer los términos empleados en el estudio de las escrituras, para delimitar y comprender el origen de los signos que se aplicarán. Lo más importante en este aspecto es que todos los signos que sirven para representar una lengua han tenido un origen gráfico y aunque se ha mencionado el término «fonema» éste refiere a la representación acústica del mínimo signo del lenguaje hablado. Pero para hablar propiamente del lenguaje escrito esta unidad indivisible del lenguaje alfabético es llamado grafema. Estos grafemas son también llamados glifos cuando se habla de escrituras jeroglíficas y son compuestos por diversos trazos que pueden ser lineales o no. Del mismo modo tenemos el término signo para describir escrituras como la cuneiforme y el término caracter utilizado para las unidades de construcción de la escritura china.

Otra postura respecto al tema la tiene Karl Gestner quien declara que es imposible hablar de alfabeto: no existe el alfabeto en sí. Su existencia es múltiple, de él hay x-mil variantes, y sus formas básicas pueden además diferir en extremo.¹³ Este argumento pretende mostrar que no hay una sola forma de escribir los mismos sonidos, pues en casos específicos hay alfabetos que son propios de ciertas culturas como el alfabeto griego, que derivó del fenicio, el alfabeto cirílico de los países de Europa del Este y países soviéticos, el «abyad» (sistema alfabético consonántico) hebreo de los judíos, y el alfabeto árabe o «alifato» utilizado en algunos países asiáticos y africanos, asimismo la escritura hindú «devánagarí», etcétera.

Evidentemente no se puede hablar de un sólo alfabeto pero hay que recordar que en la época del colonialismo europeo el alfabeto latino se extendió por todo el mundo, siendo adoptado por muchas lenguas que anteriormente no tenían forma escrita o desplazando a otras escrituras.

Alfabeto arábigo: ا, ب, ت, ث, ج, ح, خ, د, ذ, ر, ز, س, ش, ص, ض, ط, ظ, ع, غ, ف, ق, ك, ل, م, ن, هـ, و, ي

Alfabeto cirílico: А, Б, В, Г, Д, Е, Ё, Ж, З, И, І, Ы, К, Л, М, Н, О, П, Р, С, Т, У, Ф, Х, Ц, Ч, Ш, Щ, Ю, Я, Ъ, Ь, Ы, ЛЬ, Њ, Ы, Ц

Alfabeto griego: Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ, Η, Θ, Ι, Κ, Λ, Μ, Ν, Ξ, Ο, Π, Ρ, Σ, Τ, Υ, Φ, Χ, Ψ, Ω

Alfabeto hebreo: א, ב, ג, ד, ה, ו, ז, ח, ט, י, כ, ל, מ, נ, ס, ע, פ, צ, ק, ר, ש, ת

Alfabeto latino: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z

¹² *Ibíd*, p.264

¹³ GESTNER, Karl. *Op. cit.*, p.34

Además de transformar y adaptar las grafías latinas para poder representar toda la gama de sonidos que se pronuncian en alguna lengua específica, posteriormente se introdujo el alfabeto latino en otros países que no hablan lenguas romances (derivadas del latín), para poder transcribir sus lenguas y también para facilitar su enseñanza en niños y extranjeros. Con la expansión del alfabeto latino se fueron desarrollando diferentes estilos de escritura, las letras como formas alfabéticas son símbolos que reflejan los contrastes culturales entre oriente y occidente, por ello las variaciones estilísticas de las letras no solo fueron reflejo de los implementos tecnológicos en una cultura sino la mezcla también de influencias exteriores.

Materiales, soportes, útiles, herramientas, usos y costumbres dentro de la escritura produjeron una diversidad de grafías, que al mismo tiempo llevaron al desarrollo y estudio de la caligrafía en su calidad de escritura manual y la tipografía como sistema de escritura mecánica y electrónica, con sus respectivas variantes de mayúsculas, minúsculas, cursivas y de estilo. Por lo que Gestner añade que «el «alfabeto» es un tipo de escritura, una escritura de sonidos, de la cual hay a su vez distintos géneros: sea lo que sea que escribamos en cualquiera de las formas –con la mano o con los tipos de imprenta–, siempre empleamos el alfabeto latino». ¹⁴ Si bien este perfeccionamiento no sólo implicó al alfabeto latino, es cierto que la aparición del libro significó una forma más rápida de transformar la escritura alfabética hacia una compilación de estilos que en otras escrituras no es igual de manifiesto.

En un breviario cronológico ¹⁵ de estilos de letra sobresalen la quadrata mayúscula romana, grabadas en piedra hacia el siglo I d. C, posteriormente aparece la rústica que eran mayúsculas pintadas a mano, pero la necesidad de crear un estilo que se adaptara a una escritura más veloz dio origen a la uncial en el siglo IV d. C. y la semi-uncial en el siglo VII. Para el siglo X d.C. el emperador Carlomagno hace un encargo, crear la letra carolingia, siendo esta ya una transición de las letras mayúsculas a las minúsculas.



Los diferentes soportes y herramientas se han desarrollado tecnológicamente para ofrecer nuevas alternativas al acto de escribir.

¹⁴ *Ibíd*, p.38

¹⁵ Véase referencias más amplias sobre Escritura y Caligrafía en ORTIZ Paredes, María Elena. *Op. cit.*, pp.199-210, 297-303

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

La producción de libros en esta época marca significativamente la historia de la escritura, pues se comenzaron a establecer parámetros de uso para cada letra, y esto aunado al final de la época medieval marcó el surgimiento la letra gótica, dentro de las que se encuentran la negra gótica, textura quadrata, *textus precissus*, littera bastarda y cursiva bastarda. Luego surgió en Italia la rotunda o littera moderna y los estilos humanísticos como la littera antiqua en el siglo XV, más tarde la cursiva gótica, y hacia el siglo XVI se crea la itálica o cursiva y la cancilleresca.

Para esta época ya se empezaba a vislumbrar el inicio de la imprenta y con este invento se crearon nuevos estilos más complejos que tuvieron que ser perfeccionados por el sistema del que dependían para ser visibles, en este momento ya no se “escribe” sino que se “imprime” la escritura. Las letras se fabrican en placas de madera en un principio y después en pequeños trozos de metal llamados «tipos móviles» que se colocaban unos juntos a otros para “formar” el texto.

El proceso de impresión implicaba métodos mecánicos y manuales en un principio, pero la tecnología poco a poco fue sustituyendo la producción que hasta el momento era un tanto artesanal hasta hacerla industrial.

En la época actual, los sistemas electrónicos permiten rápidamente que con un «click» se guarden estos signos cifrados en códigos numéricos, pudiendo observarlos en una pantalla o bien imprimirlos en papel o distintos soportes novedosos, incluyendo técnicas de grabado en chorro de arena o el recorte de vinil.

Es indiscutible la importancia del alfabeto latino en el mundo actual, sin embargo habrá que reflexionar ¿por qué si este sistema de signos fonéticos es el mismo en casi todo el mundo, difiere en su pronunciación en cada lengua? Es esta razón la que conduce a este proyecto a hacer más relevante la grafía de las letras que su fonética.



Teclas de una máquina de escribir. Un método mecánico de escritura que comienza a estar en desuso.

Todos estos elementos de carácter formal, o mejor dicho “morfológicos” (estudio de la forma), unirán los criterios de diseño escultórico para encontrar en el signo alfabético una forma y un volumen distintos a lo habitual. Se propondrá una nueva forma de “escribir” las letras y en este caso ellas estarán subordinadas a los conceptos y no los conceptos a ellas.

1.1.3 Dimensión espacial de la escritura

En principio habrá que definir el término soporte para comprender por qué al paso del tiempo se han utilizado, se han modificado y también se han adaptado ciertos materiales para el oficio de la escritura. Así se puede considerar como «soporte» cualquier superficie que permita la acción de ser alterada por una herramienta, modificando su apariencia primaria al tener contacto con ella. En este sentido se pueden observar tres tipos principales de soportes: los bidimensionales, los tridimensionales y los de proyección o multimedia. Y todos estos soportes han sido empleados para los fines de la escritura.

Desde la antigüedad se ha mostrado que los soportes en el desarrollo de la escritura han proporcionado a los escribanos ciertas posibilidades de trazo, haciendo de las primeras escrituras un enigma en su desciframiento. Como lo menciona Calvet: «al principio, la actividad de «escribir» era equivalente a realizar incisiones, a arañar, lo que hace suponer que las piedras o vasijas fueron sus primeros soportes».¹⁶ La adopción de nuevos soportes y materiales de escritura provocarían una ruptura en las formas gráficas y dificultaría el seguimiento de las relaciones entre sus graffas, como es el paso de la inscripción en barro, a las hechas sobre piedra o a la escritura con tinta. Se estima que hacia el año 30.000 a.C. el hueso, la piedra y la madera fueron los primeros soportes empleados para registrar marcas escritas. Pero fue hasta 18 000 a.C. que aparecen las primeras inscripciones pictográficas en el interior de cuevas, considerando a las más antiguas las de Lascaux y Altamira.



Los primeros soportes que se conocen son rocas y los muros de cuevas y los materiales carbón vegetal y compuestos minerales.

¹⁶ CALVET, Louis-Jean. *Op. cit.*, p.26

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Deberían de pasar bastantes años para que en el 5.000 a.C. la arcilla se empleara en Mesopotamia como soporte de la escritura cuneiforme. También se descubrió que el papiro, obtenido de una planta de las riberas del Nilo, fue el soporte elegido por los antiguos egipcios en 3.000 a.C. y hacia el año 1600 a.C. en los caparazones de tortuga eran escritos caracteres chinos. Con la adopción del alfabeto latino, los griegos desarrollaron inscripciones en piedra delicadamente labradas.

También es conocido que en las culturas indoeuropeas ya se utilizaba el marfil como soporte de escritura. Y aunque en Egipto ya se había empleado el papiro, antecedente más cercano al papel, para el 300 d.C. el pergamino se obtenía del cuero de corderos, cabras y otros animales domésticos, soporte ampliamente utilizado en Europa, hasta que hubo una escasez de pergamino y originó lo que se conoce como «palimpsestos» que implicaba que los escritos podían rasparse para volver a utilizar de nuevo el pergamino.

Sin embargo la invención del papel en el año 105 a.C. en China cambió la historia de la escritura sólo que tardaría en llegar dicho invento al continente europeo, de cualquier modo junto con la imprenta en la edad media, se permitió una rápida difusión de la cultura durante bastantes siglos hasta la época actual. Pero en 1981 se realiza el primer libro electrónico, por lo que ahora los soportes ópticos y electrónicos son una alternativa al papel.

El problema de los diferentes soportes de la escritura es que no todos han sido capaces de permanecer hasta hoy para mostrar de qué manera se escribía, con qué técnicas, qué utensilios se empleaban y sobre cuáles materiales era más frecuente escribir. Es probable que se hayan perdido algunos sistemas gráficos por la pobre perdurabilidad de los soportes, probablemente hubo escrituras que fueran tatuadas en la piel, o pintadas sobre fibras textiles o fragmentos de cortezas de árboles y demás materiales perecederos, de los que hoy no queda rastro.

Es evidente que para que se pueda hablar de soporte, también se habrá de mencionar la utilización de herramientas o materiales que sirvieron de medios para llevar a cabo las «letras» o signos que se escribían. Dentro de los cuales se pueden considerar incluso los dedos como herramienta para pintar en las cuevas y la boca que sirvió para estarcir las primeras tintas o pigmentos hechos con carbón y óxidos de hierro, así como tinturas sacadas de plantas o elementos minerales.



Los tlacuilos eran hombres indígenas quienes realizaban las labores de un escriba, pintor, y sabio. Los tlacuilos empleaban distintas técnicas de representación y para realizar los codex usaban materiales como papel amate, piel de venado o tela de algodón, así como tintas de diferentes colores.

Posteriormente, y como lo escribe Herbert Read en su libro *Orígenes de la forma en el arte*,¹⁷ sobre la evolución de los objetos como utensilios hacia la estilización de las formas; el hecho de que el hombre se valiera de lo primero que tenía a su alcance para poder resolver sus problemas primarios hizo que poco a poco fuera transformando sus herramientas (y en este caso también los soportes) hasta que tuviera una gran variedad de ellos para diferentes usos. Un ejemplo de esta necesidad de implementar nuevas herramientas y soportes en la historia de la escritura se encuentra en la transición de la escritura hierática a la escritura demótica.

La razón de esta evolución es fundamentalmente técnica. La forma de los caracteres jeroglíficos grabados en piedra se prestaba mal a la transcripción rápida que precisaba una escritura cuyas funciones se estaban transformando. [...] El cálamo, instrumento capaz de trazar a tinta los signos, el papiro, el cuero o la tela como soportes permitían sin duda que la escritura fluyera más ágil, con mayor sutileza. Asistimos a la simplificación del grafismo que no pondrá en cuestión los grandes principios estructurales de la escritura...¹⁸

Así como en el caso anterior, hay muchos momentos en la historia de la escritura que marcaron el desarrollo de nuevos soportes, pues la función de los escritos exigía del mismo modo una renovación conforme las necesidades de la época y de las sociedades que utilizaban la escritura como un medio de comunicación.

Al menos hay evidencia, como lo expresa Louis-Jean Calvet, de que los soportes fueron variando de manera considerable; primero piedras, pieles, huesos y tejidos, y más tarde papiros para llegar, por último, al papel...Y las formas también cambiarían. Pero al margen de esta variedad, permanece invariable el principio rector, propio de cualquier tipo de escritura: que lo que se desea relatar y comunicar quede salvaguardado, que permanezca.¹⁹



El teclado virtual funciona con una proyección sobre cualquier superficie por rayos infrarrojos, y es capaz de detectar los movimientos de los dedos entre las teclas virtuales.

http://es.ideas4all.com/ideas/3335-escritura_digital_en_cualquier_lugar

¹⁷ Véase READ, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*.

¹⁸ CALVET, Louis-Jean. *Op. cit.*, p.77

¹⁹ *Ibíd*, p.41

1.1.4 ¿Para qué escribir?

El primer planteamiento que se hace para comenzar este proyecto es ¿por qué utilizar la escritura en el diseño de un objeto escultórico? Para resolver esta pregunta es necesario saber primero ¿para qué escribir?

«Las palabras vuelan», lo que significa que la comunicación oral está sometida a la fugacidad, se deduce de aquí la principal misión confiada a la escritura: conservar la palabra, puesto que «la escritura permanece». La escritura estaría por lo tanto subordinada a la palabra, teniendo por función darle habla al locutor ausente, prolongando sus mensajes más allá del eco físico de los sonidos por él pronunciados[...].La escritura es el procedimiento del que actualmente cabe servirse con tal de inmovilizar y fijar el lenguaje articulado, fugitivo por su propia esencia.²⁰

Más tarde al origen de la escritura, esta acción adquirió otras funciones más allá de la designación de los objetos, la comunicación básica y la contabilidad, ayudó al establecimiento de las leyes, para recordar a personajes importantes, para transmitir conocimientos, etcétera. Posteriormente, la escritura fue reemplazando también a la tradición oral para conservar la memoria colectiva de las sociedades y conformar un lenguaje estético a través de las letras, tales como los mitos, las epopeyas, el origen de las religiones y la magia, así como la poesía. Lo más importante es entender que ante esta fugacidad de la palabra el hombre tuvo la necesidad de retener el lenguaje oral recurriendo a medios gráficos, esto permitió la creación de distintas formas de escritura pero más allá de conservar los mensajes, no hay una única solución definitiva y perfecta. El poder conservar la historia de las distintas sociedades también se ha dado gracias a los diferentes sistemas, soportes y técnicas de escritura.



Imagen metafórica de la intención de retener las palabras a través de la escritura.

²⁰ CALVET, Louis-Jean. *Op. cit.*, pp.12 -14



Fotograma del filme "The Pillow Book" (1996) de Peter Greenaway; donde Nagiko, protagonista de esta película, se convierte desde pequeña en el soporte de la escritura, que su padre calígrafo realiza cada cumpleaños como símbolo de una bendición tradicional.

<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2005spring/frames.html>

Entonces ¿para qué escribir?, ¿como una permanencia de lo que se ha dicho?, ¿para construir la memoria?, ¿para no olvidar las cosas?, ¿para concientizar nuestras reflexiones?... la escritura tiene silencios, como en el habla; la escritura puede considerarse un viaje a través del conocimiento, por ello también es posible escribir para conocer y conocerse uno mismo a través de la escritura.

La escritura posee una capacidad semántica dado que su origen la define como la transcripción de los signos del lenguaje articulado. Y es mediante la escritura que se puede plasmar los pensamientos del hombre, pero también sus sentimientos. Con los pensamientos vienen implícitos los conceptos y las ideas del mundo; con los sentimientos se engloban las emociones que el hombre hace conscientes para poder expresarlas de diversas maneras, como en la poesía o en las artes.

Pero también la escritura posee un poder gráfico, y esto es claro en el arte de la caligrafía. Pero ¿qué puede aportar la caligrafía a esta investigación?, hay varios argumentos. En principio ayudará a entender mejor la función de la «simple escritura» contra la función de la «escritura bella» o caligrafía (kalos- bello / graphe- escritura).

El primer elemento que habrá de observar es que las letras son los signos unificadores de ambas. Sin embargo la diferencia principal entre ellas es que la escritura tiene un sentido a través de la lectura alfabética, es decir, a través de su capacidad de legibilidad o decodificación de los signos. Mientras que la caligrafía es igualmente una escritura utilitaria, sí, pero además y sobre todo, posee un objetivo formal y artístico y puede ser legible o no, convirtiéndose prioritariamente en perceptible, como la pintura. Wang Hsi Chin lo indica de mejor modo: «La escritura necesita del sentido mientras que la caligrafía se expresa sobre todo mediante la forma y el gesto, eleva el espíritu e ilumina los sentimientos».²¹

Lo trascendente aquí es saber ¿para qué se quiere escribir? Ya que en la caligrafía no es el qué se escribe lo más importante, sino el cómo se escribe. Muchas veces los signos caligráficos no transmiten algún significado en específico, el signo aquí constituye en sí mismo el sentido de la escritura, por su composición, por su disposición, por la riqueza y equilibrio de las formas, la armonía de sus proporciones y el ritmo de sus contrastes. Es precisamente esta rama de la escritura que acerca al signo escrito a la formulación de un diseño escultórico. Pues la escritura y la escultura se circunscriben en circunstancias similares, es decir, ambas están supeditadas a un espacio físico y a un tiempo.

²¹ MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía*, p.1

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Un tiempo que puede ser flexible, desde en el que fue originada, hasta en el que es percibida y el que transcurre entre ellas como permanencia de su existencia. La función de la escritura en este caso supera la simple transmisión de un conocimiento y como lo expresa Karl Gestner:

“Quedan por explorar el proceso y su repetición. ¿Cuáles son los criterios en relación al proceso? Muchos son los procesos que se han desarrollado con el tiempo: todos siguen hoy en uso. Aún hoy se escribe en piedra con cincel –y aún hoy se escribe con la mano. Entonces cabe preguntarse: ¿los medios modernos no hacen superfluo el aprendizaje de la escritura manual? ¿O es a la inversa: que aprender a escribir es un pretexto para desarrollar la habilidad manual en general [...]? ¿Cuáles son los criterios en relación a la repetición? La escritura es un medio de comunicación, y también es memoria del lenguaje. La escritura implica eo ipso repetición. Pero hay una diferencia fundamental entre que un individuo lea mil veces un mensaje (por ejemplo una carta) y que mil individuos lean un mensaje (que pudo haber sido una vez grabado en piedra, como en los muros del templo de Delfos, o aparecer mil veces impreso en papel, como, por ejemplo, en el periódico).”²²

La escritura considera a la letra como un signo abstracto con contenido fonético y en la caligrafía debe existir fundamentalmente un placer por escribir esas letras con trazos libres y gestuales, esto implica la apropiación de un espacio y la voluntad de manifestar la existencia del calígrafo. En este acercamiento, y del mismo modo para el artista de hoy, la escritura puede significar un testimonio de que existe y puede representarse a través de la escritura: «Soy... ¡existió! ¡pienso!... aquí y ahora... ¡Hola, aquí estoy!»



Suma de letras
Francisco Javier Pereda Pegalajar
bronce a la cera perdida
julio 1995

http://www.capaesculturas.com/galerias/ficha_obra.php?id_obra=950

²² GESTNER, Karl. *Op. cit.*, p.53

1.2 Espacio y escultura



Eduardo Chillida
Abesti Gogora IV
1959 - 64
Madera de chopo
98 x 135 x 137 cm
Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
<http://www.march.es/arte/coleccion/obras>

El concepto de espacio se ha construido en el contexto de la experiencia humana, tiene que ver con la sensación y la percepción, de manera que el espacio es una dimensión envolvente del medio físico donde transcurre el tiempo. El espacio puede ser considerado como un elemento físico, simbólico, sensible, expresivo, donde el cuerpo se relaciona a través de sus sentidos. El hombre se vincula con el espacio a través de ciertos elementos como formas, trayectorias, planos, dimensiones, direcciones, niveles, etc. Al interactuar de modo sensible, todos estos elementos se complementan dando significado al gesto en el espacio y traduciendo las imágenes proyectadas en un espacio tridimensional.

Para comprenderlo mejor se recurre a la noción de tridimensionalidad expuesta en el trabajo de tesis de Licenciatura en Comunicación Gráfica, el cual refiere que *“vivimos en un mundo de tres dimensiones y lo que visualizamos frente a nosotros no es una imagen plana, tiene largo y ancho y una expansión con profundidad física (volumen), para comprender un objeto tridimensional tendremos que observarlo desde ángulos y distancias diferentes para conjuntar en nuestra mente toda la información y comprender su realidad tridimensional. Es a través de la mente humana que el mundo tridimensional obtiene su significado y establece así armonía y orden visual.”*²³

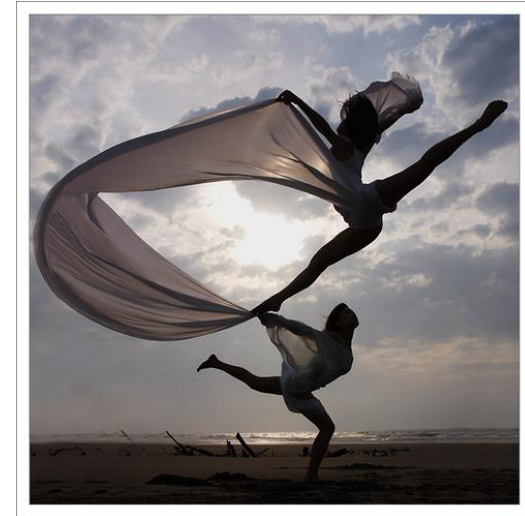
El hombre es capaz de percibir el espacio a través de la vista, pues estamos inmersos en un mundo visual, pero también con el tacto a través de las experiencias tangibles con los objetos y aún con el oído que permite la orientación espacial y mantiene el equilibrio del ser humano. Pero más allá de conocer el espacio a través de los sentidos, también el hombre es capaz de explorarlo mediante la creación de objetos, desde que necesitó transformar la materia, hasta las manifestaciones artísticas como la danza, el teatro, incluso la escultura y la arquitectura. El espacio permite a los cuerpos realizar trayectorias de movimiento y desplazamiento, como en la danza, donde los movimientos hacen consciente al cuerpo del fluir en ese espacio.

²³ ORTIZ Paredes, María Elena. *Op. cit.*, p.257

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

La proxemia es la encargada de establecer las relaciones estructurales del espacio que el hombre hace en forma inmediata, a partir de su entorno corporal, marcando las distancias entre sus congéneres y la organización de su espacio habitable. Se pueden considerar estas categorías principales del espacio:

1. Espacio Interno. El que se produce de la superficie de los cuerpos hacia el interior; espacio lleno de volúmenes, líneas, formas, etc.
2. Espacio Externo. El que se produce de la superficie hacia fuera del cuerpo, próximo o lejano; relacionándolo con otros objetos y su contexto.
3. Espacio Próximo, prefijado o limitado. El que rodea inmediatamente al cuerpo, es fijo sin desplazamiento, sus límites se definen como la extensión máxima de los segmentos del cuerpo, y determina la movilidad que tiene un objeto o sujeto.
4. Espacio Total, lejano, distante o ilimitado. Es en el que se desplaza un objeto en distintas direcciones, niveles, velocidades etc. (como el espacio escénico)



El hombre es también creador de espacios que corresponden a su condición humana, desarrollando sus sentidos de forma creativa, sensible y consciente del medio que lo rodea. En el ámbito de las artes, el artista debe conocer, explorar y tomar conciencia del significado de los diferentes componentes del espacio y considerar en forma progresiva el espacio como un factor de expresión y comunicación, proyección y significación del gesto.

El espacio es un elemento simbólico, es el medio de relación de los objetos y de su comunicación, el cual cobra gran valor según su uso y experiencia. El espacio es materia prima de toda obra de arte y en ocasiones se considera al cuerpo humano como un espacio eminentemente expresivo, que está en el origen de otros espacios igualmente expresivos, en los que las personas proyectan significados, dando sentido al entorno y expresión a las cosas.

El espacio como el entorno físico donde es posible proyectar una obra de arte es más específico y para adentrar el texto hacia la escultura, se observará que la historia ha definido en varios momentos a las artes plásticas, teniendo en cuenta el hecho de que comenzaron como oficios y no precisamente como actividades artísticas.

Gracias al estudio antropológico y arqueológico de civilizaciones antiguas ha sido posible descubrir algunos de sus vestigios, que tiempo después pudieron ser considerados como objetos artísticos, tales como piezas de orfebrería, pintura mural, objetos realizados en diversos materiales y para diversos fines. Incluso en la época prehispánica, las culturas mesoamericanas tenían una manera de ver la vida que hacía de cualquier cosa producida por el hombre un objeto de arte; ya que al estar en contacto pleno con el medio en el que habitaba y manipular esta materia prima en un objeto, conectaba al hombre con la naturaleza (creación de Dios), haciendo del hombre también un «creador».

El sociólogo Juan José Barreiro en su texto *Arte y sociedad* expone que los antiguos denominaban artístico al mundo hecho por el hombre en oposición al mundo natural, mundo de la fabricación de objetos, mundo surgido gracias al ingenio y a la fuerza de la inteligencia del hombre, que toma posesión de la naturaleza, que logra imponerle su propio gobierno.²⁴

Es evidente que esta concepción cambiara al paso de los siglos y también el hecho de que hubiera culturas ubicadas en distintos puntos geográficos hacía que las civilizaciones se desarrollaran de una forma incomparable. Es precisamente que las distintas sociedades fueron desarrollando estos oficios hasta darle un lugar en una escala de valores estéticos comparable con los de la poesía y la música, al mismo tiempo las concepciones del arte se fueron delimitando. En este caso, *“las cualidades que definen la escultura clásica se refieren fundamentalmente a los aspectos formales, al empleo de los materiales, a los procedimientos utilizados por los escultores y al repertorio temático de las esculturas.”*²⁵

Con respecto a este último punto podríamos referir que se basó una gran parte de la producción artística europea y prevaleció por mucho tiempo inclusive en la pintura. Esto hacía que el arte fuera de alguna forma alegoría de la naturaleza humana y su contexto. Es así que con algunos de los mayores exponentes de la pintura, la escultura y el grabado y con el apoyo económico que recibían de ciertos mecenas de la nobleza europea que el arte tuvo un lugar en la sociedad.



Artemisa o Diana de Versalles
Atribuida a Leocares
Museo de Louvre
<http://www.louvre.fr>

²⁴ BARREIRO, Juan José. *Arte y sociedad*, p.13

²⁵ MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*, p.16

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Anteriormente, quien decía forma artística en tres dimensiones decía estatua. Se trataba siempre de una imagen destinada a cubrir una función decorativa, religiosa, política o conmemorativa, que pertenecía a un sistema iconográfico sujeto a una serie de normas preestablecidas. «Estatua: figura entera y de pleno relieve, representando un hombre o una mujer, una divinidad, un animal, dios, a un caballo, un león», se lee en el Littré (1964). Sus técnicas de producción y reproducción, sus materiales, sus dimensiones variables eran adoptados y adaptados para aplicar estas normas de acuerdo con los principios de la permanencia y la perfección estética.²⁶

Con el paso del tiempo, la relevancia de algunos sucesos históricos y la transformación de los cánones estéticos occidentales, fue surgiendo una forma distinta de concebir el arte y con ello el momento de vivirlo. Se crearon estigmas alrededor del academicismo en la pintura y escultura y con este nuevo «arte» se rompieron las tradiciones previas para afianzarse con determinación en un presente, en este momento se concibe al arte moderno que bajo ciertos autores se sitúa a partir de principios del siglo XX en adelante, modificando en gran manera la noción de las nuevas tendencias artísticas.

Fue mediante el establecimiento de fundamentos teóricos y científicos para sí, que el arte pudo obtener una mayor significación social, pudo liberarse de los oficios, y de esta manera, aquellos que lo practicaban pudieron elevarse de su condición de artesanos y acercarse a la clase media alta.²⁷

Para este momento, se toma en cuenta más la «interpretación» del artista de la forma tridimensional dejando de ser una estatua y su función no es específica, alegórica u ornamental, tiene un sentido más amplio y sus límites se desbordan dando origen a un objeto artístico autónomo, aunque sí sujeto a una infinidad de lecturas sin dejar de perder su estructura modificando su significado conceptual. La síntesis de la forma y pérdida de iconicidad llevaron a su máxima expresión la abstracción en la escultura y pintura a partir del siglo XX.

²⁶ ROWELL, Margit. *qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, p. 11

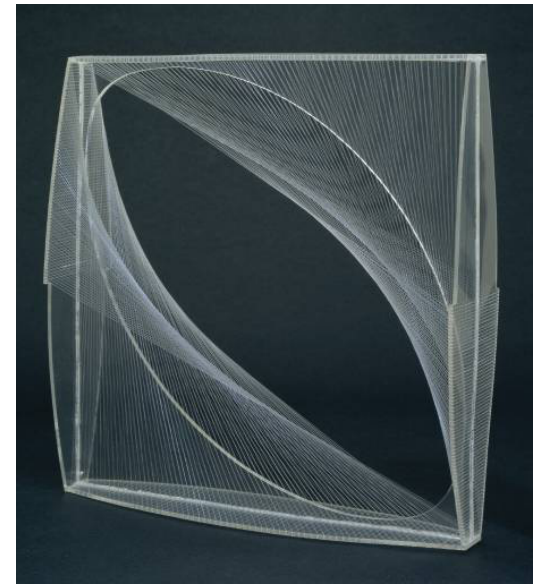
²⁷ READ, Herbert. *El arte de la escultura*, p.75

1.2.1 El espacio y las formas representadas en la escultura

Para comenzar a hablar del concepto “forma” se retomaran las ideas principales que plantean ciertos autores. Empezando con Herbert Read que en su texto *Orígenes de la forma en el arte*,²⁸ es interesante ver cómo retoma desde un principio el termino morfología como el estudio de las formas naturales y deja ver que la forma es algo distinto a la composición, ya que hay una significación que puede ser armónica o no en las medidas de las formas, pues la naturaleza de la forma es su continuidad y en el arte la forma es retomada como símbolo.

Al hablar de las formas en el arte comenta que rebasan el propósito utilitario en el objeto modelado y menciona que la imaginación como proceso mental mediante un pensamiento conceptual da origen a la creación de utensilios y la imaginación se relaciona con la imagen y la imagen con la forma. Los objetos utilitarios desde la antigüedad fueron modelados en formas varias y la necesidad de adaptación del tipo primitivo provocó el refinamiento de las formas con relaciones antropomorfas y ergonómicas. El cambio de las condiciones materiales provocó reacciones emotivas, es decir, estéticas, pues surgen de necesidades interiores relacionadas con sentimientos.

Cuando empiezan a trabajarse el equilibrio y la simetría se puede considerar la creación de la forma por la forma, sin una utilidad o más allá de ella. Comienza a existir una síntesis entre utilidad y fines espirituales; y los medios de representación llevan a una contemplación de la naturaleza como efecto de la forma. El propósito ahora de desmaterializar lo material y materializar lo inmaterial es la fuerza que transforma una forma utilitaria en una obra de arte, esta fuerza la llama él «fuerza ideológica». Por tanto, la evolución morfológica de una forma funcional hacia una forma estética considera tres pasos: 1. el objeto como utensilio, 2. perfeccionamiento de las formas, 3. refinamiento hacia la forma en sí misma.



Linear Construction No. 1 1942-3
Naum Gabo
Acrílico y nylon - 349 x 349 x 89 mm

El espacio y el tiempo eran sus principales preocupaciones artísticas y su propósito era producir un objeto que pudiera sugerir lo universal y lo infinito en uno mismo. Herbert Read describió que el trabajo de Gabo transitaba “entre lo visible y lo invisible, lo material y lo inmaterial”, convirtiéndose en “la cristalización de la más pura sensibilidad.

<http://www.tate.org.uk>

²⁸ READ, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico



Prototypes for New Understanding (1998-2005),
Brian Jungen
Vancouver Art Gallery

El propósito de Jungen es la reconfiguración de los codiciados zapatos Nike en símbolos espirituales aborígenes, dando nacimiento a objetos míticos de dos fuentes antitéticas.

<http://www.cbc.ca/arts/artdesign/jungen.html>

El origen de la forma entonces puede ser mimético o naturalista e idealista. Toda forma tiene una significación y a la vez provoca un sentimiento de precisión y orden. Las formas pueden ser objetuales, por ejemplo en los objetos rituales, y pictóricas en donde saber y ver integran el arte representativo. Por tanto, forma y función son cosas distintas y las leyes o principios estéticos son los encargados de hacer la diferencia.

Otro concepto relevante de Herbert Read es el de «artefacto», que denomina como *formas ideadas por la imaginación humana* y también hace hincapié en que una obra de arte existe cuando hay una intención, más un estilo de componer imágenes como formas significativas; y si a esto añadimos voluntad se convierte en una forma libre o simbólica y el arte como voluntad de la forma. La forma como límite de las cosas es la «*morphe*» y esta forma va hacia el interior mientras que la armonía se proyecta hacia el exterior, en el caso del arte es una habilidad para realizar algo a partir del conocimiento y la «*techné*» es la creación o construcción, es decir el conocimiento para proyectar.

La obra de arte es un símbolo y se necesita de la conciencia para la percepción y de la inteligencia y espiritualidad para la representación, la obra de arte mantiene una relación entre forma y contenido, aunque la duda que surge en este punto es si el artista es quien establece las formas. Desde esta perspectiva, se pasa pues de una función utilitaria a una función simbólica; a un valor simbólico de la forma por una similitud con la naturaleza (signo) y a una significación formal por armonía.

Herbert Read también considera al acto constructivo como principio de la belleza, que define como la sensibilidad a la vida dinámica de las formas. Un signo es una forma sensorial con contenido espiritual y su configuración es la conciencia de la forma con sus ritmos y armonías, la libertad de la forma y su función expresiva. La relación que él observa entre el lenguaje y el arte es su función simbólica y su discurso simbólico va más allá de las necesidades materiales, por consiguiente el origen de las formas en el arte es equivalente al origen del logos como conocimiento del ser.

Matila Ghyka en su *Estética de las proporciones en la naturaleza y las artes*,²⁹ habla de la perfección como placer estético de contemplación y de la adaptación de un objeto o animal a su razón de ser, es decir, que sus condiciones de vida, como el peso, resistencia, estabilidad estática o dinámica y aspecto, dan una sensación armoniosa y a las formas las considera una resonancia lógica o afectiva de la correlación funcional y estética de lo natural pero también de lo artificial (creado por el hombre) con sus ritmos, repeticiones, distribución, etc. Las necesidades morfológicas están ligadas a los efectos que produce ya que en el simbolismo de las formas la alegoría reemplazó al símbolo y menciona que no hay arte sin sentido común, ni sentido común sin arte.

Ghyka reconoce la adaptación de las formas a las necesidades prácticas más un sentido de las proporciones armoniosas y la búsqueda del símbolo, y asegura que las relaciones internas en las formas naturales y artísticas despiertan resonancias lógicas y afectivas en el espectador dando como resultado una conciencia estética, que ésta a su vez se considera ciencia de las relaciones armónicas. Así como hace mención de que en el arte oriental las ideas son motivo de emoción en la apreciación del arte junto con las formas que la definen.

En el caso de Tatarkiewicz, él se centra en su texto *Historia de seis ideas*,³⁰ sobre las diferentes nociones de la forma a través de la historia. Por principio de cuentas establece que la forma es distinta a contenido, materia, elemento y tema. Habla de la «*morphe*» como forma visual y de la «*eidos*» como forma conceptual. Sintetizando las concepciones analizadas por él tenemos a la forma como:

A. disposición o combinación de partes. Usada desde la antigüedad es la relación entre medida, figura y orden dando valor a las cosas. La simetría es su conmensurabilidad, la armonía su consonancia y la taxis su orden, que aunadas otorgan belleza a las cosas. Se considera al arte como un sistema o estructura de percepciones que guarda relaciones numéricas proporcionales.



Kouros 1944-45

Isamu Noguchi

mármol 86.7 x 106.7 cm

<http://www.metmuseum.org>

²⁹ GHYKA, Matila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*.

³⁰ Véase TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.

- B. apariencia externa. Aquí se considera al contorno, el color la textura, etc., es decir todos aquellos elementos que tienen relación con los sentidos.
- C. figura. En este caso solo se habla del dibujo lineal, del contorno como contenedor, como figura y configuración de las formas espaciales.
- D. esencia conceptual de un objeto. (Aristóteles) Es el elemento activo de la existencia, la idea misma que da origen a la apariencia de la figura.
- E. contribución de la mente al objeto percibido. (Kant) El conocimiento del espacio y del tiempo atribuye valores al objeto, es la experiencia externa al objeto y se habla de la belleza «creada». Aquí visión e imaginación confluyen hacia la idea del arte.
- F. matriz, elemento o instrumento
- G. modelo
- H. estilo o modo (lineal=plástico / figuras abiertas o cerradas)
- I. manto espiritual
- J. convención. Creación del hombre
- K. regla obligatoria. Aquí la forma va de la idea a la necesidad de una regla y de ella al conocimiento de unidad, permanencia y universalidad.

Aunque no todas estas acepciones son adoptadas al mismo tiempo en los mismos contextos, este paraje permite tener un abanico de posibilidades para determinar desde qué punto de vista se desea analizar las formas. Lo importante aquí es entender que forma y contenido son conceptos diferentes, pero que la relación de ambas construye un objeto artístico cuando se toman estos dos argumentos del mismo autor y se juntan:

“Una obra de arte nunca es sólo una disposición, sino que consiste en unas partes que guardan una cierta disposición³¹ [...] Las obras de la pintura y la escultura expresan, significan o denotan algo, y lo que expresan significan o denotan constituye su contenido, no su forma.”³²



Torse des Pyrénées 1959
Jean Arp

³¹ *Ibid*, p.254

³² *Ibid*, p.264

Con estos argumentos se puede observar que ambos, contenido y forma, son necesarios para la configuración de obras de arte, y si el análisis que se pretende hacer de la forma artística está ligado a su contenido, habrá que comprenderlo en algunos casos para poder tener una reflexión más objetiva y concreta de las formas.

Por su contexto y la intención con que se han construido se unen en un objeto artístico, dotado de una significación metafísica, es decir, a una ideología; y si el hombre es el creador de las formas, su ideología está conectada a las relaciones de orden de las cosas, a su significación y a su expresión. La escultura, a diferencia de la pintura, posee una característica física específica, la tridimensionalidad.

Esta tridimensionalidad es manifiesta por el volumen matérico que ocupa un espacio y *el espacio en sí mismo, como una cantidad perceptible, constituye un problema particular del escultor [...] el espacio para el escultor es una necesidad.*³³ A este respecto, el objeto escultórico es en sí mismo un espacio ocupado que interactúa con el espacio y los demás objetos que estén a su alrededor.

En el aspecto físico el objeto tiene una masa que es la cantidad de materia de la que se compone este objeto, que a su vez crea un volumen perceptible para el humano en sensaciones ópticas y hápticas, es decir visuales y táctiles. Otra concepción de espacio que podría considerarse en este contexto es la de todo aquello percibido por el hombre fuera de sus límites fisiológicos propios, o sea, su cuerpo, aunque por él mismo ocupa un espacio y por más que parezca contradictorio o incluyente, sería precisamente la relación del hombre con los objetos la que delimite la concepción del espacio. He aquí una dialéctica entre el espacio real y el espacio percibido, pero es mucho más evidente cuando llevamos a la experiencia perceptual del espacio la tangibilidad de los objetos. En otras palabras, cuando tocamos los objetos tenemos la idea de que el espacio es aquello que limita a los objetos, los incluye o excluye de un contexto o de nosotros mismos.



Myomu (Key to dream) 2008
Kan Yasuda
Chatsworth House, Inglaterra

³³ READ, Herbert. *El arte de la escultura*, p.65

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Este acercamiento permite observar que la percepción del espacio es algo que adquirimos mediante la educación ya que “el espacio táctil es un mundo, el espacio visual es otro mundo. Los dos mundos no tienen una congruencia esencial o intrínseca, y sólo mediante la ‘asociación de ideas’ sabemos lo que un objeto visto significa en términos táctiles [...] la «sensación tangible» de una cosa y el «cómo la ve» el ojo, son «específicamente diferentes».”³⁴



Reclining Figure 1951
Henry Spencer Moore
Fitzwilliam Museum, Cambridge

Herbert Read en su libro cita al artista Alois Riegl, quien inventó el término «timidez espacial» y con ésta concepción podemos advertir la circunstancia del objeto escultórico, pues expone que *hay dos sentidos en que podemos hablar de la timidez espacial: el espacio como una necesidad práctica, ante el cual podemos reaccionar en un nivel meramente sensorial, y el espacio como concepto, ante el cual reaccionamos emocional y espiritualmente.*³⁵

En este argumento se sitúa la claridad del objeto escultórico como resultado de un análisis conceptual transformado en forma y espacio, interpretando el espacio como tal, como un lugar ocupado o no por algo, como conciencia metafísica, es decir aquello más allá de lo físico o palpable.

³⁴ *Ibíd.*, p.66

³⁵ *Ibíd.*, p.71

1.2.2 Elementos formales, estructurales, perceptuales y estéticos de la escultura

La forma nace de la relación figura-fondo, es decir, la división del campo visual que se divide en periférica y central. Esta división del campo visual es parte de un proceso organizacional de información visual, basado en la Teoría de la Gestalt, se concibe como la relación de los objetos componentes de la imagen. Estas relaciones se rigen bajo la ley de proximidad, la ley de similitud, la ley de continuación adecuada y la ley de destino común.

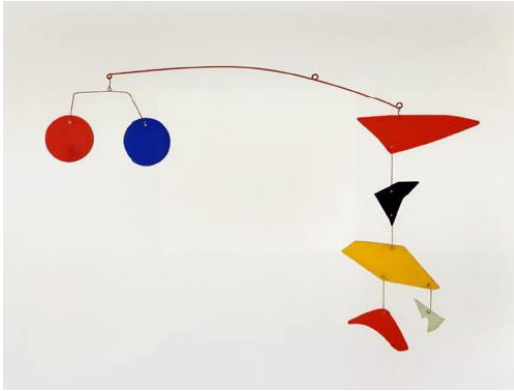
La figura o forma definida por un contorno o borde visual es la delimitación abstracta de un espacio o superficie, tiene carácter objetual (de objeto) y está asociada a valores semánticos, estéticos y emocionales. Los contornos definen espacios, tamaño, proporción, dirección, actitud y orientación de los objetos. Las formas generan imágenes que pueden ser olfativas gustativas, acústicas, táctiles y visuales. Dentro de estas dos últimas se comprenden las imágenes gráficas como la pintura y las imágenes tridimensionales como la escultura.

Los elementos formales de construcción gráfica como el punto, la línea y el plano son conceptos abstractos, pero cuando son visibles se convierten en forma. Las formas son modos en que se distribuye la materia en el espacio, como la sintaxis y la gramática del lenguaje hablado o escrito. Las formas son elementos simples que tienen una estructura que se tensa hacia el centro. Las formas se definen gracias a la relación figura-fondo de una imagen, contenidas por los bordes visuales de los objetos, es decir, que para hablar de formas debe existir un contorno que englobe una figura o forma reconocible por el intelecto.



Lo profundo es el aire 1991
Eduardo Chillida
Museo Chillida Leku
Hernani España
Foto de José Luis Nocito (2009)

De la escritura bidimensional al diseño escultórico



Estas imágenes contienen elementos plásticos como superficie, organización, gama de colores, gama de valores, elementos gráficos simples y la materia o materiales. Las formas pueden dividirse en figuras orgánicas y figuras simples, geométricas o sintéticas, en las que encontramos básicamente al círculo, el triángulo y el cuadrado. El desplazamiento de las figuras simples hacia dentro o hacia fuera (concéntricas o excéntricas) del plano da origen a las figuras tridimensionales denominados cuerpos. Para el ser humano es natural relacionar las formas con el espacio real, por ello la organización espacial en la tercera dimensión supone una afirmación de su percepción real del mundo. La percepción de los objetos escultóricos en principio se somete a una asociación con el mundo y si no encuentra un similar que le permita relacionarlo a conceptos, crea una nueva lectura de las imágenes a partir de las formas que propone el escultor, entrando al terreno de la apreciación de las formas en el espacio.



La mejor forma de percibir un objeto escultórico es a través de un recorrido alrededor de la pieza para obtener la mayor cantidad de puntos de vista posibles y entender su circunstancia tridimensional por medio de la reestructuración del objeto en nuestro cerebro. El relieve es otra forma de representación tridimensional de las cosas, tal como se puede observar en los diversos soportes utilizados en el arte egipcio, sin embargo la ley de frontalidad que prevalece en el relieve nos llevaría a la reflexión de que es sólo un arte bidimensional tratando de acercarse a la idea de volumen sin serlo por completo.

Esculturas móviles y estables

Alexander Calder

Gagosian Art Gallery - abril de 2010

<http://artid.com/members/artistmuse/blog/feed/Mobile/>

En la escultura egipcia, no fue posible desarrollar una conciencia plástica completa, porque la forma nunca pudo ser aislada en el espacio ni manipulada como un objeto tridimensional. La técnica fue de incisión, esencialmente lineal y esencialmente gráfica. La escultura egipcia fue realizada para ser leída, como la escritura pictórica egipcia...³⁶

³⁶ *Ibidem.*

Es en este punto en donde se pretende crear un objeto que se lea por las cualidades gráficas de los signos escritos propuestos como esculturas, tal como se manifiesta en el párrafo anterior, pero sobre todo que prevalezca su emancipación a otros contextos, aunque en el mejor de los casos estos otros contextos podrían complementar su significado, más no estaría supeditado a él y así mismo forma y contenido tendrán un mayor cúmulo de significaciones para ser leída e interpretada. La relación espacial del objeto escultórico tiene que ver con su estructura interna pero a su vez con otros objetos.

Dentro de una escultura hay tensiones, direcciones, actitudes, texturas y otros elementos formales que definen al objeto escultórico y lo diferencia de aquellos que no lo son. Las formas, como unidades autónomas, también le permiten reconocer el espacio ocupado por el volumen como una forma de espacio lleno, en el que cada cosa tiene su lugar. La manipulación de objetos concretos y cotidianos constituye la base del conocimiento humano porque a través de estas acciones físicas, se adquieren saberes y se interiorizan.

La labor del escultor es la de modificar la forma y construir espacios que pueden estar llenos o vacíos, es decir, volúmenes plásticos. La observación permite que el artista compruebe la resistencia de los materiales, perciba su textura, observe sus colores, descubra su peso y observe cómo se cumplen las leyes de la gravedad.

Una de las tantas intenciones del escultor podría ser la importancia en el hecho de dejar huella de sí mismo, de dar a un material su propio sello individual, de dominarlo y descubrir las propiedades de los objetos y las materias. El escultor también se permite jugar y comprueba que tanto objetos como materias pueden llegar a dominarse, puede amasarlos, aplastarlos, tallarlos, ensamblarlos, transportarlos, cambiar su aspecto y ubicarlos en determinados lugares y posiciones. Porque en principio *“no hay material que, a priori, no se pueda utilizar en la labor escultórica.”*³⁷



Columna del infinito 1938
(*Coloana Fara Sfarsit*)
Constantin Brâncuși
Târgo-Jiu, Rumania

³⁷ CORONEL Rivera, Juan. Santo y sisma. *“La escultura durante el período de la Ruptura”* en *Escultura Mexicana*, p.278

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

En la escultura hay cuatro constantes que ayudan a definir el volumen plásticamente, que son el espacio, la forma, la materia y la textura. Pero los dos aspectos que mejor definen la tridimensionalidad son la forma y su espacio, lo esencial de la materia es ir descubriendo con sus posibilidades y limitaciones. La exploración de los materiales lleva al escultor a la acción para transformarla y las distintas texturas permiten un enriquecimiento progresivo de la sensibilidad del tacto.



Snare- Shimmer suite 2001
Sebastian Di Mauro
fibras de acero inoxidable
<http://www.sebastiandimauro.com/work/42>

“La escultura es un arte de palpabilidad –un arte que brinda satisfacción a través del contacto y la manipulación de los objetos. [...] el tacto es esencial para la percepción de contrastes sutiles de forma y textura.”³⁸

Diversas técnicas tridimensionales como el modelado y la construcción, reconocen determinadas relaciones espaciales tales como la diferencia entre verticalidad y horizontalidad, el equilibrio formal, la compensación de elementos, las dimensiones, los tamaños, las texturas, y con todas ellas se adquiere un control espacial de los elementos formales y los materiales.

Es la práctica constante lo que permite que los escultores exploten todas las posibilidades expresivas del modelado, de la talla y de la construcción o ensamblaje. El modificar y transformar los materiales convierte al escultor en creador de formas únicas y personales. El tacto para el escultor no es sólo una fuente de satisfacción sensorial, la acción lúdica sobre los materiales se transforma también en gozo y placer visual, dejando que el ojo y la mano se concentren en dar significación a la materia en un nivel plástico.

Pensando en lo que se desea modelar y experimentando con las formas, se adquiere información sobre lo que se toca y lo que se ve, los volúmenes modelados pueden ser compactos y ocupar un lugar pero también pueden agujerearse, perforarse, vaciarse. Mediante el tacto se reconocen propiedades como la densidad, la resistencia, la humedad, la maleabilidad, la consistencia; y características texturales como, áspero, liso, rugoso.

³⁸ READ, Herbert. *El arte de la escultura*, p.67

Mediante la vista se comprueban propiedades como la constancia de tamaño, relación entre diferentes partes, constancia de las formas, diferenciación entre formas, constancia del volumen, marcando la pauta para comprender que las formas modeladas pueden tener salientes, entrantes, pueden estar llenas, vacías o sus planos pueden presentarse cóncavos y convexos; o por sus características superficiales pueden reflejar la luz o producir sombra. Las formas construidas también deberán mantener aspectos como la proporción, el equilibrio o la dirección que se relaciona con la expresión de movimiento. El escultor va cambiando la realidad mientras juega con las formas en el espacio y la construcción plástica conforma un espacio vivencial, donde la experiencia como oficio del escultor, lo hace capaz de encontrar las posibilidades de la materia a través de torcer, tallar, modelar, ensamblar y construir formas. El escultor crea nuevas imágenes y transforma la realidad pero también modifica la mirada de quien la percibe. “La voluntad artística consciente, la intención del artista y su conciencia de la intención de otros artistas, son los determinantes primarios del estilo.”³⁹ Por eso la relación con el espectador es otro factor importante, la hermenéutica de aquel que entra en contacto con la obra es fundamental para considerar los contextos en los que se inserten las piezas. Como lo dice Itzel Vargas: “Pierde importancia la unicidad de la obra, no es sino su relación con otros elementos lo que permite conformar un sistema de tiempo, espacio y volumen.”⁴⁰ La función del escultor en este caso viene a ser el de una pieza imprescindible de la creación artística, ya que el modo de interpretar una realidad para ser re-interpretada no es sencillo. El artista debe ser claro, pero sin obviedades, en su decir, que es su hacer mostrar elementos conceptuales como el tiempo, el espacio, la forma, la unidad y toda una amplia gama de percepciones individuales que a la vez son universales.



Just here at the time 2006
Ernesto Neto
<http://www.centrepompidou.fr>

Ya lo dice Barreiro en su texto *Arte y sociedad* que “todas las artes, incluso las artes plásticas, como el lenguaje que son, están sujetas a la interpretación, a veces hasta el conflicto de diferentes interpretaciones, entendida ésta en este caso como significación, como comprensión del sentido del lenguaje expresado en la obra artística.”⁴¹

³⁹ *Ibíd*, p.70

⁴⁰ VARGAS, Itzel. “Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica. Del geometrismo a los discursos actuales” en *Escultura Mexicana*. (Op. cit.), 2001 p.341

⁴¹ BARREIRO, Juan José, *Op. cit.*, p.18

De la escritura bidimensional al diseño escultórico



Touching North - Polo Norte – 24 Abril 1989 - Andy Goldsworthy

Por lo tanto, determinar los límites de la escultura en un contexto, como una galería, un museo o un espacio público podrá cambiar el significado, las interpretaciones y el sentido de la obra. “La escultura, con las cualidades que configuran su «presencia física», es capaz de dotar de significado al lugar y se convierte en hito.”⁴² Pero no solamente es trascendente el lugar en el que se ubique la obra, la transformación del material en formas, colores, texturas, estructuras, signos, ideas, conceptos... es un lenguaje que durante el proceso creativo del artista debe estar presente como parte de la obra. Es muy importante saber cómo disponer los objetos, entender el por qué se precisa decir algo de un modo específico, saber quiénes pueden tener acceso a las piezas y reconocer el contexto o los contextos que le den sentido a las obras.

Se debería considerar la obra completa desde la conceptualización, pasando por la elección del material o materiales, el proceso y habilidades técnicas, hasta la forma en que se presenta la pieza. Cada parte de este proceso es imprescindible para apreciar una obra de arte.

“la tarea no debe limitarse sólo a la exhibición museográfica de los objetos, se requiere de investigación continua y actualizada. No es suficiente escribir fichas técnicas y mostrar llanamente las obras al espectador; a éste hay que hacerle comprender la importancia de la escultura y el rol cultural que tuvo en un contexto histórico particular.”⁴³

Sin el precedente no hay consecuente, sin la causa un efecto. Para tener una objetividad también es necesaria la subjetividad, es decir, la sensibilidad del artista será capaz de darle los elementos necesarios para encontrar la manera de solucionar su propuesta plástica. Al mismo tiempo es una forma de decirle al mundo que él existe y que piensa, que siente y es capaz de transformar conceptos e ideas en objetos, lugares y acciones, es decir, lo intangible en tangible. El arte también es el resultado de la percepción, análisis y síntesis del mundo.

⁴² MADERUELO, Javier. *Op. cit.*, p.17

⁴³ LOZANO, Luis-Martín. “Entre la academia y el olvido: Escultura mexicana de principios del siglo. Acotaciones para una revaloración” en *Escultura Mexicana*, p.29

“La reflexión consiste también en una expresión. Me expreso a mí mismo lo que estoy percibiendo. Y esto posibilita su comprensión. Asumo como mío lo que me re-presento, lo que presento para poderlo tomar. [...] El grito, el gesto, son procesos expresivos, signos que se exteriorizan para su interiorización.”⁴⁴

En cuanto al problema de la forma en el arte y su aspecto estético y cultural, se puede encontrar que en la lectura del texto de José Alcina, *Arte y Antropología*,⁴⁵ los conceptos que maneja son muy diversos, ya que van desde la posición del fenómeno artístico como un sistema en el que la economía, la tecnología la estructura socio política y la ideología como atributos que intervienen en la concepción de los valores la religión y sobre todo del arte. Además el papel que ha jugado el arte en estas esferas determina un poco un estilo que determina su contexto, así tenemos que en el arte religioso predomina el concepto de austeridad (según Alcina), el arte político la estandarización y la monumentalidad, y el arte en la sociedad puede ser igualitario o jerárquico.

Intersección, 2000
Federico Silva

Piedra Tlalmimilolpa policromada; 121 x 92 x 62 cm
Museo Federico Silva, San Luis Potosí, S.L.P. México



Las diferencias formales o estilos artísticos son determinados por un modo de vida una cultura y una época determinada, sin embargo la pregunta a plantearse es ¿dónde queda el valor estético? Pues Alcina menciona que las formas artísticas en un sistema social jerarquizado son complejas y asimétricas, sin embargo se puede diferir de este comentario ya que al plantearse otra pregunta, ¿si el ornamento es inseparable de la jerarquía?, la respuesta indicaría que no, dado que la complejidad de las formas es parte de un lenguaje conceptual, de creencias (ideológicas o filosóficas) y también de los sentimientos, que a la vez define como emociones psíquicas más ligadas a la religión. Pero todo esto no es más que una construcción ideológica que va cambiando con el paso del tiempo y de los usos y costumbres de cada contexto social. Ahora bien, es necesario plantearse si ¿es posible buscar la significación del arte fuera de las obras? Pues una obra de arte tiene varios elementos que interactúan para su producción y recepción, primero la intención del artista, el tiempo en que se produjo, es decir, su contexto, luego otros factores externos como la tecnología, la política, la economía y la ideología social; y por último la interpretación del publico receptor.

⁴⁴ BARREIRO, Juan José, *Op. cit.*, p.34

⁴⁵ ALCINA, José. *Arte y antropología*.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Lo que es importante rescatar es el hecho de considerar la cultura como un producto social para que el hombre se adapte al medio y el arte como una superestructura cultural y ahora sí contemplar el argumento de que la estructura económica de una sociedad está estrechamente ligada a las relaciones de producción y nivel tecnológico y completando el análisis pondríamos en supuesto que los estilos artísticos se manifiestan como una defensa económica y política, como una lucha de clases a partir del marxismo en donde el arte se considerará posteriormente como una imagen valorativa de la cultura ya que en la relación arte economía se establece un proceso de construcción ideológica también. Si se considera que la forma es el orden de la materia, ésta otorga una figura a la misma, pudiendo ser estética o no, natural o artificial. En cuanto a la estética se comprende como canon o modelo ideal individual o colectivo, por tanto el canon estético del artista puede ser distinto al canon estético colectivo cuando la obra es producida en un contexto social o el canon estético individual del espectador que tendrá la obra sujeta a una interpretación y contemplación aunque estos tres compartan un mismo tiempo, luego entonces todo en el arte son variables.

Otra pregunta que se plantea es si realmente ¿el artista debe satisfacer siempre el gusto del colectivo?, de lo contrario se hablaría de un elitismo según Alcina, pero habrá que especular que siempre ha sido así y que el arte ha estado producido bajo la estética y petición de quienes pagan por él, así como el entendimiento del arte en grupos reducidos y el factor económico de adquisición de las obras. Sin embargo, habrá que reparar en el argumento de que lo estético es un atributo cultural y que la forma en el arte es el producto de la creación de un artista y la contemplación del espectador, la obra de arte bajo los conceptos revisados sería entonces la materia transformada por una técnica con un orden sistemático de composición, y a este respecto compositivo se mencionarían cuatro posibilidades el objeto artístico:

- 1) utilitaria,
- 2) representativa (teniendo que ver la figuración o abstracción de las formas),
- 3) expositiva (es decir, ideológica) y
- 4) temática (o estética).

Desde este punto de vista la descripción física de la obra es análoga a lo que se llama descripción formal, la descripción temático u objetiva a lo que sería la descripción conceptual y la descripción simbólica a la ideológica, de estas tres descripciones se tendría una apreciación racional o emotiva y de ahí que la interpretación de los diversos códigos de su estructura deban ser estudiados por la hermenéutica.



“Torus Knot” 2010
Carlo H. Séquin
Mathematical Art Exhibition Awards 2011,
New Orleans
<http://www.maa.org>

1.2.3 Imagen y discurso escultórico

Una definición simple del término sería, discurso: «acto de decir», mediante un «texto» con un sentido y una referencia. Engloba al que lo formula y quien lo recibe, es decir, un interlocutor. Ahora bien, el discurso escultórico es trascendental para dotar de contenido a la obra de arte, pues todas las esculturas dicen cosas distintas. El tema del discurso escultórico tiene que ver con los conceptos manejados a través de los distintos elementos compositivos de la obra, estos se articulan para conformar una idea que será transmitida por medio de las formas, los volúmenes, los tratamientos de la materia, etc.

La imagen escultórica está revestida hasta tal punto por la materia que es la propia constitución material de la escultura que conforma parte esencial de su discurso, sin embargo el arte busca la innovación de las ideas y la escultura tiene por componentes, no solo materiales y las técnicas que los modifican, sino una composición formal que la define como frontal o tridimensional con cualidades poli-angulares. Un concepto que definirá y perfeccionará su sentido semántico, una figura que ayudará a completar los referentes de contenido de la obra y probablemente un tema que contextualice a todos estos elementos anteriores. “La disciplina escultórica ha sido instrumento para reflexiones sobre la corporeidad a partir de sistemas conceptuales y figurativos muy diversos.”⁴⁶

El escultor tiene la función de interpretar uno o varios temas mediante un proceso de elaboración técnica, con lo que se enfrenta al problema de hacer visibles en la superficie las propiedades físicas escondidas en el interior de los materiales. A esto se le denomina lenguaje propio del material, pero el escultor habrá de equilibrar la sensación escultórica con el contenido escultórico. Ya que el concepto es muy distinto de la temática y considerando que el concepto es inherente al objeto artístico el tema solo hará que se generen más posibilidades de interpretación sin que haya una coincidencia en los elementos del lenguaje visual empleados en la construcción de las imágenes escultóricas.

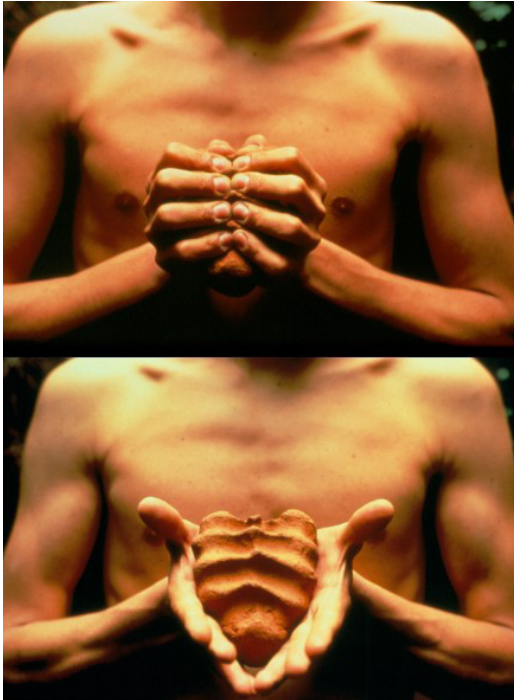


Ubiquitous
Urban Nature Serie 2009
Naoko Ito

⁴⁶ VARGAS, Itzel. *Op. cit.*, p.344

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

La obra por ende crea una serie de efectos sobre el espectador que pueden ser de diversa índole, pudiendo llegar a modificar en el receptor sus estructuras de pensamiento, de creencias, de sentimientos y hasta de acción. En este sentido el contenido del discurso escultórico es una especie de acercamiento al espectador, considerándolo también como un sistema social de pensamientos o ideas. “La intención transgredió la idea de representar un objeto tridimensional para el goce estético del espectador, el objetivo se plantea como una provocación hacia la experiencia cognoscitiva.”⁴⁷



Mis manos son mi corazón 1991
Gabriel Orozco
barro

El discurso artístico es una estructura comunicativa, una forma de interacción, dando un sentido mediante representaciones signícas. En esta estructura interviene la gramática visual, a la que le atañe el ¿qué signos se emplean?, ¿en qué orden o disposición se organizan?, y ¿con qué sentido se presentan de una u otra manera? Aunado a esto también interviene el estilo propio del artista y su capacidad retórica con la que «argumenta» la obra.

En palabras de Gabriel Orozco, su posición es la siguiente: *Pienso en la escultura como recipiente: espacio que recibe y que al mismo tiempo puede ser mi cuerpo, en relación a lo que veo, lo que recibe o lo que está sucediendo. Viéndolo como recipiente es más fácil que mi cuerpo genere un diálogo con otro recipiente, en contraste con un objeto artístico que se convierte en una imposición que pretende convencer de algo.*⁴⁸

Bajo esta sentencia el discurso es también un proceso de estrategias de producción y comprensión de la obra. El discurso es una aproximación cultural de los códigos estéticos que desea proyectar al espectador, siendo presencia de pensamientos y sentimientos dirigidos a la transformación de las formas artísticas. El escultor busca experimentar con la materia prima y transformarla retomando ciertos paradigmas que han sido usados en otras tendencias, pero solo como una referencia para obtener su propio medio de expresión y así provocar, transmitir... decir. Así el arte se reinventa...

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ OROZCO, Gabriel. Citado por VARGAS, Itzel. *Op. cit.*, p.349

Pero el problema del discurso viene ligado también a la imagen escultórica, pues muchos artistas se han planteado nuevas visiones en la generación de sus obras. No ha sido sencillo a lo largo de la historia del arte definir los esquemas de producción estética que puedan permanecer vigentes para varias generaciones. Así los temas, las técnicas, los enfoques, los cánones, las formas, las intenciones y recursos para la producción escultórica tuvieron necesariamente que pasar por varias transformaciones en sus paradigmas de arte académico.

“Picasso, Brancusi, Arp, Archipenko, Lipchitz y Boccioni, para nombrar a algunos, vieron claramente que los problemas de la escultura provenían del uso ulterior que de ella se hacía, así como de la pretendida erudición que implicaban sus discursos desgastados al servicio de las instituciones políticas. [...] La búsqueda consistía, entonces, en establecer el impacto, la fuerza y la poética del volumen. Había que encontrar un nuevo discurso que hablara un lenguaje personal y comprensible para todos, descubrir los valores sustantivos de la escultura, encontrar en las culturas tribales las formas espontáneas, a los que consideraban no contaminadas por las leyes de la estética académica. La temática debería cambiar y establecer un diálogo sensible y sensual con el espectador. La figura no debería necesariamente desaparecer, pero sí recomponerse bajo parámetros de expresividad; el desnudo dejaba de ser alegoría y los personajes adquirían condición humana real, manifestando las experiencias privadas y de la vida cotidiana. La escultura debía en sí misma ser parte de esa vida, la distancia entre el espectador y la obra debería desaparecer, el pedestal que entornizaba era un estorbo, las obras de arte serían para quienes las hacen y para quienes se hacen. No se requería más de facultades extraordinarias para la imitación, se necesitaba la emoción creativa.”⁴⁹

En México esta situación se manifestó posteriormente, continuando un arte tradicional y académico en cuanto al manejo de la forma y el espacio. Y no fue sino hasta la llegada del geometrismo mexicano que comenzó un nuevo auge en la producción escultórica. Claro, sin que esto signifique un renacimiento, ya que la producción escultórica en México nunca se detuvo, sino que se quedó inmóvil ante los movimientos que efervescían en el arte occidental; en consecuencia se genera un nuevo concepto estético en la producción escultórica del momento. “Podríamos decir que permanece estática, pasiva, mientras que aire y movimiento se convierten en los elementos fundamentales de un nuevo concepto escultórico.”⁵⁰ Las imágenes después de esta metamorfosis dieron un giro completamente opuesto a lo establecido en siglos anteriores. Las nuevas propuestas debían basarse en nuevos conceptos y ya no únicamente en temas o en el manejo cuasi perfecto de las técnicas sobre materiales puros.

⁴⁹ FRANCO, Enrique y Agustín Arteaga. *“Lo nacional como vanguardia: escultura, identidad e historia”* en *Escultura Mexicana*, p.124

⁵⁰ EDER, Rita. Citado por FRANCO, Enrique y Agustín Arteaga. *Op. cit.*, p.127

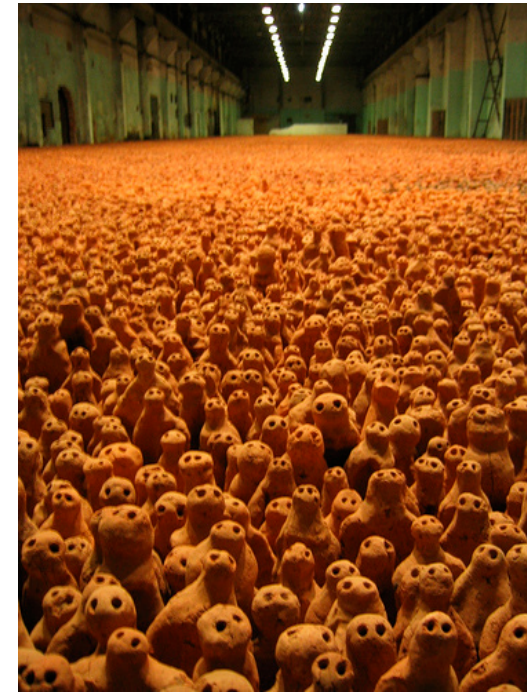
De la escritura bidimensional al diseño escultórico

La escultura deja de ser un oficio y ahora el escultor debe dar sentido a la forma armonizado con el pensamiento, describiendo al proceso conceptual como un equilibrio entre concepto, que será su fundamento estético, y una concreción matérica como el resultado de una actividad cognoscitiva. Para este momento “el espacio es el medio en el que se desarrolla la intuición y conceptualización del artista.”⁵¹ Una de las aportaciones de estos cambios a la escultura surge en los 70's, cuando se transforma el objeto escultórico hacia la creación de un ambiente, de un «espacio transitable». Este espacio cobra nuevas dimensiones, ya no es un objeto únicamente el que define a la escultura sino su contexto y con ellos dos también el proceso perceptivo del conjunto. Pero también suceden otros cambios significativos en el terreno de la escultura, surgen nuevas formas de conglomerar los objetos dotados de significados, sean producidos por el propio artista o hállese de *objets trouvés* en otro fenómeno llamado instalación.

La apropiación de los objetos no sólo quedó marcada con la propuesta de Marcel Duchamp y los innovadores del arte que marcaron las rupturas en los sistemas de significación plástica, también llegó la apropiación de los espacios como nuevos recursos de un discurso artístico.

Por ende “frente a la expansión de posibilidades de la escultura, la instalación implica un sistema más amplio de desarrollo espacio-temporal. El volumen y el espacio se dispersan al no contenerse en un sitio para el que fueron creados y durante determinado lapso de tiempo, la documentación en video o fotografía comienza a ser inherente a la obra.”⁵²

Pero no sólo los medios empezaron a mezclarse, a fundirse o confundirse; también el concepto de espacio y los límites de la escultura rebasaron las fronteras de las galerías o museos. Las tendencias que se formaron entretejieron un abanico de posibilidades para las nuevas generaciones de artistas.



Asian Field 2006
Antony Gormley
instalación con aproximadamente 180,000
piezas de barro para la Bienal de Sidney

⁵¹ VARGAS, Itzel. *Op. cit.*, p.346

⁵² *Ibid.*, p.347

Las condiciones del objeto escultórico dentro del espacio urbano, o el nacimiento de land art, el arte público, las ambientaciones, las obras monumentales in situ y ex situ, la designaciones de «lugar» o «no lugar», la escultura ligada a la naturaleza y la escultura ligada a la tecnología son sólo unos cuantos golpes de cincel que siguen y seguirán dando forma al concepto y definición de escultura. Por ello las preguntas, “¿Qué es la escultura? ¿Quién es el escultor? El tiempo se funde en el proceso, en el recorrido, en el documento, mientras el arte se regenera negando su definición.”⁵³

Habrá que recordar que la escultura como concepto tampoco es algo estático, es un arte que se manifiesta ahora mediante el movimiento, el movimiento de las tecnologías rupestres y cibernéticas, de las tendencias, de las energías de los artistas, de las sociedades que le dan albergue y sobre todo del tiempo... un tiempo que no se detiene y contrario a una imagen fija, es un tiempo que contiene una infinidad de formas también comprendidas en un espacio virtual, donde la multiplicidad es casi el génesis de la hibridación escultórica con otras áreas, siendo la base de los discursos contemporáneos.

“La heterogeneidad de discursos formales libera al artista de su pertenencia a una disciplina específica, el gesto se concretiza matéricamente de manera tridimensional y se tejen vínculos entre arte y vida, entre el arte como creación y el arte como actividad cognoscitiva.”⁵⁴

Las alegorías que alguna vez fueron tema en la escultura fueron desvaneciéndose, alejando de ella algunos estigmas como el enaltecimiento de las esferas políticas, las imágenes nacionalistas, las luchas de clases, los símbolos históricos, los valores éticos, etc. El artista comienza a utilizar otro tipo de alegorías, aquellas en las que su intención se marca, se define, se exterioriza a través de la ironía, el sarcasmo, la provocación.



Wrapped Trees, 1997-98
Christo and Jeanne-Claude
Fundación Beyeler y Berower Park,
Riehen, Suiza

⁵³ *Ibíd.*, p.351

⁵⁴ *Ibíd.*, p.347

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

El artista hace evidencia de la realidad humana, exhibe un presente que le atañe, proponiendo nuevas lecturas de los contenidos de una obra, que más que objetos se convierten nuevamente en gestos. La función del arte, y con ella, la función de la escultura se ha modificado, el espacio donde proyecta el artista su obra se ha expandido, dejando sin límites al discurso plástico. Las nuevas formas de arte y las nuevas imágenes provocadas por los artistas han transgredido la noción de un arte puro, siendo además que en relación a una obra de arte no hay una percepción fresca, inocente y libre de juicios, tanto por el productor de objetos artísticos, tanto como por el que los percibe, ya que hay una multiplicidad de lecturas como de espectadores. Para finalizar es concluyente la idea de J. J. Beljon,⁵⁵ quien señala que encontrar la manera de hacer algo «sin pensar» propiamente en las reglas estéticas, que únicamente pudiera ser realizada por una persona y sólo por el placer de hacerla, muestra otra forma de concebir el discurso plástico, ya sea en el diseño, en la pintura, en la arquitectura, obviamente en la escultura y hasta en la vida diaria.



Skin 2 2010
Mehmet Ali Uysal
Festival des Cinq Saisons
Parque Chaudfontaine, Bélgica

⁵⁵ Véase BELJON, J. J. *Gramática del arte*.

1.3 Signo escrito y espacio

¿Un signo se puede tocar?, o ¿algo que se toca puede ser un signo? *Un objeto cualquiera es una cosa (no la cosa en sí de Kant) que apela al tacto como a la vista.*⁵⁶ Esto parecería obvio, sin embargo, en este caso la materialidad propia del signo escrito es bidimensional, pero la materialización tridimensional del signo la puede provocar el escultor. Para ello el artista debe concebir un método que provoque «sentir» al signo, para poder tocarlo y hacerlo objetivamente tangible. La experiencia plástica es una experiencia de contemplación visual pero hay que hacer que una letra nos invite a tocarla. En esta situación habrá que formular una metáfora del espacio, a manera de considerarlo como la página en blanco en que se deposita un pigmento; a través de una pluma, un lápiz, un pincel o cualquier otro útil de escritura. Esta página, es en sí misma un espacio, pero un espacio que en principio es bidimensional, esta página llamada papel, cartulina, madera, piedra, arena, o cualquier otro material es sólo el soporte de la escritura.



I will wait quitely 2009 - Jud Bergeron - Mark Wolfe Contemporary Art

La diferencia entre la simple escritura y la presente propuesta es que el espacio es el origen de la forma y la contraforma de la letra, así como el blanco del papel lo es para la escritura bidimensional. Sólo que la materia va a constituir el volumen de la forma y no será soporte de la letra sino la letra misma. El espacio interno a la forma y el espacio circundante a ella formarán un conjunto estético, que se someterá a la experiencia estética. La semioestética es la especificación de la experiencia estética comparada con la experiencia objetual que implica la interpretación del mundo y de la vida cotidiana. No hay experiencia estética sin placer, sin gozo. “[...] el juego entre las palabras y las formas plásticas son cosas que se han dado desde que se inventó el lenguaje, máxime si tenemos en cuenta –como parece ser– que el dibujo es previo a la articulación lingüística.”⁵⁷ La facultad interior de proyección es pasional, intelectual y cognitiva mediante la imaginación.

⁵⁶ CONDE, Teresa del. “Los insólitos objetos surrealístoides” en *Escultura Mexicana. Op. cit.*, p.212

⁵⁷ *Ibid.*, p. 210

De la escritura bidimensional al diseño escultórico



Syntax 2010
Steve Tobim
Bridgette Mayer Gallery

En este orden de ideas para concebir la letra como imagen tangible se habrá de tener el conocimiento de la gramática visual: punto, línea, plano, color, forma, textura y aplicar un método de proyección mediante un proceso de producción plástica. También es necesario el manejo de los conceptos propios de la escultura: la idea del vacío por medio de perforaciones y cavidades, la torsión como parte del movimiento, el tiempo transcurrido, la parte y el todo, la huella de la herramienta como alteración de la materia, las acciones intencionadas en la acumulación de elementos como apilar, conectar, anudar, aproximar, las categorías de composición como la simetría, progresión, repetición, dirección, el juego y la correlación lógica de elementos, etc.

El concepto escultórico deberá reflejarse en la obra y contener al signo escrito, hablará en su lugar, será su morada y estará vinculado a la letra hasta el punto de no poder separar forma de concepto, imagen de idea y no será necesario leer sino escuchar lo que la escultura dice de sí misma. Leer es una forma de interpretar, e interpretar es una forma de ver las cosas. Esta sería una representación figurada del espacio. “El texto sería algo así como una escultura lógica en dos dimensiones (pintura), también en tres (escultura) o en dos y media (relieve) [...] son composiciones legibles, es decir, susceptibles de alguna hermenéutica particular fundada en un sistema convencional de escritura.”⁵⁸

La escritura en este momento encontrará otra voz, otra sonoridad inherente a lo visual y lo táctil. La letra es un signo arbitrario e irracional, pero está inmerso en un sistema de códigos verbales como constructo cognitivo y en un sistema de códigos visuales como constructo sensible. Bajo esta dinámica la escritura deja de ser legible, para volverse visible. “La escritura sólo puede dejar de ser legible para hacerse comprensible mediante una operación estrictamente óptica en el caso en que esté destinada, desde sus orígenes, por su autor, a ser la representación de una escritura, que en su fin, compone un texto.”⁵⁹

⁵⁸ ELIZONDO, Salvador. *Texto y textualidad*, p.7

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 9

Estas palabras serían la base de un argumento central para la elaboración de una escultura a partir de la forma de las letras. Aquí lo importante es una «idea expresada en forma de escritura». La consideración de la escritura como obra de arte es otra posibilidad de hacer manifiesto el tiempo y el espacio en forma de texto, que supone un proceso creativo desde la conceptualización, la elección de materiales, un proceso aunado a las habilidades técnicas y la transformación del material en formas, colores, texturas, signos.

Esta obra de arte lleva consigo una parte objetiva en el análisis del proceso y otra subjetiva en la sensibilidad expresiva. A este respecto surge la idea de poesía, pero comprendida por la forma de presentar la obra, no por su contenido literario o lingüístico.

El propósito es crear nuevas opciones de interpretación conceptual de la escritura como escultura, y la posible innovación de ideas reside en hacer tangible lo intangible, lo intelectual; dándole no sólo tridimensionalidad al signo lingüístico sino una gestualidad poética a partir de una hibridación entre lo bidimensional de la letra y lo tridimensional de la escultura, entre lo material y lo inmaterial, entre el concepto y la forma.

Es preciso entender que no serán palabras o letras en el arte sino palabras o letras como arte, no se trata de una sustitución de significado del signo escrito sino un valor agregado en el objeto estético por un proceso de pensamiento con una presencia material. La morfología del signo escrito será entonces el significante mientras que el concepto contenido en la forma escultórica será su significado.



Typographic Sculpture 2010
Richard Evans
Free Range Graduate Art & Design Show

1.3.1 Morfología del signo escrito bidimensional

Hablar de morfología requiere de precisar las áreas en las que se puede emplear el término, para comprender mejor su sentido. Se tiene entonces que la morfología en la lingüística es el estudio de la estructura de la formación de palabras. Mientras que la morfología en la biología es el estudio de la forma de un organismo o sistema.

Correlacionado a esto la morfología en el diseño es la disciplina que estudia la generación y las propiedades de la forma. Por ende esta última definición es aplicable de igual modo al área de las artes y viene a bien tomarla como precepto de la construcción formal de las letras. La “arquitectura” de las letras, por así llamarle, es la manera en que organiza, distribuye y configura el peso del grafema.

Este grafema requiere de un esqueleto o armazón que se basa en las formas básicas que se emplean en la geometría, es decir, el círculo, el triángulo y el cuadrado. Éstas y sus combinaciones originan la relación figura – fondo, que es esencial para el reconocimiento de los signos. “El alfabeto visual se compone de elementos ópticamente tan diferentes como puede serlo: horizontales, verticales, diagonales y curvos. Estos elementos dan a las letras sus formas características, que hacen posible una rápida diferenciación y crean letra a letra contrastados ritmos involuntarios.”⁶⁰

Esta relación óptica entre la forma y contraforma de las letras es fundamental para llevar al plano tridimensional el signo. Es lo mismo que para la escultura la masa o volumen y el hueco o vacío de la forma escultórica. En la escritura el trazo o densidad de la letra es equivalente a la materia de la que está hecha una escultura, mientras que el blanco o es el espacio no ocupado, equivale a un silencio también cuando se coloca una letra junto a otra pero que mantiene una relación de significado con el signo precedente y con el consecuente.



e D U Elephant 2009
Typographic Sculptures
June Corley
<http://www.junecorley.com/>

⁶⁰ GESTNER, Karl. *Op. cit.*, p.23

Lo que sería similar si se tiene una serie de objetos escultóricos que conforman una obra completa. La anatomía de la letra⁶¹ es una derivación de los primeros trazos de la escritura manual hasta las modificaciones que se han propuesto con la implementación de técnicas de escritura, como sería hoy la tipografía digital.

Sin embargo esta evolución no ha transgredido la comprensión visual del signo porque depende de una función de uso y han permanecido algunas formas básicas desde el inicio de la escritura alfabética. Otra circunstancia de la forma de las letras es la diferencia que existe entre las mayúsculas y las minúsculas; los trazos de las minúsculas son más dinámicos por el contraste armónico en sus ascendentes y descendentes, podría decirse que mayúsculas o minúsculas tienen un carácter, una entonación y hasta un volumen (en el sentido sonoro), metafóricamente las mayúsculas «gritan».



A confusing welcome 2010

Terracota

Matthew Raw

<http://www.matthewraw.co.uk/>

Pueden ser más o menos elegantes por la simpleza o estilización de sus rasgos y hasta podrían atribuírseles una actitud por su disposición, su peso, anchura, etcétera, así se tienen letras «gordas y flacas, altas y chaparritas», aunque estas palabras son adjetivos calificativos que surgen de observar sus características formales primarias y a esto aún se le podría sumar una asignación de valores subjetivos, como si se comparara a una persona con una letra por sus atributos físicos y psicológicos.

Pero más allá de estas características, el diseño morfológico es el que ofrecerá un discurso plástico hasta conseguir una sensación de equilibrio y armonía entre las formas. Así que el discurso en el terreno del lenguaje articulado es considerado un «texto». Salvador Elizondo expresa que “texto quiere decir en sentido estricto, tejido, eso es todo [...] el texto es el punto en que los extremos de la escritura y de la lectura se encuentran [...] todo texto, de cualquier índole que sea, es el testimonio de una escritura apta de ser leída ya que toda escritura no es sino la transcripción, a ese lenguaje de signos sensibles.”⁶²

El discurso entonces, implica un proceso cognitivo de lo lingüístico y requiere de una legibilidad, es decir, la posibilidad de reconocer los códigos mediante la percepción visual del signo escrito. Sin embargo, este discurso no será el eje que conduzca este proyecto, sino que se recurrirá al discurso plástico, donde el texto será inherente a la forma y su gramática visual.

⁶¹ Véase ORTIZ Paredes, María Elena. *Op. cit.*, pp.199-220

⁶² ELIZONDO, Salvador. *Op. cit.*, p.3

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

El propósito de lectura de este tipo de escritura depende de lo que se ve, del objeto llamado texto, conformado por conceptos que serán leídos a partir del reconocimiento de sus formas visibles que son signos. Recurriendo al área de la tipografía se toma en cuenta que la escritura tipográfica, al igual que la labor escultórica, no es un proceso técnico únicamente. El saber tipográfico es predominantemente cultural y el dibujo de la letra es una herramienta del discurso de la tipografía.

En el terreno de la caligrafía, el discurso caligráfico no se estudia, es una formación primaria, implica hacer consciente la diferencia entre una letra y otra. Haciendo memoria en la historia de la escritura, los escribanos de la Edad Media entendían la forma y se convirtieron en intérpretes «sensibles» del entorno, plasmando en trazos curvos y rectos, con presión o menos presión al escribir.

La estructura de las formas caligráficas tienen un acercamiento íntimo con el dibujo, dando unicidad pero al mismo tiempo multiplicidad en las formas trazadas, volviéndolas expresivas y representativas. La ornamentación es distinta a la composición por lo tanto en ella debe existir armonía, balance y proporción. Otro elemento es la flexibilidad del espacio como recurso compositivo donde existen tensiones, ritmos, contrastes... En el quehacer tipográfico el diseño es de cierta manera *una manera de idear cómo queremos ser leídos*,⁶³ en palabras de Leonel Sagahon.



He Ping (paz) 2006
Chua Boon Kee
Old Ford Factory, Singapur

⁶³ SAGAHON, Leonel. Ponencia del 8 de marzo de 2002 en el marco del Congreso Nacional de Tipografía. Tipografila. Universidad Intercontinental.

1.3.2 La letra como imagen tangible.

Bases para una morfología del signo escrito tridimensional

Esta investigación implicaría entonces, re-aprender a «ver». En la lectura visual de la escritura deben encontrarse formas sonoras pero que tienen que ver más con una poesía visual, dada la interpretación de estos signos en imágenes visuales. *De esta manera, la poesía habla de forma diferente al ojo y a la oreja, perdiéndose parte de su información con el texto meramente oral: la poesía surge a la vez de las sonoridades y de la composición gráfica.*⁶⁴

Parte de estas bases para una morfología del signo escrito tridimensional es la intención de mantener el aspecto exterior de la letra o de los signos alfabéticos que permiten reconocer la letra significada, pero solamente por una de sus vistas. Ya que el propósito de la escultura y la instalación es la de invitar al espectador a formar parte de la obra y una de las tentativas de este proyecto es la de crear un objeto escultórico que sea capaz de persuadir al espectador a rodearlo, observarlo, si es posible hasta atravesar por debajo de una de sus partes.



A three dimensional typeface 2009
Karina Petersen
<http://www.karinapetersen.com>

El objetivo es construir un espacio simbólico y crear un entorno a partir de recursos compositivos, si se percibe el espacio tridimensional mayormente a partir del sentido de la vista y no del tacto, se pretende entonces concientizar ese espacio a partir de una experiencia estética que involucre el contacto del espectador con el objeto escultórico y suponga del mismo modo una conexión con los materiales. Pero ¿cómo transmitir esta experiencia artística? La respuesta está en «encontrar el camino para enseñar a mirar», aprender a comunicar desde la imagen y mantener una vigencia del lenguaje gráfico sin importar las técnicas o la tecnología empleadas. El discurso plástico estará relacionado con la construcción de ideas, de conceptos, de imágenes, de lenguajes. Articulando visualmente el concepto, la técnica y la expresión. Considerándolo parte de una experiencia interior, de un acercamiento a la naturaleza de los materiales y al sentido de los signos; transformándolos en movimiento, en tiempo y presencia, en juego, etc. Esta facultad expresiva permitirá considerar al arte como comunicación y plantearse el arte como lenguaje y el lenguaje como arte.

⁶⁴ CALVET, Louis-Jean. *Op. cit.*, p.94

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

“¿Cuáles son los criterios respecto a la imagen de las letras? Cada letra existe en una forma básica, que ciertamente no está codificada nunca, siendo una convención común de todos los alfabetos. La vaguedad de esta convención es el terreno por donde se mueve el tipógrafo, que en todos los tiempos ha rediseñado la forma básica, ofreciendo versiones siempre nuevas de ella a partir, por este orden, del estilo vigente, la moda y el capricho.”⁶⁵

He aquí que figura el dibujo como proceso de investigación plástica porque es la base de toda escritura y se ha empleado el dibujo para ver, para entender, para pensar, para hacer, el dibujo es la síntesis visual de una idea. En esta parte escritura y dibujo tienen una relación estrecha, dado que tanto la escritura que se dirige hacia la creación de palabras, como el dibujo que se dirige hacia la creación de imágenes coinciden en la función de comunicar ideas y conceptos, ambas acciones sirven para analizar y construir significados.

“Se «dibujan», por ejemplo, los caracteres de las palabras impresas (como aquí se leen). Un proceso perfeccionado del dibujar es: construir. En este caso, la forma es un desarrollo a partir del proceso. Y, a la inversa, para las formas surgidas de forma espontánea hay que encontrar posteriormente su modo de construcción.”⁶⁶

El escultor es un creador de símbolos y al crear códigos entra en un juego de construcción del saber, parte de los sentidos para dar sentido a las cosas. Es generador de un metalenguaje en donde la estructura del objeto de estudio deriva de la escritura pero se delimita en la escultura. Cada cosa que hace implica un contenido, por ello se deberá hallar una línea de pensamiento conceptual que permita sentir el sonido y la imagen de una letra como una escultura.



Alphabet chair 2003
Sarah Peters

⁶⁵ GESTNER, Karl. *Op. cit.*, p.68

⁶⁶ *Ibid.*, p. 56



Wavelength Range of Roughly, No. 3, 2010
Yael Kanarek
Bitforms Gallery, NY

Esta será la esencia del proyecto artístico. Estaría tratándose de una sinestesia acústico-visual, ya que el objeto conservará su aspecto visual y el sonoro quedará limitado a un nivel cognitivo, más no físico, a partir de su condición tridimensional y su cualidad táctil. “Es el lenguaje lo que nos mantiene juntos y en contacto con la historia. En este sentido no hay diferencia entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de las formas.”⁶⁷ Una construcción conceptual es la función que tiene el contexto escultórico en el diseño de una letra tridimensional. El escultor observa, presenta y representa contenidos semánticos. El escultor puede comprender la escritura como una expresión personal acerca de lo que observa, erige un entretejido conceptual, en donde el diseño y la escultura forman parte de un proceso de procesos. Su tarea es la de traducir, construir y solucionar problemas a partir de recolectar, relacionar y comunicar elementos significantes y compone modelos de interpretación por aperturas semánticas. “El trabajo basado en los métodos morfológicos está libre de valoraciones y prejuicios –y permite hallar más fácilmente soluciones pioneras allí donde son posibles.”⁶⁸ La escritura es un sistema lingüístico a partir de una estructura morfológica, “el habla se desarrolla en el tiempo, y la escritura en el espacio.”⁶⁹

Se tratará de encontrar un equilibrio entre el concepto y la forma, partiendo de la idea de que los fonemas o grafemas no son esencialmente portadores de significado, será pues el discurso de la imagen escultórica la que porte el significado del signo. Empero, este signo debe someterse a una conciencia fonética, pues las formas gráficas reconocibles de la letra no renuncian a su carácter simbólico, siendo parte de la construcción del pensamiento y se convierten en una metaforización de los conceptos. En el lenguaje escrito las letras otorgan un carácter al discurso, pero en el diseño escultórico será el discurso plástico quien dote de carácter a la letra. El discurso gráfico en el espacio escultórico hace lo mismo que estos elementos de la gramática del lenguaje escrito u oral, con sus pausas, énfasis, acentos, así como la distribución en el espacio del texto. El espacio como «lugar», en un sentido retórico, requiere de una estructura, esta estructura involucra procesos simbólicos y metafóricos de construcción gráfica en la conformación del pensamiento visual y táctil, pues las manos son los ojos del escultor y el tacto es tiempo convertido en forma en la poética del espacio que es al mismo tiempo una poética sinestésica, que no es otra cosa que la forma de decir algo por medio de los sentidos: «ver con las manos» o «tocar con los ojos».

⁶⁷ BELJON, J. J., *Op. cit.*, p.4

⁶⁸ GESTNER, Karl. *Op.cit.*, p.129

⁶⁹ *Ibíd.*, p.40

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Esta intención de conjugar dos lenguajes no es tarea fácil, pero “podemos considerar que la moción de armar híbridos. De insertar unas cosas en otras, de combinar lo que no se conviene con la lógica, está presente desde la infancia de la humanidad hasta nuestros días...”⁷⁰ Cualquier forma es susceptible de ser apreciada estéticamente, y tiene que ver con la sensibilidad hacia las formas y la capacidad de invención de «nuevas formas», modificando los enfoques espaciales de los medios, métodos y recursos plásticos que tiene el escultor. Entonces ¿por qué no utilizar letras para la creación de esculturas? En esta propuesta la inquietud de reformular el signo escrito de su circunstancia bidimensional hacia el objeto tridimensional dotado de un sentido plástico es bajo la intención que el espectador tenga la posibilidad de «conocer» otra realidad de las letras, otras resonancias visuales y tangibles.

El escultor debe ir más allá de lo funcional, entender el arte en su capacidad de acción en lo cotidiano e identificar su mirada en la mirada de los otros, pues el sujeto modifica al objeto con solo verlo. La forma de ver la vida tiene una implicación cultural y el escultor es capaz de establecer teorías que formula a través de la observación y la reflexión. Con su capacidad de cuestionarse para elegir y trabajar sobre algo, de dejarse guiar por experiencias previas y la capacidad de entender que se deben crear nuevas experiencias, teniendo el conocimiento de que no hay un proceso concluyente y finito.

Finalmente la misión del artista es la de reinventar la mirada, de cambiar paradigmas de percepción, de construir nuevas opciones de interpretación conceptual, de generar nuevas formas a partir de nuevos lenguajes, de innovar el pensamiento, de buscar transformar la realidad... de crear.



The Alphabet 2004
Fletcher Benton

Escribir un trazo sobre papel con tinta es un acto irreversible, responsable a diferencia de nuestra época mecanizada en donde se puede corregir, hacer y deshacer...⁷¹ ¡Escribir es un acto único!

⁷⁰ CONDE, Teresa del. *Op. cit.*, p.211

⁷¹ MEDIAVILLA, Claude. *Op. cit.*, p.XV

El signo escrito en las artes visuales

*Las palabras en el arte son palabras
Las letras en el arte son letras
Escritura en el arte es escritura*⁷²

Ad Reinhardt (1966)

Las actividades de ver y leer suceden en diferentes tiempos y envuelven diferentes órdenes de percepción, no es posible hacer ambos simultáneamente pues el cerebro debe configurar en la conciencia de diferentes modos cada actividad. Existe entonces un juego entre percepción y concepción, entre imagen y texto. El reconocimiento de lo visual, es decir, el lado material de las letras y de la dimensión funcional y sensorial del acto de la escritura, está tanto en el corazón de la práctica tradicional de la caligrafía, como en el de la tipografía. Cuando la distinción entre palabra e imagen se rompe, una forma híbrida se crea, por tanto se habrá de concebir como dice Simon Morley: [...]un mundo en el cual la palabra y la imagen juntas habitan una nueva clase de espacio físico y conceptual.⁷³

Escribir es, en sí mismo, un lenguaje visual y la naturaleza de la palabra escrita es fácilmente olvidada. Por desgracia no todos los artistas han considerado al signo escrito como una entidad visual, éste en ocasiones ha sido repudiado por los artistas, claramente porque representa un sistema más concreto que el de las imágenes, que implica procesos mentales de asociación con el lenguaje hablado, incapaz de provocar las mismas emociones que una obra de las artes visuales. El signo escrito, es una abstracción que no tenía cabida para las imágenes creadas a partir de la psique artística con sus reflejos emotivos, sino del intelecto con su proceso cognitivo lógico.

“Puedo ver por qué muchos artistas visuales tienen aversión a las palabras en las obras de arte. Sienten que las palabras ensucian el agua clara que ha reflejado el cielo. Disturba el placer de la imagen silenciosa, la libertad de la historia, la belleza de la forma sin nombre. Quiero nombrar nuestros dolores. Quiero guardar nuestros nombres. Sé que ni las imágenes ni las palabras pueden escapar la embriaguez y el anhelo causados por el mundo cambiante. Las palabras y las imágenes beben el mismo vino. No hay pureza a proteger.”⁷⁴

⁷² REINHARDT, Ad citado por MORLEY, Simon. Writing on the wall. Word and Image in Modern Art, p.6

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ DUMAS, Marlene. Citado por MORLEY, Simon. *Op. cit.*, p.9

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Efectivamente este argumento de Marlene Dumas es incisivo ante las posturas que niegan el origen de la escritura desde su parte visual. No hay que olvidar que la relación intermedia entre la palabra y la imagen expone el hecho de que la escritura y la fabricación de la imagen parten de raíces comunes, en términos de la naturaleza visual de un signo inscrito es claro, pero asimismo en la manera de compartir la tecnología, tal como el cincel, la pluma, el lápiz o el pincel.

Siendo los caracteres chinos los que nos muestran que la evolución de la forma está ligada también al desarrollo técnico de las herramientas de la escritura, permitiendo que el lenguaje escrito tuviera una autonomía de la imagen, aunque a la postre desligó a la escritura de su origen formal.

“Tales caracteres, que tan fascinantes nos resultan desde el mismo momento en que los vemos impresos, están por lo tanto, sometidos a la mano del hombre, a su escritura, reflejan su sensibilidad y su deseo de búsqueda estética, por lo que la caligrafía china es considerada un arte, al igual que la pintura: en realidad se utilizan los mismos instrumentos, tinta y pincel, tanto para escribir como para pintar. Por tanto, el dibujo es en este caso poesía, destinándose tanto a la mirada como a la lectura.”⁷⁵

Palabra e imagen casi siempre han estado en competencia, abriendo conflicto. La letra parecería no tener lugar en la práctica o en la apreciación de las artes visuales, sin embargo la caligrafía es percibida en las culturas orientales como un fenómeno visual, en el que forma y sentido están ligados íntimamente. La escritura tiene raíces visuales, la inclusión del cuerpo para escribir y la dimensión temporal.



Caligrafía china del ideograma “belleza”

⁷⁵ CALVET, Louis-Jean. *Op. cit.*, pp.93-94

2.1 El signo escrito en la pintura y diseño gráfico

El lenguaje verbal está basado en lo conceptual más que en lo sensual, pero hay una falsa idea de que todo texto debe ser leído, pues varios artistas han desarrollado propuestas en las que es evidente que el uso del lenguaje escrito también aporta elementos estéticos además de los semánticos, hoy es posible ver una práctica artística más compleja donde se incorporan elementos múltiples, lo visual y lo verbal se mezclan en sistemas integrales de organización plástica.

«Escribir» es sencillamente el proceso más apropiado para... escribir. Supongo que, cuando se inventó la escritura (mucho tiempo antes que el alfabeto), el hombre se servía de técnicas tradicionales, como: pintar [...] «Escribir» y «pintar» denotan procesos espontáneos, continuos. Donde no sólo cuenta el qué, sino también el cómo se escribe, la cadencia cambia; escribir se convierte en dibujar.⁷⁶

Como lo hace constar Gestner, es precisamente el dibujo la conexión entre la pintura y la escritura; si se han dibujado las formas de las cosas que se perciben en la naturaleza porque ese era el entorno primigenio del hombre, poco a poco ese entorno ha cambiado y cada vez más a pasos agigantados, así que también es posible dibujar las letras y con ellas expresar un mundo abstracto.

Las expresiones artísticas donde ha tenido un papel importante la letra han sido más orientadas hacia lo pictórico, no obstante se vislumbrará al final del capítulo el interés de algunos escultores por incluir texto en sus obras, aunque no de forma que sea el eje central de sus piezas. Por otra parte, el signo escrito ha sido observado, generado y aplicado de manera bidimensional casi en la totalidad de los soportes que lo albergan.

Por tal motivo es interesante encontrar una posible solución a la propuesta de una tridimensionalidad en el signo escrito, pero esto claro, no sin antes hacer una revisión de algunos de los usos más significativos de la escritura en las artes. Ahora, sin pretender hacer propiamente una cronología se expondrán conforme a algunas corrientes artísticas una serie de obras y autores que encontraron en las letras y los textos un elemento más para sus composiciones visuales pero que al mismo tiempo derivan en un discurso más complejo por la interacción de sus componentes.

⁷⁶ GESTNER, Karl. *Op. cit.*, pp.54-55

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

El uso de la escritura en la pintura ha tenido un extenso abanico de posibilidades, según las necesidades de los artistas para componer sus obras y se ha retomado el signo escrito como elemento formal, discursivo o decorativo a lo largo de la historia del arte. "A menudo los pintores han introducido en sus cuadros palabras, fragmentos de texto, signos misteriosos a medio camino entre escritura y pura grafía lúdica. Hoy son innumerables las exposiciones cuyo tema son las relaciones entre pintura y escritura."⁷⁷

Esto se remonta a la Edad Media, donde la letra tiene un valor intrínseco, cuando se emplea imagen y texto en los libros iluminados. En principio se desarrolla esta amalgama en las Biblias y textos religiosos que pretendían que la imagen completara los significados místicos de la religión, y eran documentos didácticos a la vez que alegóricos en la difusión de estos mensajes.



*Saint Grégoire Le Grand
Moralia in Job. Siglo XII
Histoire du livre du moyen age*



*Les Grandes Heures de Jean de Berry
Siglo XV*

Hay que recordar que la autoría de estos documentos es compleja, ya que se llevaban a cabo en los monasterios donde uno o varios monjes tenían la tarea de escribir los textos a mano distribuyendo los espacios del manuscrito para insertar las imágenes que ilustrarían los pasajes relatados. La composición, con el uso de la imagen, el color, el dorado y por su puesto de la letra, hace reflexionar en la posibilidad de los primeros "diseños" de libros, donde ambos personajes convivían sin restarle importancia uno al otro en el soporte. Incluso hay casos en donde las letras capitulares funcionan como un híbrido de imagen y letra pues en ellas mismas se tiene el múltiple valor de concepto, forma y función lingüística.

⁷⁷ Cita de D. Riout, D. Guedjan, J.P- Leroux, *Le livre du graffiti* en Georges Jean, *Op. cit.*, p.135

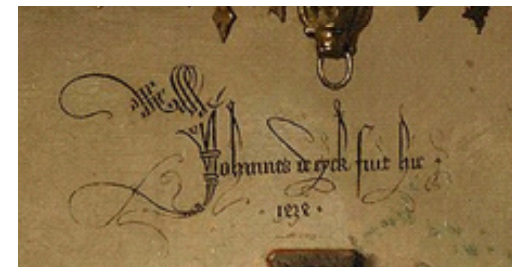
En esa época se encuentran también obras pictóricas en donde se comienza a observar esta separación o distinción del signo escrito como elemento simbólico del contenido de la obra, tal es el caso de *Our Lady of the Dry Tree*, de Petrus Christus. En esta obra las letras “A” doradas que cuelgan del árbol simbolizan el *Alpha*, como parte del oro espiritual en el Génesis de la Gran Obra de Dios, que es ambos *Alpha y Omega*, es decir, principio y fin de las cosas.



Our Lady of the Dry Tree, 1450.
Óleo sobre tabla 17.4 x 12.3 cm
Petrus Christus Museo Thyssen Bornemisza
www.museothyssen.org

Un caso especial es el de Jan van Eyck pues en su cuadro *Giovanni Arnolfini y su esposa o El Matrimonio Arnolfini*, el pintor utiliza el texto como un recurso más allá de una mera firma de autor del retrato. “El pintor no es solamente pintor sino testigo y ha escrito su nombre en la pared con el tipo de letra legal propio de un documento. Y el cuadro es, en efecto, un documento –un certificado de matrimonio”.⁷⁸

Es una de las pocas representaciones en donde cada elemento es un símbolo y la escritura no podía exentarse de tal tarea. Evidentemente aquí la escritura es testimonio, esa es su función, pero el soporte de este testimonio es particularmente ajeno al que se utilizaría habitualmente. Es una gran obra en donde la función del texto es más que importante, es imprescindible para completar el sentido mismo del acto representado en el cuadro.



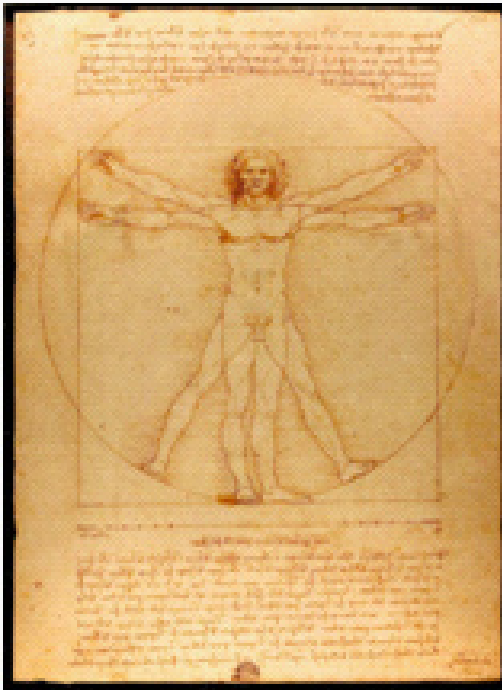
Giovanni Arnolfini y su esposa o El Matrimonio Arnolfini, 1434
Óleo sobre tela 82 x 60 cm
Jan van Eyck
National Gallery of London

⁷⁸ CANADAY, John. Cuaderno de Arte cómo apreciar la pintura, pp.55-56

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Otro pintor que utiliza la escritura es Leonardo da Vinci, sólo que la emplea más evidentemente en sus dibujos, pues siendo en su mayoría estudios anatómicos, bocetos previos a la realización de sus pinturas o esculturas, e incluso en el diseño de sus prototipos mecánicos de máquinas, es para él una especie de código, de referencia propia en su proceso creativo. Además de la particularidad de que su escritura es especular, es decir, que se escribe en sentido inverso que la mayoría de las personas; haciendo que la escritura esté al revés y sólo pueda ser leída a través de su reflexión en un espejo, esto pudo ser a raíz de que él siendo zurdo tenía complicaciones técnicas para escribir de forma normal, o porque no deseara que sus escritos fueran leídos por los demás.

En esa época Albrecht Dürer también utiliza el texto dentro de algunas de sus obras, incluso el diseño de su monograma que incluye en sus cuadros a manera de firma, es una clara expresión de la letra utilizada al mismo tiempo como imagen identificadora del autor. Además realiza estudios para el diseño de letras, enfocándose en la estructura y geometría de las mismas. En este cuadro el texto está empleado a manera de epígrafe de la obra, proporcionando información más que teniendo una función como elemento compositivo de la misma pintura.



Hombre de Vitruvio, 1492.
Lápiz y tinta, 34.2 x 24.5 cm
Leonardo da Vinci,
Galería de la Academia de Venecia
www.gallerieaccademia.org



Autoretrato con traje de piel, 1500
Óleo sobre madera 67.1 x 48.9 cm
Albrecht Dürer, Alte Pinakothek
www.pinakothek.de

Y al hablar de diseño de alfabetos no se puede ignorar el trabajo de Hans Holbein quien en 1538 realiza los grabados del Alphabet of Death, que serviría para representar la obra medieval europea Danza Macabra, como alegoría universal de la Muerte, siendo una farándula trágico-cómica en las puertas del simbolismo hacia la idea de una lucha individual y cotidiana con la muerte, y donde ella baila con varios personajes que pertenecen a todas las clases y gremios sociales haciendo alusión que la muerte no respeta a nadie, pero también mezclando la alegría de vivir en sus cuadros. La letra es sobrepuesta a la escena no hay una real interacción de los elementos, la letra parece inscrita en una especie de vitrina que permite ver al fondo el acto de la muerte. Estos grabados fueron presentados a forma de capitulares en un libro, por ello se comprende que sólo fueran una representación ilustrativa de lo que la obra escrita ya contenía en sus textos.

Se puede observar que el uso de las letras en la Edad Media tuvo varias funciones y que permanecieron del mismo modo durante algunos siglos en toda Europa, hasta llegado el momento de la ruptura de los cánones y el clasicismo en las artes. Sobre todo en sociedades en la que los medios masivos de comunicación comenzaron a aparecer. A fines del siglo XIX el desarrollo del periódico y la publicidad mostraban variedades tipográficas compuestas expresamente para llamar la atención del espectador, con estilos visualmente más fuertes y más exagerados que los utilizados en los libros, manipulando sus formas para tener una diversidad sin igual: letras sombreadas, extendidas, condensadas, ornamentadas, etc.

Con este antecedente, en el impresionismo el propósito de los textos pintados era el de ser ilegible, era la mera simulación de un texto. El hecho de que la pincelada diera una «impresión» óptica y que apelara al sentido de la vista como efecto retiniano (forma de proyectar la percepción de los objetos en su nivel más simple), obliga al signo escrito a limitarse a ser una representación del acto de la lectura, ya que es el personaje del cuadro quien debería leer ese texto, pero no necesariamente para ser comprendido por el espectador de ese cuadro. La imagen de Jean Béraud es un claro ejemplo, además muestra una imagen clásica de la época de la sociedad europea.



Alphabet of Death, 1538
Fragmentos de xilografías
Hans Holbein
www.neatorama.com



Colonne Morris, 1870
Óleo sobre madera 35.7 x 27.2 cm
Jean Béraud

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

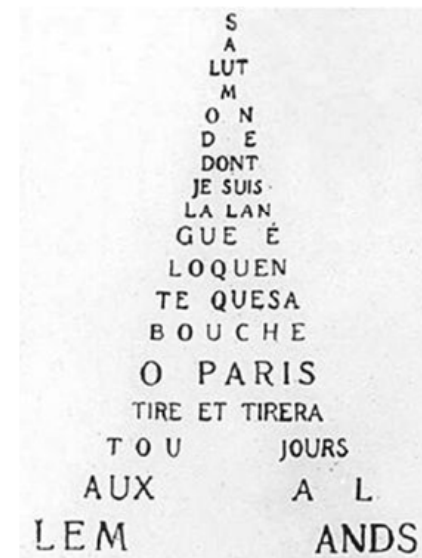
Henry de Toulouse-Lautrec, contribuyó a introducir al público más directamente a un equilibrio entre lo visual y lo verbal a través de los afiches artísticos. “Diseño simple, gran formato y colores fuertes aseguraron que los posters fueran efectivos desde una distancia, con un tenor optimista garantizando una llamada desde lejos.”⁷⁹ Las palabras necesitan ser captadas suficientemente para hacer una llamada de atención a los sentidos con dibujos un tanto exagerados, con esquemas de color determinados, contrastes dramáticos entre signos, figuras, letras hechas a mano y texto impreso en una intimidad entre lo visual y lo verbal no visto desde la Edad Media. Consecutivamente al impresionismo y post-impresionismo que buscaban una experiencia visual basada en la percepción pura de la imagen, este énfasis de la experiencia visual continúa preocupando a muchos artistas entrado el siglo XX, incrementando los retos para los diferentes artistas, en cuanto a la confusión que causaba la relación entre lo verbal y lo visual, buscando un equilibrio de los signos que ambos lenguajes comparten, para ser explorados y reformulados en una experiencia plástica.

Surgen entonces artistas, en el marco del simbolismo literario, que evocan lo que no es claro, ni racional o significados concretos; esta vaguedad se construía a partir de una serie de signos que debían ser interpretados más que leídos. El poeta francés Stéphane Mallarmé por ejemplo se enfocó en la forma del lenguaje más que en otra referencia externa, colocándolo en un espacio autónomo al empleado en el mundo cotidiano. Si bien, Mallarmé no entra en el ámbito de la pintura, lo hace incitando a algunos pintores contemporáneos a buscar el simbolismo en las formas escritas.

⁷⁹ MORLEY, Simon. *Op. cit.*, p.23



Divan Japonais, 1893
Henry de Toulouse-Lautrec
Museum of Modern Art
www.moma.org



*«Salut monde dont je suis
la langue éloquente que sa
bouche o Paris tire et tirera
toujours aux allemands»*

*«Hola mundo del cual soy la
lengua elocuente que su boca
o Paris tira y tirará siempre a
los alemanes»*

Stéphane Mallarmé 1897
Divagations

Las colaboraciones entre los poetas y los artistas generaron un nuevo género híbrido el *livre d'artiste*, que tuvo como objetivo el proporcionar un diálogo balanceado entre la pintura y la poesía, efectuado dentro del formato del libro. En estos proyectos, las imágenes fueron utilizadas no simplemente para ilustrar un texto pero sí para complementar o para realzar el elemento verbal por igual.

Posteriormente, en el cubismo se observa también un interés por incluir el signo escrito en los cuadros como una conexión entre el mundo y la concepción del mundo a través de los ojos de los pintores cubistas. Los cabezales de periódicos, las etiquetas de botellas, publicidad, y los recortes de otros medios impresos fueron el enlace que utilizaron los cubistas con fragmentos del mundo real o material formando partes de collages en sus obras, empleando el texto como una marca gráfica de la naturaleza de la escritura pero siempre como un elemento de composición visual y espacial; mientras que en otros casos sólo como una textura o elemento formal que da una idea un tanto ambigua de una forma figurativa.

En algunos cuadros cubistas el texto o la deformación del texto era una especie de juego, como para Picasso, quien comprometía lo visual y lo verbal. En sus pinturas se percibe la apropiación de textos impresos provenientes de periódicos y etiquetas que ensambla en una dinámica visual, utilizando el texto como textura y al mismo tiempo retomando partes de algunas palabras que hacen un anclaje a significados icónicos pero también lingüísticos, relacionando sus títulos en cierto tono de ironía. El propósito es efectivamente que el espectador reconozca estas formas como parte de una realidad, ligándola a formas más abstractas aún, que son representadas por líneas, colores, empastamientos de pigmentos; mezclas de dibujo, pintura y recortes formando collages de «planos» que esquemáticamente muestran otra forma de ver las cosas.

A través de la incorporación de fragmentos de letras y palabras, la naturaleza del lenguaje escrito fue modificada en el arte cubista, para ser reemplazada por otro lenguaje más fluido donde la descontextualización de las letras y su ilegibilidad las convierte en signos materialmente visibles como formas.

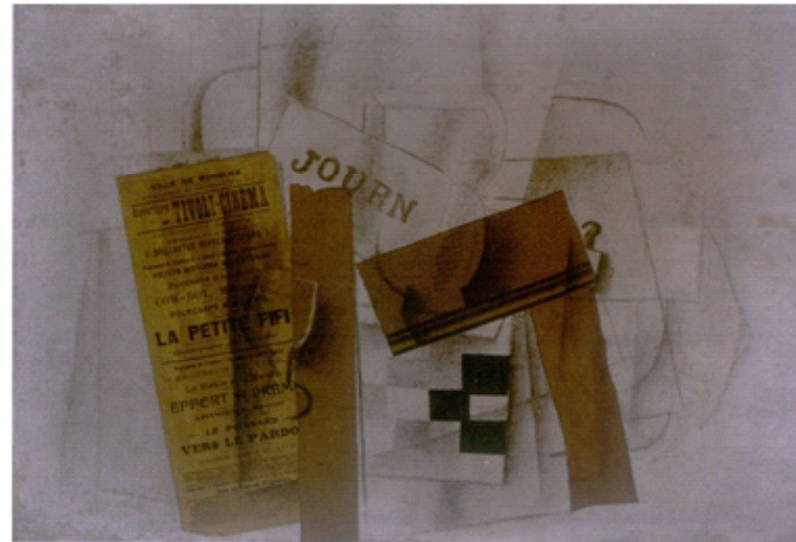


Glass and a bottle of Suze, 1912
Pablo Picasso

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Braque comenta al respecto de sus composiciones con letras: “Siempre con el deseo de acercarme lo mejor posible a la realidad, en 1911 introduje letras en mis cuadros. Eran formas donde no había nada a deformar porque siendo planas las letras estaban fuera del espacio y su presencia en el cuadro, por contraste, permitía distinguir los objetos que se situaban en el espacio de aquellos que estaban fuera de él.”⁸⁰

Zang Tumb Tumb 1914,
F. T. Marinetti
www.moma.org



The programme of the Tivoli cinema, Sorgues 1913
Georges Braque

En el futurismo las letras son empleadas de una forma más libre pues con el manifiesto de Marinetti, *Palabras en libertad*, promueve la «primitivización» del lenguaje, dejando a un lado las leyes gramaticales y de sintaxis que encadenan al lenguaje escrito para dar pie a la poesía visual. No hay que dejar de mencionar que la influencia de poetas como Guillaume Apollinaire con sus *Calligrammes* (1916) hizo resonancia en varios artistas de la época, pues para él las letras eran el mismo eco de las palabras y retoma al signo escrito y su composición como una poesía visual, al igual que Marinetti, convertida en imágenes formada por letras. Esto le da un sentido ideográfico a la escritura, haciendo una analogía a la escritura china, en donde un ideograma significa una cosa, la acción o situación, siendo éste una abreviación pictórica de una imagen.

⁸⁰ BRAQUE, Georges citado por SATUE, Enric. *Arte en la tipografía y tipografía en el arte. Compendio de Tipografía artística*, p.20

Las palabras en el futurismo hacen concreta una imagen y la imagen concretiza las palabras queriendo encontrar un lenguaje universal, cambiando las normas del significante y el significado con el propósito de alejar el lenguaje de determinaciones propiamente culturales. Para Carlo Carrà el uso de la tipografía es una forma de abstraer la realidad del hombre y el contenido de su obra debe ser «leído» en el sentido de ser «entendido», sin que el acto de leer condicione al espectador a un sentido, más bien, los reta a soslayarlo bajo las respuestas de lo sensorial y responder a lo complejo de lo visual sin una sintaxis determinada. El uso de la publicidad en su obra proporciona un dinamismo en su composición, por la variedad de formas tipográficas y el empleo del color.

En el dadaísmo los artistas pretenden “simbolizar la relación más primitiva con la realidad del entorno,”⁸¹ por lo que ser dadaísta implicaba quitar todas las etiquetas de significación a las cosas. El campo semántico es trastocado por el empleo de la alteración salvaje del lenguaje y se resignifican las cosas para significar «nada». Esta forma de construcción era una crítica irónica del mundo en decadencia, los artistas e intelectuales en ese momento se basaban en los principios de la destrucción creativa planteada por Nietzsche, atacando las formas semánticas y sintácticas del lenguaje. La palabra y la imagen era una sola, por lo que la composición pictórica y la poética pertenecían a un mismo ideal de autosuficiencia de los medios que se empleaban, como una fusión entre pintura, escultura, poesía, prosa, acto o música para interactuar con el espectador en un proceso cognitivo y plástico al mismo tiempo.

En la obra ABCD, estas letras salen de la boca del autorretrato de Raoul Hausmann aludiendo a la función de que el alfabeto es la visualización del discurso y es su mismo discurso que convierte en imagen visual para dar esa idea, utilizando los recursos del collage y el fotomontaje muy recurridos en ese tiempo por los artistas dadaístas. Esto recuerda la burlona receta de Tristan Tzara de cómo hacer un poema dada al tomar un periódico, cortarlo en pedazos y sacudiendo los trozos de texto en una bolsa podrían reestructurarse sacando fragmento por fragmento, pegándolos y construyendo un nuevo texto que sería el reflejo del mismo autor.



Interventionist Demonstration 1914

Carlo Carrà



ABCD 1914, Raoul Hausmann

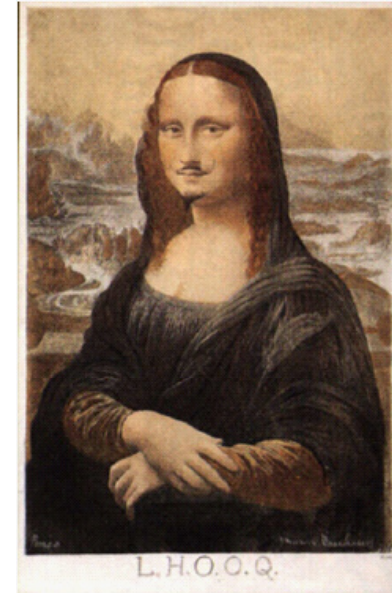
⁸¹ MORLEY, Simon. *Op. cit.*, p.59

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Marcel Duchamp utiliza el texto como una evocación poética y la estrategia constructiva en sus ready-mades son una clase de híbrido visual-verbal, enfatizando los componentes lingüísticos a manera de título de las obras para llevar al espectador a un intercambio de significados más mordaces, viendo a la palabra como meros ensamblajes de letras detrás de un significado intrínseco, marcando la identidad de clichés o aforismos; pues pensaba que no es posible expresar «nada» a través de las palabras.

Kurt Schwitters ve en el collage también las posibilidades plásticas del ensamblaje de elementos formales (color, forma, letras), este era el principio fundamental de su creación a partir de los desechos que encontraba en la calle, viéndolos como una interacción con el mundo ya que eran objetos creados por el mismo hombre.

En el constructivismo se busca un lenguaje que fuera comprendido universalmente y el papel de la tipografía en las obras constructivistas era el de ser una evocación, una metáfora o una alegoría de la estructura del mundo, en el que su sistema crecía enormemente con el progreso de la tecnología.



L.H.O.O.Q. 1919
Marcel Duchamp



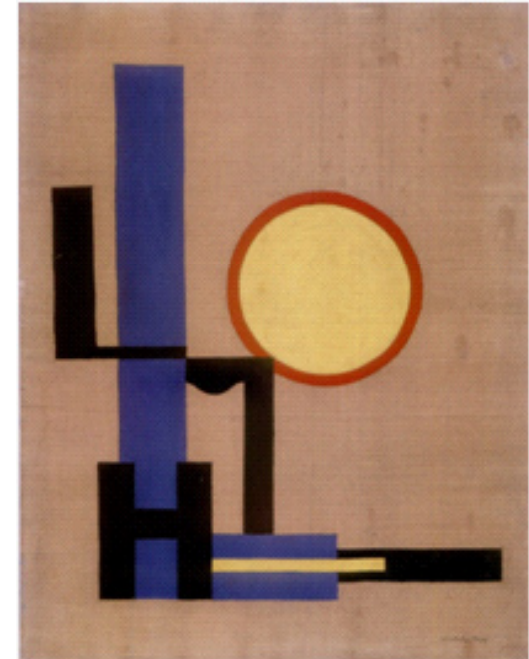
1921 Schreyer Lothar

Los constructivistas tenían un espíritu racional y el funcionalismo basado en lo esencialmente geométrico y mecánico de las formas pretendía concebir al mundo como una máquina en el que todas sus articulaciones estaban basadas dentro de una lógica constructiva.

También es una época en la que surge la Bauhaus, el diseño industrial y el diseño gráfico como consecuencia de este mundo mecanizado y funcional, así mismo surge el interés de crear una nueva tipografía, al plantearse la pregunta de por qué se empleaban dos alfabetos para representar el mismo sonido, es decir, las mayúsculas y las minúsculas, proponiendo un solo alfabeto que pueda ser empleado universalmente.

Otra obra constructivista muy interesante es *The Yellow disc* de Lazlo Moholy-Nagy, por lo que la completísima interpretación que hace Simon Morley a la obra es pertinente para continuar el análisis del signo escrito en las artes visuales.

«El disco amarillo, pintado en 1919-20 por Moholy-Nagy demuestra esta tendencia. Es una composición que parece ser resuelta abstracta y geométrica en una inspección más cercana resulta ser compuesta por una yuxtaposición de letras; el título alternativo del trabajo, *Pintura tipográfica deletreando MOHOLY*, hace esto explícito. Moholy-Nagy juega en la forma geométrica del alfabeto, pero es deliberadamente confuso cómo el trabajo debe ser entendido. ¿Debe ser «leído» o ser «visto»? La gran “O”, por ejemplo, se puede interpretar por lo menos de cuatro maneras. Puede ser parte de una forma arquitectónica pura que ocupa una ubicación clave dentro de la composición, su redondez juega contra lo rectilíneo de las otras formas para generar la tensión visual. Pero esta forma se puede también entender en un sentido más figurado y más metafórico, como un sol o luna fijada sobre y detrás de un Massachusetts natural o artificial. Entonces otra vez, como forma asociada a una letra del alfabeto - y como “O” que pertenece al nombre del artista - puede también ser leído como parte de una firma. Finalmente, en una sustitución metonímica, la “O” se puede leer como las gafas de Moholy-Naghy, y así ser visto substituyéndose a sí mismo, de este modo haciendo a la pintura una clase de autorretrato estilizado con eficacia. Sin embargo, Moholy-Nagy no da prioridad a ningunas de estas lecturas visualmente, y los títulos alternativos sirven simplemente acentúan de nuevo la indeterminación o la relatividad de las actividades de la lectura y de visión».⁸²



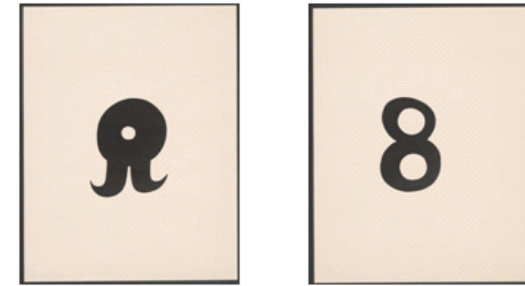
Yellow Disc, 1919
Lazlo Moholy-Nagy

En el surrealismo las teorías del psicoanálisis influyen en la creación de las obras y el uso del lenguaje escrito en ellas. Las obras surrealistas manifiestan un lenguaje del subconsciente humano, mediante las voces del «deseo» reprimido por la cultura, dando paso a lo místico y onírico, encontrando las voces de la locura, la niñez, lo femenino y el transgénero. Con la utilización de medios mixtos se buscaba la conexión entre imagen-objeto-pintura, tal es el caso de los poemas-objetos de Duchamp en los que el lenguaje no es completamente conceptual ni perceptual, pero sí es una mezcla de ambos.

⁸² *Ibid.*, p.77

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

En la serie 7 Arpaden de Jean Arp se pueden ubicar dos imágenes Mustache Watch y Arabische Act en el que es evidente el uso de signos lingüísticos apelando a morfologías más orgánicas. En la primera la forma interna del bigote es claramente una “i” latina, mientras que la segunda es claramente un 8 árabe. Arp propone un juego donde la pregnancia de las formas es decisiva para la apreciación de la imagen.



Mustache Watch y Arabische Act 1923 Jean Arp



La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe),
1929 René Magritte

En Miró las palabras dejan de ser descriptivas para convertirse en una forma de proceso poético junto con las interrelaciones creadas a partir de su conexión con los símbolos e íconos que pinta. Hay una especie de imaginería con elementos poéticos interactuando en un lenguaje simbólico. Aquí entraría el término de sinestesia en el que la percepción de algo mediante un sentido produce una sensación análoga en otro, es decir, que se escuchan las imágenes, se ven los sonidos, se tocan los sabores, etcétera.

El trabajo de Magritte es una parodia al sistema de la educación con respecto al lenguaje mismo. Imagen y palabra forman parte del discurso crítico que hace a las convenciones de la escritura, todas sus obras manifiestan su clara intención de reafirmar la arbitrariedad del signo, tanto en lo visual como escrito. Son un juego semiológico y semántico en el que plantea que un objeto no está tan poseído de su nombre que uno puede encontrar otro que le quede mejor, cuestiona el sentido del lenguaje por el significado de las palabras y su propósito.

Ceci la couleur de mes rêves 1925 Joan Miró



El signo escrito en las artes visuales

En los tiempos de postguerra los artistas tuvieron otra manera de formular sus discursos, algunos lo hicieron mediante el silencio de las palabras, sin embargo, otros recurrieron a una forma de sublimar ciertas patologías psicológicas que derivaron del sistema socio-cultural y político que dio origen al arte crudo, este tipo de arte era observado en asilos mentales, en cárceles y en niños, llamado también arte bruto. Es una clase de arte primitivo para quienes con la misma línea de composición visual y verbal comprendían su mundo aislado de una sociedad. En la obra de Adolf Wölfli se percibe un modo de construirse y reconstruirse a sí mismo mediante sus pensamientos y su miedo al vacío interior, formando parte de sus procesos mentales. Un porcentaje del expresionismo está orientado a lo físico, a la inscripción, la gestualidad o lo que se llamó informalismo, que viene a tomar presencia con el uso de los materiales.

*General View of the
Island Neveranger*
1911
Adolf Wölfli



X 2006
Antoni Tàpies

Tàpies como mayor exponente de esta vertiente quiere enfatizar la tangibilidad a través de trabajos en los que intervienen materiales no convencionales y el uso de caligrafías o graffitis gestuales, como parte energizadora de sus cuadros, buscando en algunos la potencialidad del signo. Ya en la pintura abstracta de los años cincuenta y sesenta había algunas tendencias que se orientaban a hacer explícita la energía del gesto y la escritura caligráfica, además junto con el manejo de los materiales se daba la idea de una expresividad más libre, sin ataduras a ciertos condicionamientos estéticos, querían romper la abstracción meramente geométrica, tratando de dotar de más organicidad a la forma, sobre todo en la pintura. “Estas tendencias tenían por objeto reintroducir una vitalidad humana personalizada, un humanismo pues, en las artes plásticas.”⁸³

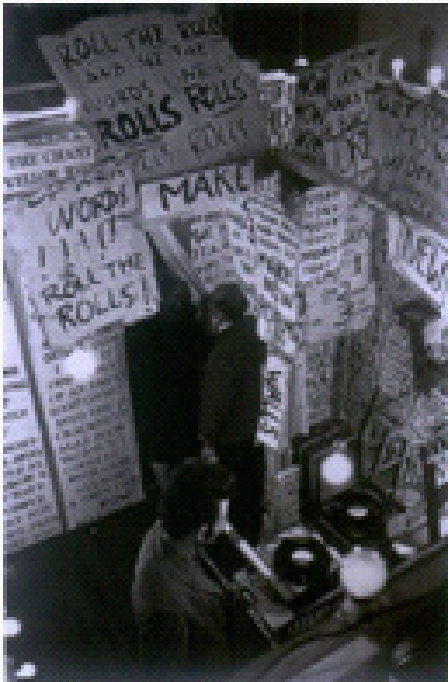
⁸³ ROWELL, Margit, *Op. cit.*, p. 198

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Otro caso es el de Jackson Pollock quien incluye la acción del cuerpo como parte de la obra, en sus grafismos que son considerados por algunos como una escritura gestual y cada elemento «habla» de ese acto como proceso creativo. La expresividad de sus técnicas que introdujo le dan carácter de improvisaciones pues no utilizaba bocetos y el hecho de trabajar sobre el piso le daba otra dimensión a su trabajo pictórico, él se inspiró en las formas simbólicas de los indios americanos y estas inscripciones con la inclusión de nuevos materiales le dan un carácter de caligrafías abstractas, aunque en algunas pinturas se pueden descubrir grafías similares a las letras del alfabeto latino.



Stenographic figure 1942 Jackson Pollock



Words 1961 Allan Kaprow

Una de las vertientes del Neo-dadaísmo hacia la mitad del siglo XX fue la poesía concreta en la cual la palabra escrita fue considerada como un fenómeno visual, la tipografía era una preocupación central, con la forma de la letra, el peso, la escala y el acomodo en el soporte se contribuía al significado de la obra. Para esta época surge también un interés en hacer uso de los medios mixtos, los multimedia y los intermedia, las formas también convergen en la inquietud de mezclar los soportes y materiales bidimensionales y tridimensionales. Tal es el caso de Rauschemberg pero esta mezcla de géneros y medios fue perfeccionándose con exponentes del happening como Allan Kaprow y Jim Dine. Es el mismo Kaprow quien declara que cualquier cosa puede ser usada para hacer una obra:

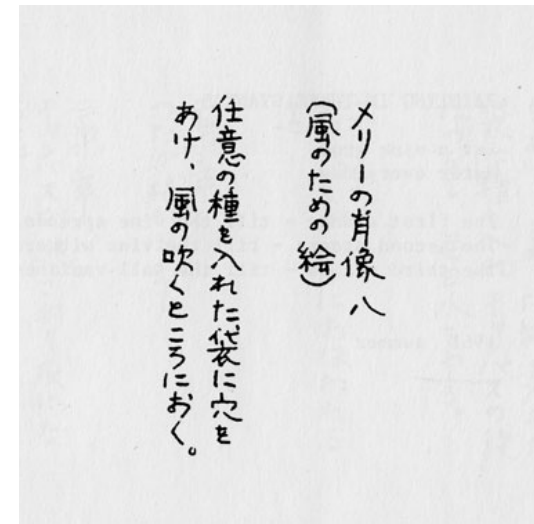
“Estas cosas pueden incluir la ropa, un carro de bebé, máscaras de las piezas de una máquina, fotografías, palabras impresas y así sucesivamente todo aquello que tenga un alto nivel de significado asociativo, sin embargo, pueden ser como siempre las más generalizadas como la película plástica, el paño, la rafia, los espejos, las luces eléctricas, la cartulina o la madera - algo menos específico en el significado, restringido a las sustancias de ellos mismos, a sus aplicaciones, y a sus modos de transformación. No hay límite teórico evidente de qué puedan ser utilizados.”⁸⁴

⁸⁴ MORLEY, Simon. *Op. cit.*, p.119

A través de estas estrategias de participación directa y simulaciones sensoriales, había algo que el entorno y la acción específicamente vieron venir, las palabras en Fluxus tenían una función comparativamente sin complicaciones con la moda, la designación, el nombramiento y la descripción de las cosas, proveyendo etiquetas e instrucciones claras. Yoko Ono utilizó el texto como una manera de sustituir la idea de su trabajo, para su realización concreta y material, poniendo al frente el proceso de conceptualización por medio de la investigación de la obra de arte como una condición de potencializar la actualidad.

La apropiación del grafiti aplicando la lógica del ready-made hacia el fenómeno de la nueva escena urbana pone en evidencia al artista como un vándalo que rompe la barrera entre el arte y la vida actual saturada de los medios masivos de comunicación. Ben Vautier yuxtapone los textos para generar un funcionamiento real de pensamiento y del mismo inconsciente colectivo de la sociedad moderna, dejando entrever ya la entrada del pop art. A partir de este momento cualquier signo o palabra era susceptible de ser convertida en algo más, incluso si se pretendía representar lo contrario.

El texto fue incorporado en la pintura centrándose cada vez más en los clichés de la cultura popular y la convivencia de los medios de comunicación, por tanto las palabras en el pop art ya no tendrán solamente una intención expresiva, sino que en adelante serían consideradas como la materia prima constitutiva del nuevo ambiente comercial que se expandía rápidamente. No sólo los medios de comunicación asumieron importancia, también los cambios acompañados por una modernización tecnológica fundamentalmente en el mundo de la impresión y del diseño gráfico. Los artistas fueron absorbiendo el lenguaje de los medios masivos ya que el entorno era un absurdo resumen del consumismo en un ambiente urbano, y ellos estuvieron obligados a transformar la naturaleza de la relación con su trabajo, haciendo que la experiencia plástica fuera más distante y aparentemente «racionalista», neutralizando la obra de arte por la indiferencia emocional de los medios mecánicos de producción masiva. Lo que era considerado baja cultura ahora figuraba en las altas esferas del arte y el logro de este arte fue el de hacer más accesible las obras a diferentes tipos de público.

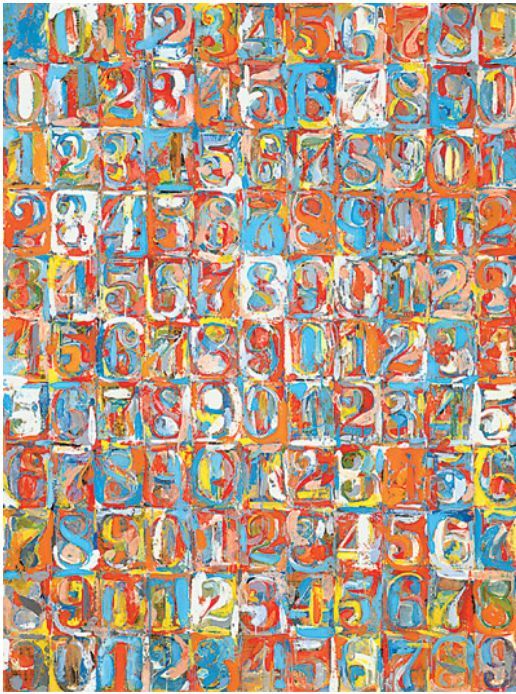


Painting for the wind 1961
Yoko Ono



Le Magasin de Ben, 1958 - 1976
Ben Vautier

De la escritura bidimensional al diseño escultórico



Numbers in Colour 1958 Johns Jasper

A mediados de la década de los 50 las obras de Jasper Johns contenían números y letras, pues él pensaba que eran elementos que aún en las culturas orientales se podían leer y entender en modos en los que no sería posible entender una obra de Pollock o de algún otro artista del expresionismo abstracto, pues cualquiera tiene una relación diaria con números y letras, haciendo que estos signos sean familiares al espectador. En ese momento poseía un significado subversivo emplearlos dado que nunca antes habían aparecido en el contexto de la pintura como el componente central de la obra.

Johns quería hacerlos ver como algo novedoso y aunque en sus primeras obras empleaba el collage y otras técnicas que otros pintores utilizaban en ese momento, él cree conveniente pintarlos con una mezcla de técnicas tradicionales haciendo resaltar sus valores por la forma en que eran representados con una especie de retórica pictórica y también utilizó el estencil de rotulación como técnica preferida. Del mismo modo esta técnica adquirió además un funcionalismo en el área del diseño gráfico en soportes comerciales, teniendo un potencial con fines expresivos y estéticos, Johns por tanto trajo a su trabajo la voz de lo “instrumental” y administrativo de la sociedad como reflejo de los complejos industriales.

Johns emplea un sistema de signos sociales codificados, a través del cual no pretendía comunicar una emoción personal sino que al igual que Duchamp vio un compromiso con el discurso de un campo confuso de significados y formas ya existentes. De tal suerte que Johns fue capaz de mostrar una lección deconstructiva de la arbitrariedad de los signos visuales y verbales, a pesar del riesgo inherente de que en el arte se puede perder el contacto de los lugares comunes. Johns se confrontó entonces con el problema de interpretar un signo familiar con los tratamientos precisos e instrumentales que él mismo sugirió, pues el impacto de los medios masivos exigía que lo simple se registrara en un el arte en una nueva clase de temática.

En esta época la generación de artistas estaba comprometida en forma real en la cultura masiva y comercial pues algunos de ellos se ganaban la vida en el diseño gráfico y el arte comercial, pues las técnicas pictóricas se llevaban al terreno de la publicidad y viceversa. Teniendo por ejemplo el trabajo de Andy Warhol, donde se observa la imagen y el texto con el mismo valor, incluso es decisivo lo verbal pues en el arte pop pierde la autoría para convertirse en un texto anónimo generado por y para las masas. Warhol rompe con la idea de lo hecho a mano y sobre todo al insertar en el arte técnicas como la serigrafía para resaltar el hecho de la producción masiva.

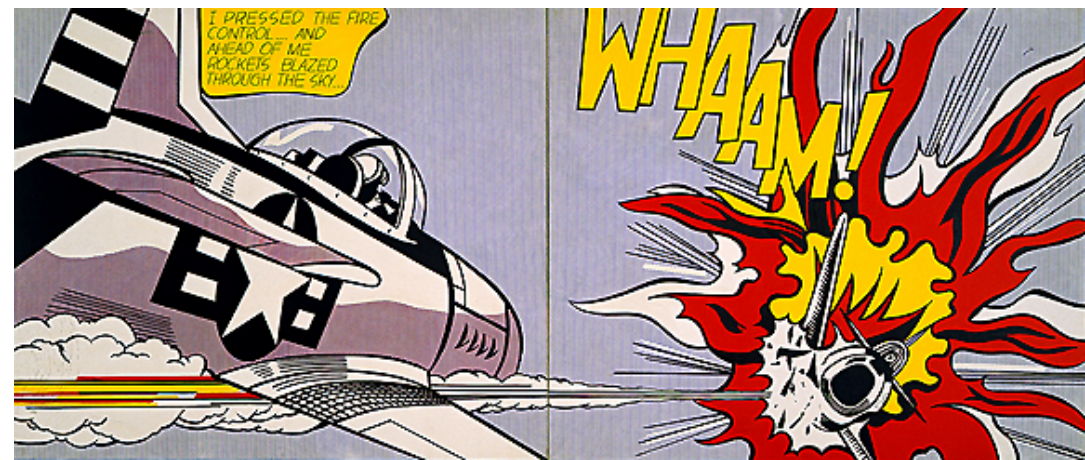
El signo escrito en las artes visuales



Vegetarian Vegetable from Campbell's Soup II,
1969
Warhol Andy

Pero sus íconos no eran elegidos al azar, eran imágenes que serían reconocidas por casi la totalidad de la población americana. Las técnicas de producción masiva resultaron ser una expansible multitud de signos y palabras pues lo que alguna vez fue escrito a mano o dibujado ahora era mecánicamente generado y por supuesto reproducible. Para entonces la idea de lo original y el objeto hecho a mano había cambiado, en su lugar los productos industriales eran económicamente más accesibles convirtiéndose en el valor del arte en sí mismos. La duplicación mecánica también tenía para Warhol una significación de transformación de un texto o imagen preexistente desproviniendo al trabajo artístico de las señales personales del artista, aludiendo a la relación del mundo con lo masivo anónimamente producido.

Lo más importante en este período fue que el espacio tipográfico coincidía con el espacio pictórico generando híbridos un tanto inestables, en los cuales la presencia material de la letra competía con su papel como portador de significados. Pero quizá la mayor expresión americana en cuanto a la fusión de imagen y texto fue el cómic, siendo éste medio apropiado por Roy Lichtenstein, no hacia una simple copia del original, sino que era el resultado de editar, seleccionar y mezclar recursos, haciendo adiciones y sustracciones de elementos diferenciándolos de los originales. Lichtenstein presentaba los clichés de moda con imágenes y textos de estereotipos evidentes de la sociedad en la que vivía.



Whaam! 1963
Roy Lichtenstein

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

El texto en sus obras rompe la función narrativa que ejercía en los comics originales haciendo alegorías de la idea del típico americano, alterando el orden de la imagen y texto para hacer énfasis en algo que él creía significativo como parte de la cultura de consumo. La dimensión de sus obras descontextualiza los objetos de consumo masivo en obras que adquieren un significado superlativo con la técnica empleada, además muchos de sus cuadros contienen textos onomatopéyicos en los que refuerza el sentido de los sonidos, dándole a la letra otra «sonoridad» también a mayor escala.

Las obras del período pop no eran sólo un énfasis en esta cultura de masas, era al mismo tiempo una crítica al sistema económico, político y social de la época, provocando arrastrar a la lengua a los espacios de las artes visuales, en un estado más puro. Hacia la década de los 70 en el arte conceptual, ya no se hablaría de texto o palabras en el arte, sino de palabras como arte. Hubo una tendencia que describía procesos al mismo tiempo que los desmaterializaba. Fue un nuevo «concepto» o «idea» del arte visto para redirigir la atención del artista y del espectador fuera de la morfología de la presencia material del objeto estético y en su lugar hacia el pensamiento del proceso. El propósito era sustituir la imagen con los signos escritos y así el contenido de la idea artística es expresado a través de las cualidades semánticas de la palabra escrita. En palabras de Simon Morley se expresa al respecto:

“Como hemos visto, había numerosos precedentes para el desplazamiento de una experiencia visual especial en el campo del lenguaje: el deseo de Duchamp para producir un arte anti-retiniano y enganchado a procesos mentales, Magritte y sus lecciones en la opacidad del lenguaje, Johns y la substitución de la representación convencional de los códigos de las letras, los números, las palabras y las imágenes preexistentes para los estilos automáticos, espontáneos e informales del expresionismo abstracto, Warhol con el derrumbamiento de la distinción entre las palabras en arte y las palabras en los medios de comunicación. Tales estrategias - que tal vez sean colectivamente considerados un intento de mezcla anti-estética - vinieron al punto de fruición en el trabajo de los artistas conceptuales. Por aquí estaba algo rigurosamente aún más iconoclasta: un arte que parecía ser exclusivamente sobre el lenguaje, sobre la información entendida como medio discursivo, sobre ideas. Éste era un arte que consideró el trabajo como una proposición analítica que no necesitaba ninguna base en un juicio estético”⁸⁵

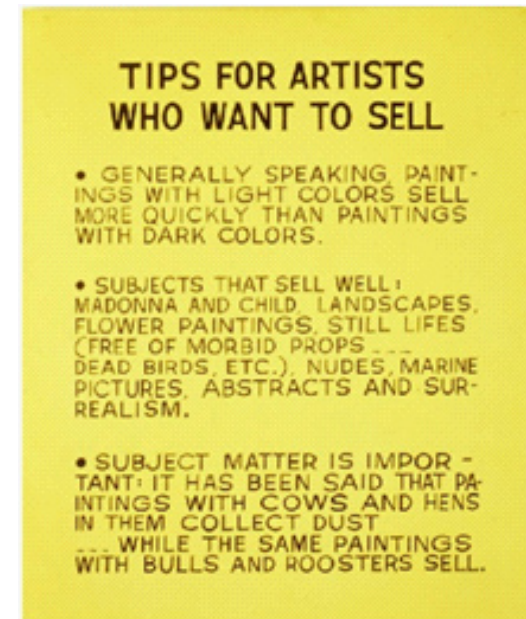
Esta vuelta hacia lo lingüístico en el arte era una resonancia de las teorías humanistas centradas en el lenguaje, reaccionando contra la subjetividad y la emoción del existencialismo. El nuevo pensamiento se concentraba en las formas en las que la estructura de la conciencia trabajaba. Planteando un proceso de trabajo artístico en «discurso, pensamiento y acción».

⁸⁵ *Ibid.*, p.139

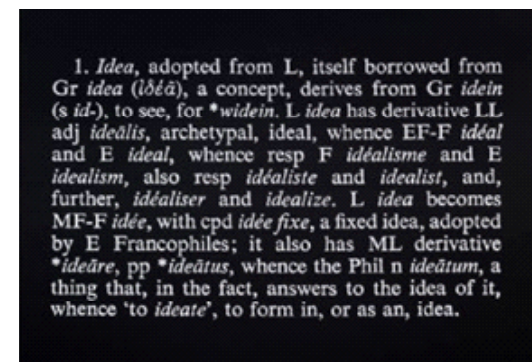
En esta época se discutía el impacto de la invención de la escritura y las formas convencionales de escritura en el Estructuralismo francés con Claude Lévi-Strauss y los estudios de Semiótica con Roland Barthes. Fue un periodo en el que se expandió el entendimiento de cómo el lenguaje trabajaba y cómo los seres humanos aprendían las habilidades lingüísticas. Se hizo un análisis científico sobre los mecanismos de comunicación, proponiendo sistemas y teorías de la información. Así que todas estas ideas fueron absorbidas por artistas que vieron esto como una forma de romper con los convencionalismos asumidos en el arte. Uno de los exponentes del arte conceptual fue John Baldessari quien pretendía quitar la mano propia del artista en la construcción de la imagen, decidió emplear la tipografía comercial de modo que el texto afectara al espectador sin que fuera una distracción por el empleo de una letra que registrara la huella de su autor. Baldessari se caracteriza por emplear simplicidad en su obra, ironía y un reduccionismo modernista.

Pero esta nueva idea de arte sobre lo lingüístico tuvo como efecto el traer a la superficie la dependencia de las artes visuales contextos e ideas provistos por las palabras, lo que hacía que las obras fueran mitad materiales artísticos, mitad palabras y la interpretación de este nuevo lenguaje se mediaba entre el ojo y la mente en sus procesos cognitivos.

Otro artista importante es Joseph Kosuth quien considera al arte como filosofía concreta, sustituyendo lo morfológico por lo lingüístico, las palabras en lugar de las cosas siendo el discurso más transparente, volviendo al espectador en lector, minimizando las consideraciones estéticas de la obra pues él cree que no es intrínseco al arte ni lo estético ni el gusto. Kosuth considera que son las interrelaciones entre uso y contexto las que condicionan el significado. Sus obras son una sugerencia real del proceso creativo, la «idea de hacer» es el contenido de la obra artística. Los textos no pretenden relatar procesos sino suplantar la experiencia misma con la lectura. “La actividad del arte dio vuelta atrás en sí mismo utilizando el espacio de exposición para hacer preguntas acerca de la esencia del arte y la naturaleza de la comunicación.”⁸⁶ El arte dependía ahora del significado para elaborar una estructura abstracta en un abanico de designaciones, interpretaciones y contextualizaciones. Aquí el trabajo de artista se fundamentaba en una actividad cerebral más que física. La intención del artista era que el espectador-lector de la obra se cuestionara a sí mismo.



Tips for artists 1966-1968
John Baldessari



Titled (Art as Idea as Idea (Idea)) 1967
Kosuth Joseph

De la escritura bidimensional al diseño escultórico



Untitled 1981 Basquiat Jean Michel

Dust Sin 1982 Chalfnat Henry



Mientras se desarrollaba el conceptualismo en las esferas intelectuales de la sociedad, la escritura ilícita de la cultura urbana americana le ofrece a Jean Michel Basquiat un medio para explotar sus posibilidades de expresión plástica a través del graffiti. La técnica que se emplea para estos «tags» o especies de firmas anónimas en el contexto urbano fue la pintura de aerosol y mediante la alteración de los signos alfabéticos hacia formas más estilizadas y aún más abstractas convierte a la escritura en una especie de «criptografía» que sólo es entendida por el autor y el grupo que comparte ese código, para convertirse en una imagen ilegible con la intención de ser parte de un acto agresivo contra la sociedad que los margina.

A finales de los años 70 este estilo llega a introducirse a las galerías comerciales como parte de una revigorización del arte contemporáneo en una clase de huellas primitivas y auténticas. El graffiti provee un modelo de un arte sublime indiferente con las sofisticadas y rarificadas exploraciones del arte contemporáneo.

Basquiat entonces comenzó utilizando el graffiti para posteriormente usar carbón, tinta, óleo en barra, pinturas acrílicas y collage cargados en un estilo de una dinámica improvisación, generando un arte que no implicaba un esfuerzo para la lectura entre lo visual y lo verbal. Pudiendo mezclar la alta y baja cultura, colocando a los signos primitivos en su identidad en el contexto. Basquiat quería un arte que rechazaba lo conceptual a favor de formas más accesibles y espontáneas.

⁸⁶ *Ibid.*, p.145

En el arte postmoderno se puede considerar también a Jacques de la Villeglé como uno de los más famosos artistas que se apropian de carteles desgarrados, para él el verdadero artista es el «lacerador anónimo», y piensa que la figura del artista se desdibuja ante tales acciones de apropiación, cediendo el lugar al coleccionista. Villeglé en esta actitud desea ser un simple colector de fragmentos que no hace más que elegir y firmar. Aunque el mismo ha trabajado con las formas de las letras armando un nuevo alfabeto al que impone ciertos ideogramas políticos al alfabeto latino,⁸⁷ re-significándolo en un nuevo esquema de lenguaje llamándolo *El alfabeto de la guerrilla*.



L'alphabet de la guerilla 1983
Jacques de la Villeglé

Un caso especial es el de la artista Caroline Bergvall quien mediante un performance obtiene el siguiente resultado. El propósito de Bergvall es el de mostrar la diferencia entre el lenguaje visual y el verbal en su dimensión espacial. La obra es llamada *ATTHEENDOFTHE DAYGOESDARK* (AL FINAL DEL DÍA LLEGA LA OSCURIDAD) y hace una acotación en la cédula de esta imagen que dice: “spoken while drawn in performance” (hablado mientras se dibuja en el performance), lo que se corrobora aquí es precisamente que esta dimensión espacial de la forma cuando se habla, esta linealidad sonora, reflejada por oposición con una escritura en un espacio y tiempo simultáneos.



ATTHEENDOFTHE DAYGOESDARK
2002
Bergvall Caroline

En el arte contemporáneo la inclusión de los medios electrónicos también cambió la manera en cómo se concebía el arte y la comunicación. El poder de los medios masivos sobre la sociedad tuvo un efecto en las esferas del arte. El postmodernismo implicó en sí mismo crear una simulación de la realidad, la hiperrealidad, en la que esta copia reemplaza a la auténtica y original realidad.

Así el alcance de los medios masivos, la hipermedia, los multimedia y las nuevas tecnologías, repercutieron en la producción del arte en los últimos veinte años haciendo que los temas de la globalización fueran retomados como parte de las obras, haciendo importante mostrar el multiculturalismo complejo de la sociedad global.

⁸⁷ Ver sitio http://villegle.free.fr/les_signes_demarche.swf

De la escritura bidimensional al diseño escultórico



Unveiling 1993
Neshat Shirin



A book from the sky 1987-1991
Xu Bing

En la obra *Unveiling* de Shirin Neshat se muestra mediante el uso de palabras una alusión del control sobre la mujer en el contexto islámico, cubriendo con la caligrafía árabe las partes del cuerpo que deberían estar ocultas, esta obra es una reflexión sobre el maltrato hacia el género femenino basado en creencias religiosas establecidas desde la antigüedad. O en la obra del artista chino Xu Bing quien critica al sistema político comunista bajo el que vivió su infancia y que le significaba el control y dominación de Mao sobre la comunidad China. En la obra *A book from the sky*, el texto caligráfico que pende del techo es ilegible, pero sustituye mediante el formato de los rollos escritos como documento oficial a la imagen del poder.

Estos dos últimos ejemplos no son propiamente pictóricos, pero es conveniente considerarlos en esta parte de la investigación porque tampoco se trata de escultura, sin embargo los soportes que emplean mantienen al signo escrito en su cualidad bidimensional. Además hay que considerar que para este momento el arte también sirve como una declaración, como provocación o transgresión de los estigmas culturales que manifiestan algunos grupos y los soportes también fueron poco a poco transformándose en híbridos de pintura e instalación, buscando medios que permitieran a los artistas expresar mejor sus discursos.

La escritura ha sido usada del mismo modo como muestra alegórica de la opresión que existe en ciertos contextos y las metáforas empleadas por los artistas son sólo estrategias o recursos para ofrecer una lectura de discursos más allá de lo textual, es decir, que el lenguaje les permite «significar» un contexto, una situación o una postura ante imposiciones culturales, la colonización, el mestizaje o la defensa de valores.

Por supuesto el arte subsiguiente ha seguido transformándose, tanto que no sería posible abarcar todas las manifestaciones artísticas que han empleado la escritura. En las páginas anteriores se observaron de manera general una serie de antecedentes que permitirán en el siguiente punto de la investigación, un análisis enfocado más a la estructura y forma del signo escrito en la escultura y la instalación.

En este apartado del documento es eminente que la transformación de la tecnología proveyó los recursos con los que diferentes artistas emplearon la inclusión del texto para componer sus obras pictóricas. Teniendo como punto de partida la escritura manual, pasando por los medios mecánicos, llegando a los electrónicos y el día de hoy los medios digitales. Otro aspecto del que se hablará en el siguiente subíndice es la interactividad, que marca actualmente la era de los soportes de la hipermedia.

Al ser la letra un ente bidimensional por los hábitos convencionales de la escritura, parece que finalmente el signo escrito ha encontrado un lugar en el arte, pero este breve estudio del signo escrito en la pintura pretende ser una puerta abierta para continuar con la búsqueda de una posibilidad potencializadora de su forma.

Que encuentre resonancia en una construcción tridimensional, conteniendo el discurso estético necesario para considerarlo un objeto escultórico, capaz de expresar cualidades matéricas y morfológicas más allá de su función narrativa, descriptiva o testimonial, reemplazando estas funciones con el eco de su naturaleza formal.

2.2 El signo escrito en la escultura e instalación

Para abordar el tema del signo escrito en la escultura e instalación se cambiará el esquema de la sección anterior, dividiendo el subíndice en:

1. Palabras en la instalación,
2. Palabras o letras en esculturas como soportes tridimensionales,
3. Palabras o letras con proyección tridimensional y
4. El signo escrito como objeto escultórico.

El propósito de modificar este análisis es precisamente no reiterar en los propósitos del artista visual, sino más bien ahondar en la exploración del signo escrito con sus cualidades estructurales y de tratamiento plástico.

Ya se advirtió el papel de la escritura en el arte, pero ahora es tiempo de distinguir los procesos técnicos y los métodos de proyección del signo escrito. La caligrafía china lo ha hecho desde sus orígenes siendo parte crucial de las tradiciones milenarias de su cultura, pero también la caligrafía árabe que al no permitir ciertas representaciones figurativas de la naturaleza se somete a las representaciones abstractas de una escritura que lleva en la forma misma su contenido divino.

Hoy estando habituados a las escrituras bidimensionales, es necesario recordar que parte de la cultura árabe y la musulmana está basada en la escritura, por lo que la caligrafía pasa a ser imagen en las mezquitas donde podemos encontrar relieves maravillosamente realizados. Estos ejemplos aportan una visión volumétrica del signo escrito, pero hay dos circunstancias que hay que tomar en cuenta, la primera es la función y la segunda es el código de estas escrituras. La función de las garrafas, consideradas parte del arte oriental, es utilitaria, pues son en principio recipientes para contener vino.



Garrafas de vino en forma de caracteres chinos, dinastía Tsing

En el caso de la mezquita este relieve es parte de un edificio arquitectónico con una profusión decorativa dentro de un contexto religioso, su función es alegórica y simbólica.

Con respecto a los códigos, tanto el alfabeto árabe, como los ideogramas chinos no son comprensibles para culturas occidentales, son signos completamente abstractos, aún con la idea de que se tratan de escrituras se perciben sin el propósito de llegar a leerlas sino apreciando sus cualidades formales. Esta intención se pretende lograr con la propuesta de un signo escrito como objeto escultórico, incluso si es posible reconocerlo lingüísticamente.

En las siguientes imágenes se presenta la escritura con diferentes perspectivas espaciales, la dimensión de la letra se transforma a tal grado que su percepción modifica los parámetros de lectura, no es lo mismo un texto en un libro, que en una pantalla de una computadora, un anuncio espectacular, una galería o museo, la inclusión de letras en una escultura, etc.

Pretenciosamente lo que se busca después de hallar todas estas posibilidades, es encontrar un parámetro de percepción espacial que mediante la volumetría y transformación de las letras, el espectador tenga nuevas lecturas del signo escrito.

La trascendencia de este apartado es encontrar una conexión con los materiales pues esto es decisivo para completar la percepción del espacio tridimensional, esta percepción es predominantemente visual cuando no se pueden tocar los objetos, pero si se explota el lenguaje propio de los materiales se añade una cualidad estética que dota al objeto de un discurso escultórico.

No hay que perder de vista que también es importante mantener la vigencia del lenguaje gráfico, sin importar las técnicas o la tecnología empleadas, siempre considerando que el propósito de la escultura y la instalación es invitar al espectador a formar parte de la obra y para lograr esto hace falta además estrategias que refuercen el discurso del artista y el contexto donde se inserte el producto artístico.



Fragmento de la Mezquita Ali Pacha,
El Cairo, Egipto

Palabras en la instalación

La instalación ha pretendido crear un entorno, construyendo un espacio simbólico a partir de recursos compositivos. En el momento en que no eran suficientes los lenguajes pictórico y escultórico para el artista hubo la necesidad de crear una nueva forma de arte, pero ésta exigía nutrirse precisamente de las anteriores. El lenguaje visual de lo pictórico y el lenguaje espacial de lo escultórico se verán reunidos en la instalación.

La instalación requiere de la adecuación de un espacio, y este espacio será dotado de significado a través de los elementos que el artista desee poner al alcance del espectador para interactuar con ellos. Desde el conceptualismo la escritura como tal figuró en las salas de exposición, galerías y museos, por tanto el papel de la escritura pensada para un espacio como elemento de una instalación es innegable.

“Dentro de este nuevo campo expandido, las obras de arte se convirtieron en un sitio para una variedad de acontecimientos o de experiencias multisensoriales e interactivas que no precisaron más un nivel estético o puramente visual para funcionar. Este el nuevo concepto fue pensado fundamentalmente para cambiar no sólo el límite puesto en los materiales del arte, sino también la naturaleza de la relación entre el trabajo y el espectador, ahora debía invitarse a este último no simplemente a que participe en la contemplación separada sino también para que desempeñe un papel más activo en la interpretación y la fabricación del trabajo. Las palabras escritas adquirieron un papel central pero altamente ambivalente en este nuevo concepto, introduciendo niveles narrativos en la experiencia dinámica, pero también un grado discursivo que estaba en desacuerdo con la búsqueda para experiencias más directas. En este nuevo concepto, Kaprow observó que las palabras debían ser colocadas entre esos elementos con significados asociativos, pero también fueron desafiadas en todas las formas por otros materiales más obstinados, y por respuestas más directas e inmediatas.”⁸⁸

Esto quizá sea un argumento que defina el resto de las más recientes manifestaciones artísticas pues el arte no ha parado de transformarse en nuevas estrategias de provocación hacia el espectador, implementando materiales, reestructurando los parámetros discursivos de las obras, amalgamando varios lenguajes. Este argumento es un parte aguas para la reflexión en torno al proceso creativo, y principalmente en la introspección del estudio morfológico de la escritura alfabética, aunado al tratamiento técnico de los objetos escultóricos.

⁸⁸ MORLEY, Simon. *Op. cit.*, p.119

El signo escrito en las artes visuales

La artista Barbara Kruger es una de las exponentes de la instalación que más ha trabajado con la palabra en el espacio, ella misma considera que trabaja con imágenes y palabras porque ellas tienen la habilidad de determinar quiénes somos y quiénes no. Su trabajo es una crítica al sexismo y al poder ejercido en las culturas de consumo, la violencia y la denuncia social formulando frases sarcásticas con un estudiado lenguaje gráfico. Utiliza sólo una gama cromática básica y un solo tipo de letra que refuerza lo imperativo de sus sentencias. Su instalación en la Mary Boone Gallery de Nueva York en 1991, Kruger aprovecha el espacio dirigiendo al espectador hacia el fondo de la sala, gracias al uso del color rojo pero al mismo tiempo el espectador buscará reconocer las palabras que ella ha escrito con la intención de llegar al punto focal de la obra que se encuentra definida por una fotografía de gran formato en blanco y negro, a la que le fue añadido un letrero de letras blancas con fondo negro que cubre parte de la tira de texto que envuelve el techo legando al piso del espacio. La impresión que se obtiene de esta imagen es la intención de que el espectador escuche lo que las palabras, los colores y las imágenes «gritan». La cualidad espacial de estas letras es bidimensional, pero su disposición le dan el carácter necesario para reforzar el discurso de la artista y el concepto de la obra.



Instalación en la Mary Boone Gallery 1991
Barbara Kruger



Uma ou outra palavra cruzada 2007 Rivane Neuenschwander

La artista brasileña Rivane Neuenschwander trabaja con configuraciones de diferentes sistemas, códigos y orden, entretejiendo números, letras, mapas, y demás elementos de construcción lógica con elementos orgánicos, haciéndolos parecer códigos sistemáticos contradictorios. Su selección de materiales refiere a rastros de vida cotidiana, de lo ordinario, de lo familiar y de lo efímero. Estas creaciones poéticas son arrastradas a nuevas e inesperadas situaciones. La interacción de Rivane con el espacio principal de la galería es apenas visible cuando está considerada para el exterior, pero cuando sus construcciones son en espacios cerrados los resultados son una especie de confrontación con un fragmento del mundo real.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

La obra *Uma ou outra palavra cruzada* es una evocación de los crucigramas que se forman al andar por la calle, de hecho Rivane se apropia de anuncios urbanos para insertarlos en la sala de exposición buscando las intersecciones en una especie de «*scrabble*» que ella propone en grandes dimensiones. El tratamiento de las letras no es lo importante, sino el sentido en que construyen una estructura conceptual alrededor de lo cotidiano y lo urbano. Las letras son planas con algunos cambios cromáticos, pero sin hacer mucho énfasis en la forma de las mismas. Nuevamente no hay una volumetría sino una disposición espacial que altera el sentido perceptivo del espectador obligándolo a elevar la vista y sentir que fluye entre las letras suspendidas en el espacio.



Poésie 2007 Julien Breton

Un caso especial es el del calígrafo francés Julien Breton, pues no se trata propiamente de instalación, ni tampoco de escultura, pero se ha considerado pertinente incluirlo en esta parte del documento pues los resultados visuales que presentan sus fotografías evocan componentes escultóricos, y por qué no habría que considerarlos como una nueva posibilidad de construcción espacial ya que el elemento fundamental de sus piezas es la luz. Si bien, utiliza la escritura árabe en sus composiciones, es al fin y al cabo un signo escrito, y lo que se rescata de su propuesta es el la apropiación del espacio de una forma tan poética que invita al espectador a transitar por el espacio que circunda a la forma caligráfica, sin embargo este espacio es virtual pues aquí juega un papel importante el tiempo. No hay que olvidar que estas imágenes son dibujos lumínicos que se capturan con el obturador de la cámara abierto. El mismo Breton escribe respecto a su técnica de trabajo y la apreciación de su obra:



Vivre libre 2008 Julien Breton

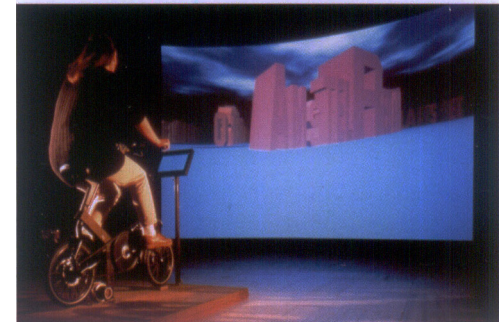
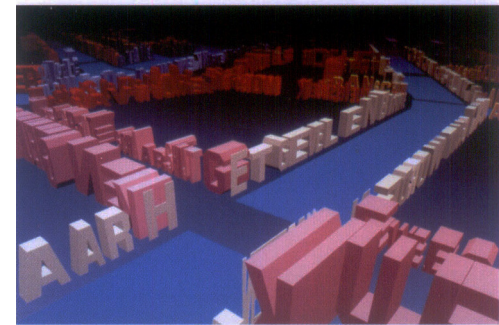
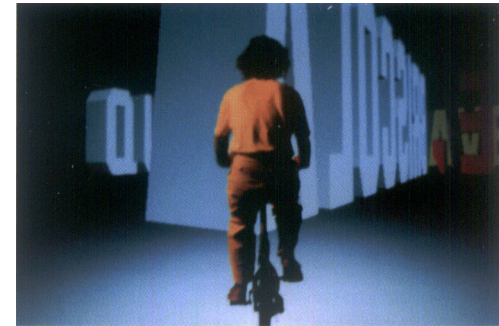
“El principio es simple: La cámara fotográfica, colocada sobre un tripié, toma una fotografía en "pausa lenta". Lo que quiere decir que la fotografía puede durar de 30 segundos a varias decenas de minutos en función de la luminosidad del lugar elegido. Es el mismo principio utilizado por los fotógrafos para fotografiar los rastros de los faros de coches sobre el periférico por ejemplo. Durante este largo tiempo de pausa, construyo caligrafías con ayuda de lámparas de distintas formas y color, utilizando el decorado como " fondo de un lienzo". [...] La tinta se convierte en luz, el papel se convierte en fotografía, la caligrafía se convierte en coreografía”⁸⁹

⁸⁹ Véase www.kalaam.free.fr

Efectivamente aquí la imagen se construye y se registra, pues su materialidad es efímera, aunque el resultado es tan etéreo que podría sugerir la evanescencia de la escritura en un acto gestual no deja de estar intrínsecamente ligado al espacio que la alberga.

La interactividad como concepto del arte de la hipermedia permite que la imagen, la palabra y el sonido se relacionen, produciendo diversas clases de secuencias temporales de despliegues de texto. Un ejemplo de interactividad en el arte es el trabajo de Jeffrey Shaw, *The Legible City*, que muestra que «el espectador/lector, sentado en una bicicleta inmóvil, podía realmente ‘conducir’ a través de las calles en las cuales los edificios fueron compuestos por letras tridimensionales originadas en computadora. La ruta y la velocidad del viaje eran controlables, y en el camino diferentes hilos textuales fueron encontrados relatando la historia de las locaciones en las cuales el trabajo fue presentado físicamente».⁹⁰ Las letras aquí tienen una proyección volumétrica, pero resulta bastante falsa por su estaticidad, aunque parece funcional para el propósito de esta obra. Como una reflexión se señalaría que el arte es una experiencia del espectador con su entorno, esto permite plantearse ¿si la palabra es un espejo del mundo, cuál sería entonces la imagen y la mirada de hoy? Habiendo lugar para otra pregunta: ¿los nuevos medios crean nuevos lenguajes?, al parecer la respuesta es «NO», ya que son los nuevos medios los que utilizan los mismos lenguajes de siempre, el visual, el verbal y ahora el sonoro, insertos en una dimensión temporal.

“De hecho, los artistas entienden hoy la relación entre la representación visual y verbal muy diferentemente de la manera en que lo hicieron solamente hace un siglo [...] con la aparición de medios electrónicos y digitales, muchos de los experimentos radicales del vanguardismo se han extendido ampliamente, y como hemos visto, los artistas han sido rápidos en responder a las nuevas posibilidades ofrecidas por tales innovaciones tecnológicas, en el proceso enteramente del oficio, los nuevos tipos de espacios, la nueva clase de sistemas de signos, y la nueva clase de relaciones.”⁹¹



The Legible City 1989 Jeffrey Shaw

⁹⁰ MORLEY, Simon. *Op. cit.*, pp.200-201

⁹¹ *Ibid.*, pp.205-207

Palabras o letras en esculturas como soportes tridimensionales



Physis (Gravitación) 1997
Eduardo Chillida

La relación de la escritura en el objeto escultórico no ha sido suficientemente explorada, o mejor dicho, se ha empleado al objeto escultórico como un soporte más que como un elemento de interacción con la escritura para equilibrar el contenido de la obra artística.

Aunque desde el otro punto de vista sería la escritura que pareciese un añadido a la escultura, un elemento secundario, una inscripción o una textura que ornamenta la obra. Por ello se revisarán sólo algunas aplicaciones que dan un panorama de posibilidades al respecto, pero que no muestran el verdadero valor que se intuye que habita en las letras a nivel formal.

Physis de la serie *Gravitación* de Eduardo Chillida, es una obra en la que el escultor mezcla la tinta, el papel y el recorte en un relieve escultórico con el que quiere representar el vacío y la percepción de un sonido mudo. Sus gravitaciones son una serie de obras de papeles hechos a mano que recorta, dobla y sostiene con hilos. Parece ésta una de las pocas obras en las que incluye texto, por eso su importancia.



El Igloo de Giap 1968
Mario Merz

En la imagen es clara la incisión del papel que deja ver el soporte inferior que le da una presencia volumétrica a los espacios vacíos que deja como extensiones de los trazos escritos. Estas letras son planas y no es una escultura propiamente, pero sus cualidades estéticas y los antecedentes de Chillida en su valoración del espacio coloca esta pieza en un lugar importante de un híbrido entre pintura, dibujo, escultura y escritura artística.

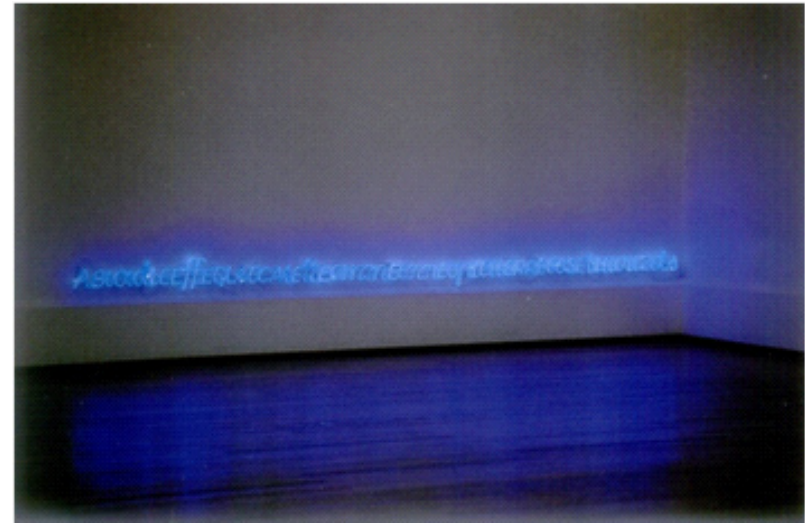
En Italia al mismo tiempo que sucede el conceptualismo inglés y norteamericano surge el Arte Povera que pretende usar materiales no artísticos como una contraposición al uso de materiales convencionales. El *Igloo de Giap* de Mario Merz hecho con bolsas de arena y letras de luz neón lo hace evidente, emancipando el texto de los soportes habituales bidimensionales y colocándolo en otro espacio. Su híbrido es una forma personal de luchar contra las imágenes de los medios masivos.

El signo escrito en las artes visuales

Otro artista italiano, Maurizio Nannucci, utiliza también los tubos de neón en sus obras pues permite diferenciar la lectura de la visión pura, proveyendo un soporte material a una escritura aparentemente inmaterial.

Nuevamente el alfabeto de Nannucci es una alusión al discurso visualizado por medio de estas líneas neón, simulando los sonidos pues utiliza la fonética italiana para representar el alfabeto, generando un ambiente espacial por la luminosidad y el cromatismo visual de la escritura.

En ambos casos la letra se encuentra en un punto intermedio de lo bidimensional y lo tridimensional, lo que se debe observar es que necesita de un soporte que la sostenga, sea el muro o el objeto escultórico que aquí sería el iglú.



Alphabet 1967 Nannucci Maurizio

L'aire em porta records 2005
Ángel Camino



Dolmen de las letras 2004
Ángel Camino



En las siguientes obras el escultor español Ángel Camino emplea las letras como textura del objeto, pero también tienen una función alegórica al pensamiento y la memoria.

Los mismos títulos de las obras dan carácter a su presencia en el objeto. Las piezas son talla en madera y es agradable la textura que genera ya que hay un cierto relieve en ellas con respecto al fondo que es la masa material de la escultura.

El contraste cromático también aporta una relación de forma, materia y signo escrito, las piezas son un tanto frontales, aunque el intento sutil de movimiento en la primer imagen es un acierto que se contrapone a la otra pieza.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

La obra *DII Olympio* fue un monumento para las Olimpiadas en Atenas, este conjunto de tres cubos de mármol contiene escritura griega como una inscripción conmemorativa de la cultura. Constantin Xenakis es un caso particular, ya que su obra tiene como elemento básico el signo escrito, siendo indudable su contribución al saber aplicarlo específicamente, claro que con la ayuda de distintos factores históricos y culturales, como la extensión exponencial del medio impreso y de la comunicación visual; el desarrollo de los análisis lingüísticos; el aprendizaje de la valoración estética de las caligrafías orientales, los trabajos poéticos y plásticos sobre la lengua: como Mallarmé, Carroll, Apollinaire, los Futuristas, Dadaístas, Constructivistas y otros; la aparición de nuevos sistemas de notación en todos los ámbitos, desde la música hasta la informática; y sobre todo la no figuración en su pintura.

Todo esto lo ha conjugado en sus obras, incursionando en todos los soportes desde el dibujo, la pintura, la escultura, las acciones, los ambientes, las obras monumentales, la creación de objetos, libros objeto y más, todo con la escritura como eje central.

Albert DuPont se define a sí mismo mediante el siguiente texto:

“Poeta y artista “pluri-indisciplinario” del escrito y del signo, de obediencia y desobediencia letrista, pintor en letras. [...] Su trabajo es el compromiso en el lenguaje. Su obra multiforme y lúdica en forma de decodificaciones aborda todas las disciplinas artísticas: pintura, escultura, grabado, libro de artista, novela, cine, etc... dominios donde la inmersión dentro del espacio de la lengua es un tratado sobre la moda del color, del juego, del humor. El texto-letras hace siempre eco en los signos-imágenes. El signo siendo el elemento primero, esencial de su arte multi-inmediato.”⁹²



DII Olympio 2004
Constantin Xenakis



Serie S-poire (es-pera) 2008
Albert DuPont

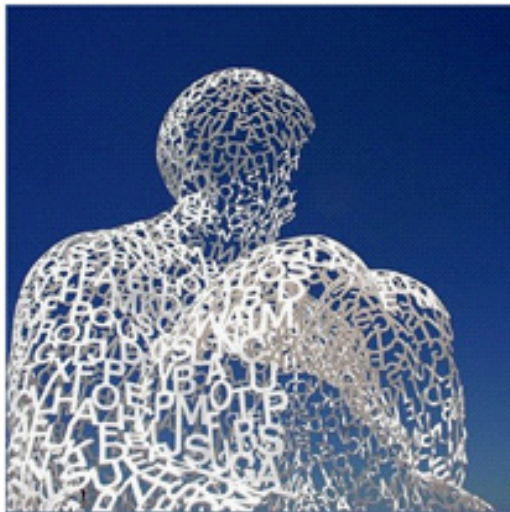
⁹² Véase <http://albertdupontatelier.com/main/index.html>

DuPont es un escultor contemporáneo francés que ha incursionado en obras en donde tenga relevancia la estética de la escritura, el signo y el lenguaje. Realiza trabajos de ilustración, diseño de objetos, pintura, poesía, estampa, escultura y libros de artista. Uno de sus temas es el de la siguiente serie: S-poire, jugando todo el tiempo con el lenguaje y los elementos icónicos. La letra "S" y una pera son los personajes de la mayoría de sus obras de los últimos años.

En estos ejemplos se encuentra la escultura de una pera en vidrio con la letra en luz neón. Obviamente la pera es en si misma una escultura, pero la letra se encuentra aún en una circunstancia bidimensional. El último objeto es claramente la propuesta de una silla, donde el respaldo es la figura bidimensional de la pera cortada en fierro y las "S" laterales fungen como soporte del asiento, pero también bidimensionales.



Serie *S-poire* (es-pera) 2008
Albert DuPont



Nomade 2007
Plensa Jaume

El último ejemplo de letras bidimensionales con un cierto relieve es la obra *Nomade* del escultor catalán Jaume Plensa. Un elemento en las obras de Plensa es la interacción física con el espectador, pues él propone piezas en las que persuade a tocar, rodear, transitar, recorrer, todo esto como parte también de su discurso en el que plantea la dimensión del hombre en relación con su entorno. Trabaja muchas veces con el cuerpo humano como tema, pero sus conceptos van relacionados a la memoria y procesos mentales complejos.

Sin embargo incluye en sus obras una parte literaria por lo que también se explica la necesidad de las letras en su obra. No obstante, no es la única razón por las que las emplea, sino que es una manera de exteriorizar sus ideas como reflejo de nuestro constructo cognitivo como humanos. El silencio, la luz, el espacio y la forma son constantes formales en sus piezas, conjugándolos con los materiales que varía de acuerdo a sus necesidades, como el nylon, el hierro, la resina, el cristal, el acero y hasta el agua.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

En *Nomade* las letras están recortadas y ensambladas para construir la silueta de un humano, sentado, con la particularidad de que no tiene rostro y esto podría considerarse una metáfora para que el espectador se proyecte en esa imagen, siendo un espejo de cualquiera quien entre en contacto con la pieza.

También puede suponerse como esa estructura que se rompe para dejar ver el interior, que al fin y al cabo esta vacío. Este juego de formas y contra formas, de texturas y espacios abiertos y cerrados es una dialéctica filosófica que no podría lograr si no es con ayuda de los signos alfabéticos. Esta pieza es sin duda una confrontación del individuo consigo mismo.

La conclusión de este punto es que a la letra bidimensional también puede concedérsele valores morfológicos que ayuden a completar la forma escultórica sin que reduzca su valor lingüístico.

Palabras o letras con proyección tridimensional

Habrá que aclarar que la proyección volumétrica si implica una tridimensionalidad, pero una tridimensionalidad frontal. Es como hablar de movimiento y desplazamiento. Evidentemente no es lo mismo uno y otro, pero cómo distinguir la verdadera intención de diseñar un objeto escultórico a partir de un signo escrito y no caer en la volumetría plana que ejerce la proyección en profundidad hacia un solo plano. Esta cualidad escultórica no es la más apropiada para la propuesta de esta investigación por lo que es prácticamente referencial la muestra de obras que han utilizado este recurso. De este modo será más claro encontrar el resultado que se pretende en las alteraciones volumétricas del signo escrito.

La escultura de Robert Indiana *Love* es un ícono de la cultura pop, que ha dado la vuelta al mundo y ha sido utilizada su imagen como emblema en muchos contextos. Pero la importancia de esta obra reside en que es una de las primeras esculturas que lleva a las letras a su monumentalidad. Esta pieza que consta de solo cuatro signos tipográficos es reconocida por su carácter de monograma, que al tener una inclinación en la letra "O" produce una tensión dinámica en su conjunto formal.



Nomade 2007
Plensa Jaume



Love 1964
Robert Indiana

El signo escrito en las artes visuales

La primera versión de esta escultura fue concebida monocromática en color rojo, posteriormente se integraron el azul y el verde en las partes internas de la letra y sus laterales. Haciendo una crítica a esta escultura desde el punto de vista morfológico y escultórico tiene vistas limitadas y frontales como ya se mencionó, cuando se mira la palabra por el frente la mente supone ya la parte posterior de la escultura y carecen de interés los laterales.



Love 1964
Robert Indiana

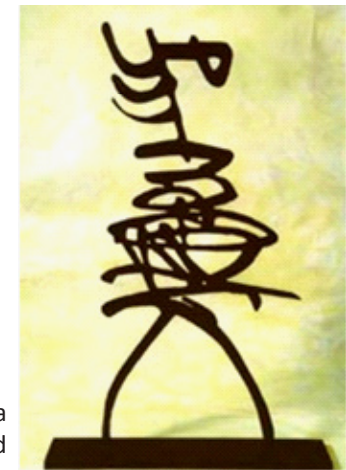


Lo mismo sucede con esta escultura pública creada por una agencia de publicidad, que el único mérito que tiene es que puede ser abordada por el espectador, además de recorrer la ciudad como una obra itinerante al acceso de muchas personas que se divierten al montar cada letra, recorrerlas, atravesarlas, caminar a su alrededor, etcétera. Pero las características de las letras siguen siendo planas a la vista, bidimensionales desde la distancia.

I Amsterdam,
Kessels Kramer Agency

El signo escrito como objeto escultórico

Para hablar de signo escrito como objeto escultórico debe observarse que el signo representado sea el motivo central del objeto escultórico, que no compita con otros elementos formales y que su circunstancia espacial permita rodear al signo escrito como un objeto completo. Por ejemplo esta obra de Koraïchi Rachid que retoma la escritura caligráfica exaltando la gestualidad del trazo. Sin embargo se puede observar en la segunda fotografía que parece un plano recortado, esto puede ser la intención del artista pero su frontalidad limita las posibilidades del signo a encontrar una forma tridimensional escultórica.



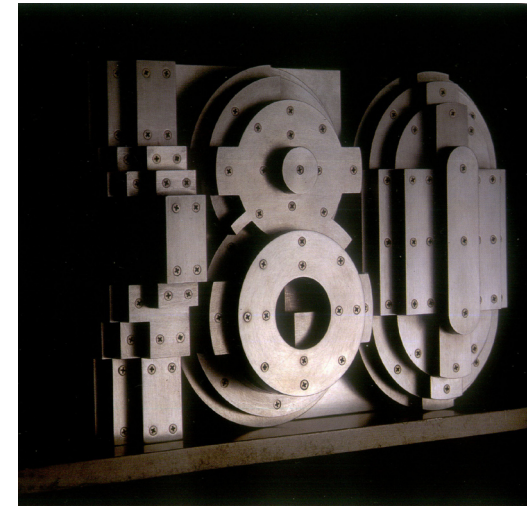
Caligrafía
Koraïchi Rachid

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Por último la obra de Igareshi Takenobu presenta otras posibilidades plásticas, es quizá este ejemplo el que pueda mostrar un poco la idea de tridimensionalidad del signo escrito, porque hay progresiones, hay contrastes, hay tensiones. Desafortunadamente sus esculturas son frontales al igual que la de Koraïchi, ya que se supone la vista posterior del objeto. Tal vez la razón por la que este escultor no se preocupó por mostrar más lados interesantes de los signos, es debido a que fueron encargos publicitarios para ciertas empresas y no era necesario, quizá porque pretendían mostrar una imagen de un logotipo o un elemento conmemorativo.

Los signos escritos deberían tener más posibilidades de representación tridimensional, es por ello que estas referencias sólo ayudan a observar los tratamientos que no son funcionales para la propuesta y también otros que podrían rescatarse adaptándolos al proyecto. El análisis de estas obras son fundamentales para concretizar la manera en que se pretende abordar el diseño de los objetos escultóricos.

Si bien ya se ha mencionado a artistas que trabajaron bajo la exploración del gesto y la escritura, no se pretende buscar el hilo negro sino crear nuevas opciones de interpretación conceptual basados en la experiencia de los que ya trabajaron estos elementos formales y proponer la innovación de ideas, a través de hacer tangible la forma de lo hablado, de darle tridimensionalidad al signo lingüístico. Es momento, al parecer, de introducir en la escultura esta capacidad poética de expresar un mundo, de hacer partícipe al espectador de un juego con la escritura, de tratar de hacer visible lo que es legible. Establecer un diálogo entre la materia y la forma. Las letras han sido la parte objetiva del lenguaje y con ello de la filosofía, así que se explora ahora la naturaleza visual de las letras y su acomodo en el espacio.

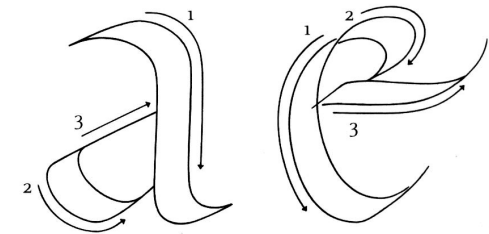


1990 Igareshi Takenobu

Proyecto escultórico partiendo de signos escritos

En este capítulo se presentan algunas posibilidades plásticas aplicadas al signo escrito para rebasar su circunstancia bidimensional. De esta manera la naturaleza del signo se transformará de un elemento con una función lingüística en un objeto artístico, capaz de ser contemplado, transitado, de interactuar con el público, o plantear una reflexión. Habrá que decir que no existe una fórmula preestablecida para llevar a cabo este propósito, y de haberla no debería ser la única. Así que, con este proyecto se intenta encontrar los elementos necesarios como en el diseño para darles un orden, una secuencia, una escala, una progresión, una armonía, un ritmo, etcétera. Por esta misma razón sería conveniente crear un entorno a través de recursos compositivos con los cuales se construirá un espacio simbólico que tenga conexión con los materiales y con las letras mismas. Ya se ha entrevisto que uno de los propósitos de la escultura y la instalación es el de invitar al espectador a formar parte de la obra, y como tal, habrá que concebir estos objetos escultóricos considerando que percibimos la tercera dimensión a partir del sentido de la vista; sin dejar a un lado la parte táctil, ya que con esta circunstancia se enfatiza la idea del objeto. La pregunta central en este momento sería ¿por qué las letras y no otra forma orgánica o abstracta para ser parte del fundamento estructural de esta propuesta? La respuesta atiende al hecho de que las letras son formas legibles, que a la vez son visibles, entonces cualquier forma es susceptible de ser apreciada estéticamente y la intención primigenia de esta propuesta es la de cambiar paradigmas de percepción, para crear nuevas opciones de interpretación estética.

Ahora bien, la letra como signo depende de su construcción a partir de la relación figura-fondo, y es esta relación con el espacio la que puede ayudar a dar el salto de lo bidimensional a lo tridimensional. La letra para ser construida tiene un «*ductus*», que es el número de sucesión y sentido de los trazos; es considerado el alma de la letra en el contexto de la caligrafía. El *ductus* puede ser, entonces, considerado “estructura” de la letra y si esta estructura es plana, habrá que hallar un *ductus* volumétrico, cambiando su espacialidad a lo tridimensional.



Ductus: orden y sucesión de trazos.

Por eso es necesario entender que escribir es una disciplina que no se conforma con el reconocimiento de las formas lingüísticas para constituir palabras, conceptos, discursos, sino que también busca explorar su hábitat más allá de los parajes del lenguaje verbal. La creatividad es una herramienta que refuerza lo que el contenido de las formas encierra y el diseño a partir de las letras, ya sea gráfico o en este caso escultórico, buscará ser el eco del pensamiento humano, sin que esto signifique crear nuevos signos lingüísticos y mucho menos una simple decoración de las mismas formas alfabéticas.

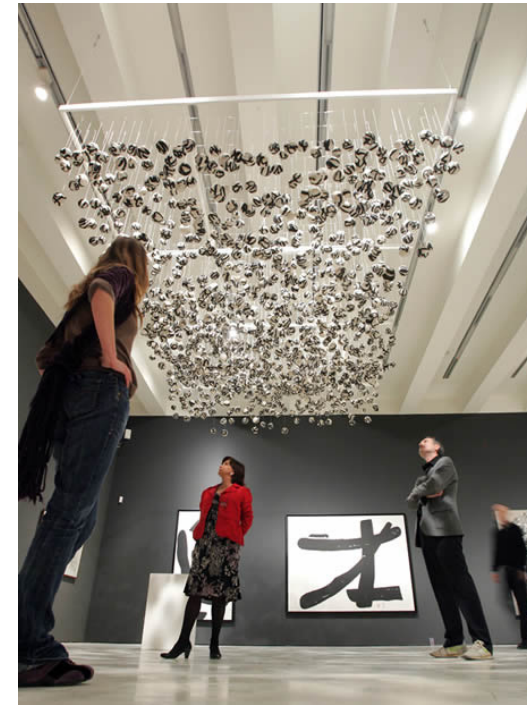
De la escritura bidimensional al diseño escultórico

“El aprendizaje de la escritura como instrumento educativo es un deber de los alfabetos. Diseñar tipos y diseñar con tipos es el oficio del tipógrafo. Esto supone afinar aún más los criterios. Hay que explorar la imagen visual, o, simplemente, la imagen.”⁹³

Explorar la imagen es el inicio en la labor de crear letras para ser vistas, letras que sobre su sonido implícito tienen una sonoridad visual y que además podrán tener cualidades táctiles y conceptuales al ser convertidas de un constructo bidimensional a un objeto en un contexto estético. Ya que en la escultura no existe un método específico que nos permita deformar formas existentes y generar nuevas formas, debido a que cada proyecto implica una problemática específica y por consiguiente tendrá condiciones y requerimientos diferentes. Cada forma está contenida en un espacio específico y cada forma tiene su expresión tangible.

Esta expresión tangible sugiere como se puede deformar hasta lograr la solución plástica adecuada. Las cualidades espaciales (caras, bordes, dimensiones, etc.) constituyen las características físicas del espacio, aportando las herramientas necesarias que permitirán utilizar criterios formales para estructurar una composición plástica coherente con el discurso que se establezca de antemano.

Por ejemplo, la idea de movimiento, es esencial tanto en el espacio tridimensional como en el bidimensional, porque es una invitación al recorrido del objeto. Es por eso que en el espacio tridimensional, como en el terreno de la escultura, el diseñador o el artista es el que propone una actitud al observador frente al objeto tridimensional, porque tiene que ver con el conocimiento de la totalidad del espacio, tanto el que es ocupado por la materia como por el que la rodea, persuadiendo al espectador a realizar un recorrido concreto circundante o a la captación imaginaria del todo, para lograr una completa aprehensión del objeto.



⁹³ GESTNER, Karl. *Op. cit.*, p.68

3.1 Función y forma del signo escrito como objeto escultórico

Como primer punto, para la semiótica, una función es el conjunto de elementos y las relaciones entre ellos que son necesarias para definir una estructura. La función semiótica se establece entre la forma del contenido y la forma de la expresión y ambas están interrelacionadas en una unidad. Esta definición general establece que la función también está supeditada a la forma, por eso aunque la función del signo escrito llamado “letra” sea básicamente lingüística y esté concebida para formar parte de un sistema de códigos de lenguaje escrito y hablado, la forma de esa letra podría modificar su función o por qué no, ampliarla, diversificarla, o multiplicar sus funciones más allá de la inicial.

La posibilidad de que la estructura formal de la letra sea tridimensional abre las posibilidades de su interpretación y percepción a través de los tratamientos plásticos (color, textura, proporción, etc.) y al mismo tiempo se va enriqueciendo el objeto. Sin embargo, no hay que olvidar que aquí no se concluye una escultura pues carecería aún de contenido. Esa parte del objeto donde la expresión tiene cabida necesita forzosamente de una intención.

Aquí reside el qué dice la obra (contenido) y cómo lo dice (expresión), sirviéndose de los conceptos de la escultura y un discurso propio del artista. El espectador también podrá hacer un recorrido no solamente visual sino espacial, abriendo la posibilidad de crear una acción lúdica al adentrarse en los recovecos de una letra, escudriñando sus formas internas y externas, enfrentándose al re-conocimiento de las letras, como un acto de volver a conocer lo que no sabíamos del objeto. Es prioridad del que construye encontrar una manera de resolver una necesidad de cualquier índole, algunas de ellas pueden ser comunicar, decir, exponer, manifestar, criticar, provocar, etcétera. Esto se puede comparar como lo hace J. J. Beljon en su libro Gramática del Arte: “El que escribe una carta debe saber, al menos, cómo empezar y cómo acabar su mensaje y mejor aún, si tiene alguna noción sobre gramática. El diseño obedece a estas mismas leyes.”⁹⁴ Incluso como lo indica Gestner, “También hay casos en los que la elección de un tipo de letra se convierte en un manifiesto ideológico”⁹⁵



Richard Serra 1994-1997
La materia del tiempo

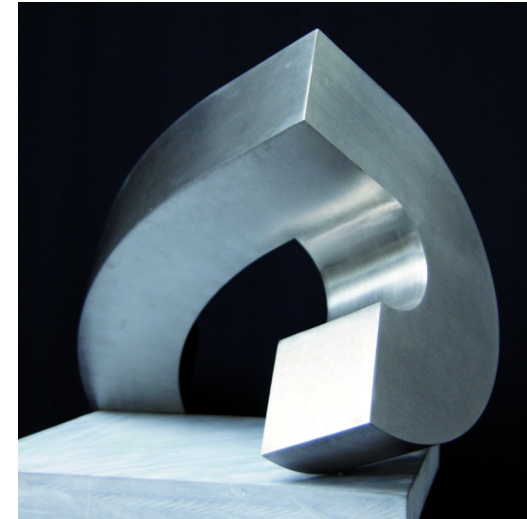
⁹⁴ BELJON, J. J., *Op. cit.*, p.167

⁹⁵ GESTNER, Karl. *Op. cit.*, p.145

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

El poder llegar a este punto de diseño es un parte aguas para este capítulo, pues serán algunos elementos “gramaticales” de diseño los que formarán a manera de letras la sintaxis del discurso estético del objeto escultórico. El orden conlleva a una estructura, las diferentes estructuras en una disposición específica a un sistema y ese sistema cuando encuentra su funcionalidad expresada en códigos formales a un discurso plástico. La función y la forma del signo escrito solo serán parte de un sistema de códigos que servirán a las estrategias de construcción escultórica, es decir, a la producción de nuevos objetos artísticos. Otra parte de esta labor es hallar un lenguaje poético inserto en el objeto escultórico. La poesía tendría que ver con la capacidad de mirarse uno mismo de dentro hacia fuera y de fuera hacia dentro.

La escritura es un medio de hacer permanencia en el tiempo, la escultura también; los soportes que utilizan los comparten y de esta manera es posible ser poetas de la materia transformada en volúmenes y colores, en ideas y sentimientos. El discurso de la escultura contemporánea puede ser poética a partir de lo que dice y cómo lo dice. “Escribir lo que la cabeza piensa es una operación manual: se requieren instrumentos y materiales, un proceso y, en caso necesario, su repetición.”⁹⁶ Pareciera que es momento de introducir en la escultura esta capacidad poética de expresar un mundo abstracto, de hacer partícipe al espectador de un juego con la escritura, de tratar de leer lo que alguien dice y escribir de nuevo como una correspondencia. Al mismo tiempo es una forma de decirle al mundo que este artista constructor existe, que piensa, que siente y es capaz de transformar conceptos e ideas en objetos, lugares y acciones, es decir, convertir algo intangible en un objeto tangible. El arte también es el resultado de la percepción, análisis y síntesis del mundo y el artista se expresa en ese mundo lleno de objetos con los que se relaciona, para crear otro objeto con el que los demás se relacionen también. Este proceso que implica materializar una idea o una emoción empleando técnicas y materiales tan diversos conceden un cuerpo al discurso, y a través de los tratamientos empleados sobre el objeto una expresión. El resultado de todo este proceso se convierte en estructuras simbólicas capaces de poner al espectador en el papel de un deconstrutor, que reinventa las formas que observa y las hace suyas en el espacio-tiempo en que las vive, en que es parte de la experiencia estética, reconociendo materiales, dejándose cautivar por una dinámica sensorial.



Serge Gangolf 2007
Virgule

⁹⁶ *Ibid.*, p.52

3.1.1 Discurso visual con signos lingüísticos y su morfología

En esta propuesta el discurso de la obra no tiene una naturaleza verbal, este discurso tiene por fin suprimir el significado lógico de las construcciones verbales, pero sin sustraerlas de una sistemática que ofrezca una lectura alterna al signo escrito y a la escultura en sí. Las primeras escrituras fueron construidas como una representación sintetizada de la naturaleza y se fueron transformando poco a poco hasta llegar a una abstracción total que ha dejado de representar un objeto rompiendo el vínculo con la naturaleza siendo dotado de nuevos significados, de nuevos valores. Sin embargo, al paso del tiempo la función del signo escrito como parte de un código de comunicación, se ha ido transformando, “en nuestra civilización occidental, la letra tiende a dejar de ser abstracta para volver a ser imagen...”⁹⁷ En el ámbito del arte hay que recordar a los poetas como Mallarmé, Baudelaire, José Juan Tablada, entre otros, quienes dieron a las letras un carácter visual más allá del verbal. Salvador Elizondo, en Texto y textualidad, hace referencia que:

“El poeta norteamericano E. Allan Poe formula lo que podría llamarse el principio de transcripción por el que «lenguaje» de la escritura puede ser percibido en otros niveles que no son propiamente los niveles de la lectura convencional. [...] Baudelaire “habría encontrado el nuevo estremecimiento,” sobre todo si se entiende por “nuevo” esa transposición del lenguaje de la escritura al otro lenguaje del olfato, del tacto, de la convulsión muscular, del frisson nouveau, [...] Rubén Darío recoge para la cosecha de la poesía en español esta urgencia de “transcripción sensual” o sinestesia; en 1888 escribe: «llevar el arte de la palabra al terreno de las otras de artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música... Pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas».”⁹⁸

Estos argumentos dan pie a posibilitar esta inquietud de considerar imagen a la letra, cabrían las preguntas: ¿la letra no nació siendo imagen? ¿no sigue siendo imagen? Lo que sugiere que siempre ha estado presente esta realidad pasando desapercibida por el gran peso que la lingüística dio a estos signos, convirtiéndolos ya no en representaciones de objetos sino en códigos que forman parte de un sistema intelectual, abstracto, ajeno a la naturaleza de las formas objetuales.

⁹⁷ JEAN, Georges, *Op. cit.*, p.132

⁹⁸ ELIZONDO, Salvador. *Op. cit.*, p.17

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Esto remite a los juicios de George Jean:

“Hay una gran diferencia entre la lectura de un texto y la observación de un dibujo. La mirada que recorre los renglones debe seguir obligatoriamente un recorrido preestablecido, fijado por el código. [...]Por el contrario, la mirada errante que recorre la imagen de sorpresa en sorpresa de abandona a la aventura de saltar de un signo a otro, es la norma ante cualquier representación figurada.”⁹⁹

En este juego entre la letra y la imagen, los poetas han tratado de darle otro significado visual a las formas de las letras, mientras que los pintores un significado legible a las formas. La forma de las letras atienden a un contexto visual mientras que su contenido a un contexto conceptual. De cualquier manera esta propuesta pretende reflejar una realidad que sea tanto verbal como visual en un contexto artístico donde tenga más relevancia sus cualidades plásticas y de discurso conceptual. Se dice que escribir es hacer visibles las palabras y como palabras que refieren a conceptos es esta idea básica la que se proyectará; hacer visibles conceptos escultóricos a través de la escritura tridimensional de algunas letras, no es tarea de este documento reinventar las formas de las letras sino retomando las formas preestablecidas darles un tratamiento para así reinventar su lectura. Es decir, que el reconocimiento de la morfología de las letras ayudará a establecer los parámetros de construcción del objeto escultórico.

En el capítulo anterior ya se observaron ejemplos en los que los artistas se han servido de las letras para conformar sus obras. Aquí la letra misma será la obra y para ello se retoman los principios del diseño. Aunado a las palabras del tipógrafo Karl Gestner:

“Hay tres posibilidades más de producir expresión por medio de la escritura que no son derivables del habla, sino que proceden directamente de la escritura: 1. Derivar, 2. Visualizar, 3. Jugar [...] «Derivar» como medio de expresión significa: derivar expresión de ciertas particularidades formales de las letras sin considerar el material. «Visualizar» es algo que no ilustra, sino que representa; forma y contenido son congruentes. (paráfrasis) «Jugar» significa aquí: usar la tipografía como material para un juego. Desde que existe, la escritura siempre ha retado al *homo ludens*. Éste no sólo ha codificado el lenguaje con la escritura, sino que también se ha inspirado en ella para hacer con ella un lenguaje.”¹⁰⁰

⁹⁹ JEAN, Georges, *Op. cit.*, pp.134-135

¹⁰⁰ GESTNER, Karl. *Op. cit.*, pp.143-170

3.1.2 Acercamiento del signo escrito al diseño escultórico y su relación forma-contenido.

Para este apartado la referencia bibliográfica es Gramática del Arte de J.J. Beljon, de donde se retoman algunos conceptos debido a su cercanía entre el diseño y la escultura, haciendo que algunos cuestionamientos personales encuentren eco para sentar las bases conceptuales de la propuesta escultórica. En principio Beljon hace una relación entre el arte y las actividades cotidianas del hombre, acentúa la importancia del cuerpo en relación a la forma, y que las propuestas de creación plástica derivan de las relaciones con los objetos y la naturaleza. Conceptos como “Huella” marcan la importancia entre un resultado “encontrado” en la naturaleza y otro provocado por el hombre, ambos se basan en el mismo principio del tiempo pero cada uno tiene un origen distinto. Y así lo refiere en su texto:

“El arado deja un rastro en la tierra. Igual la pluma cuando se desliza sobre el papel. Las huellas de la pluma difieren de las del pincel. Hay diferentes plumas, diferentes pinceles y diferentes clases de papel. Las huellas dependen del instrumento y de los materiales que se utilicen. Una computadora dibuja líneas que difícilmente pueden ser igualadas por el hombre. Pero la computadora nunca podrá superar los elegantes trazos hechos por los calígrafos chinos sobre seda.”¹⁰¹



Yukiya Izumita
Ditch

Aquí la huella es considerada una marca, un trazo, que se puede semejar al «ductus» antes planteado en la caligrafía, una huella controlada. Las técnicas que podrían emplearse para crear este trazo escultórico son amplias, desde el modelado, la talla, el ensamble, la acumulación, etcétera, pero más importante que la técnica escultórica será el concepto o conceptos ensamblados en un solo objeto. De hecho como lo plantea la caligrafía no es el qué se escribe, sino el cómo se escribe, “el signo caligráfico en ocasiones no transmite ningún significado: constituye, en sí mismo, el sentido”¹⁰² Paralelamente a esta noción de la escritura caligráfica, es posible considerar que el objeto escultórico que se construya a partir de un signo escrito podrá ser en sí mismo el eje de construcción formal de la obra. Otra perspectiva de construcción se plantea a partir de un instrumento o del material como el punto de partida de una posible escritura. También se puede partir de una idea de escritura y posteriormente seleccionar el instrumento o el material para llevarla a cabo; además el medio no es separable del contenido que engloba.

¹⁰¹ BELJON, J. J., *Op. cit.*, p.8

¹⁰² MEDIAVILLA, Claude. *Op. cit.*, p.3

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Pues “todo tipo de escritura posee, al margen de su finalidad, un valor estético formal, más o menos independiente, y la forma del mismo a su vez una expresión propia y directa.”¹⁰³ La armonía que requiere una propuesta se logra con la integración de contenido y forma. La visión de quien ve la escritura como una disciplina y no como un mero medio de comunicación, se asemeja con la disciplina escultórica. El escribano debe conocer los útiles y materiales que permiten materializar las palabras en formas, y reconocer las posibilidades creativas para “expresar” con esos trazos la concretización de una parte de su voz interior. Un texto que manifiesta esta analogía con la pasión creadora de formas escultóricas, de objetos artísticos, relacionados con texturas y sensaciones diversas es evidente en las palabras del crítico de arte y escritor catalán Gérard Xuriguera:

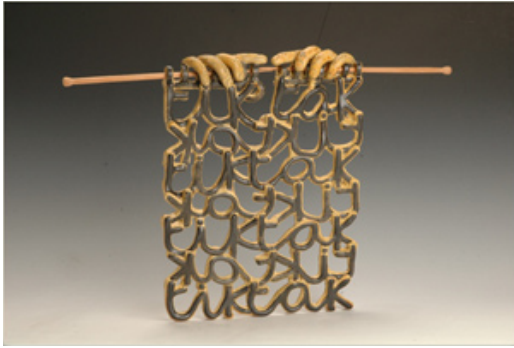
“El calígrafo debe tener en cuenta las capacidades absorbentes de su trama, la cualidad de su grano, de su transparencia, del mismo modo que tiene que cuidar las dosificaciones de la pluma o del pincel, la rapidez o lentitud de su recorrido, las alternativas de lo fluido o de lo continuo y la respiración de las cadenas interdependientes, semejantes a los acordes musicales donde el oleaje de las gamas inventariadas hace reverberar la personalidad del autor. Pero, desde siempre, el conjunto de gestos traducidos en la emergencia del signo se une a los mismos propósitos. Signo del cuerpo en el espacio, armada sin sistematismo, la caligrafía, ya sea china, japonesa u occidental, escrita o dibujada, es esencialmente un acto espiritual que en ningún momento revoca la presencia del ser en el mundo, a partir de una memoria que ha sabido ver y retener. Los trazos fluyen, se enroscan, serpentean, austeros o volubles, flamígeros o floridos, prolongando indefinidamente los impulsos de la «mano viva» en la dentellada que deja sobre la superficie. Se comprende que sea necesaria mucha ciencia y mucho amor para instruir el destino de estos signos y sellar en ellos la dialéctica cursiva.”¹⁰⁴

En la búsqueda de un diseño escultórico a partir del signo escrito se encuentra un deseo, una necesidad reflexiva de hacer del texto una imagen tangible, de conectar pensamientos e inquietudes teóricas en torno al proceso creativo de la actividad escultórica. El arte como proceso analítico que busca la innovación del pensamiento, también reclama una expresividad única, inherente al artista. El arte es una escritura, es texto sobre el tiempo y el espacio, sobre la forma de articular la naturaleza y regresar a nuestro punto de origen, la humanidad en sí.

¹⁰³ GESTNER, Karl. *Op. cit.*, p.138

¹⁰⁴ XURIGUERA, Gérard. Prólogo de Caligrafía, MEDIAVILLA, Claude. *Op. cit.*, pp.XIII-XIV

3.2 Del plano bidimensional al tridimensional



Ryuichy Yahagi 2009

En este punto es donde radica el problema central de esta tesis, el cómo cambiar la circunstancia bidimensional, plana, de las letras a una tridimensional que no sea sólo la proyección en profundidad del mismo plano, sino que haya múltiples vistas del mismo signo y muestren por decirlo así otras “caras” de la letra que no conocemos o imaginamos. Lo bidimensional es solamente visible, y aunque algunos efectos nos inciten a tocar el resultado siempre será una superficie plana. La letra se conoce como un plano, pero ¿qué pasa cuando se desplaza esta letra hacia una sola dirección?, así como los ejemplos mostrados en el capítulo II, están llenos de una “falsa” tridimensionalidad. La tridimensionalidad incluye la profundidad, es decir, una cualidad espacial, en la que hay cabida para los volúmenes. Pero no todos estos volúmenes convertidos en objetos pueden ser considerados esculturas, sólo hasta que la función de este objeto sea de orden estético y no utilitario; y que los tratamientos de las formas escultóricas no queden atrapados por la sensualidad de las texturas y colores. Al tener esto solo habrá objetos ornamentados porque la tridimensionalidad en la escultura es creadora de otras formas, que se entienden a partir de un flujo dinámico en el que reside el movimiento, el ritmo, contrastes...

Los cuerpos básicos se derivan de las formas simples como el círculo, triángulo y cuadrado, pero ¿qué pasa cuando hay que construir un cuerpo a partir de otra forma abstracta o una orgánica? Se podría pensar que es mucho más fácil determinar de forma subjetiva su configuración como si fuera un acto al azar. Sin embargo, a mayor libertad, menor control al no establecer normas o parámetros considerando algunos de los elementos estructurales como direcciones, tensiones y demás relaciones internas que regulen las formas volumétricas del objeto.

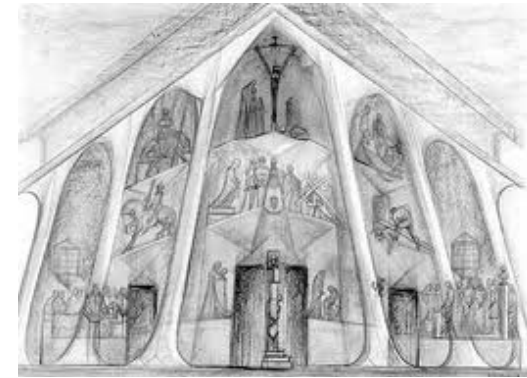
Se plantearía entonces que para comenzar a esbozar un objeto tridimensional hay que pensar en al menos seis caras, como si se circunscribiera en un cubo, aunque también podría ser tan complejo así como si se obtuviera el objeto de una esfera para tener una multiplicidad de vistas. Lo importante es considerar más de dos puntos de visión para proporcionar un recorrido visual que no se suponga por la mente del espectador como en algunos casos de esculturas frontales en donde solo hay un frente y un reverso, si se piensa en un texto ya se presupone una vista del reverso de las letras, pero los laterales carecen de interés porque solo se convierte en un plano, como en el caso de Robert Indiana y su escultura pop monumental de la palabra LOVE.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Estas caras laterales son las que habrá que intervenir y proponer en diferentes niveles de construcción espacial incluyendo el frente y reverso pues se da por sentado que son planos. Este ejercicio considerará combinación de materiales o procesos, considerará el uso de la línea y el punto, la policromía, la combinación de texturas, perforaciones, ensambles, escalas, la simetría, la repetición, módulos y demás recursos plásticos. El dibujo en este caso será de gran utilidad para estudiar y prever ciertos resultados, una serie de bocetos serán necesarios para posteriormente pasar a la realización de una maqueta. Lo que si hay que tomar en cuenta es que la letra en una de sus vistas deberá ser percibida como tal, como la letra designada para que al rodearla esta imagen se desdibuje, de desfase, se construya y se reconstruya en varias formas distintas a las que predice un simple lector de fonemas a un observador y espectador del objeto artístico.

A través de dibujos se puede reproducir la posible realidad de un objeto y dar la sensación de la tercera dimensión, trabajando con la perspectiva y el claroscuro. La planeación y ejecución de una composición en tres dimensiones, tiene como base la preparación del proyecto considerando los elementos que constituyen un acercamiento al mundo tridimensional y que debe partir del conocimiento y análisis de la volumetría, proponiendo el largo, el ancho y la profundidad, y trabajar con una propuesta bi-dimensional en donde a partir de un dibujo, se muestre cuando menos tres de sus posibles vistas.

También es importante visualizar el objeto que se desea construir, previendo los diferentes ángulos de observación y las relaciones de un elemento con otro, porque la escala que mantenga en relación al espectador puede determinar un contacto inmediato o un acercamiento dirigido hacia el objeto escultórico a partir de su totalidad. Establecer los tratamientos a la forma que le darán plasticidad al objeto también es fundamental, pues si el terminado de la superficie tiene una textura como parte del discurso es necesario reflejarlo en el boceto, aunque la información cromática no esté referida en un principio. A no ser que también el color sea parte esencial de la propuesta, pues hay que recordar que cualquier elemento formal tiene una presencia, habla, se manifiesta dotando de significado a las formas.



Boceto de la Sagrada Familia 1911
Antoni Gaudí



Fachada de la Sagrada Familia, Barcelona
Josep Maria Subirachs
Desde 1987 hasta la fecha

3.2.1 Forma y contra-forma de las letras, espacio y materia en la escultura

La construcción visual de las letras consideran algunos puntos de estructuración como la morfología propia de la letra, que es el aspecto exterior de la letra o de los signos alfabéticos que permite reconocer la letra significada, es decir si se trata de una //a// una //b//, etcétera; refiriéndose a si es redonda, condensada, quebrada, lineal y demás. El ángulo de escritura, es la posición del instrumento de escritura con relación a la línea base de las letras, es un elemento estable, marca un ritmo e interviene un eje y una dirección relacionados con la inclinación de la escritura. El ductus, aunque fue mencionado anteriormente se refiere al número, orden, sucesión y sentido de los trazos, es la estructura de la letra. El módulo, es la relación entre las letras y su evolvente, por ejemplo un rectángulo, un cuadrado, un círculo o un triángulo, la construcción interna de las letras a nivel geométrico. El peso es la variación de gruesos y delgados que harán que la letra sea book (normal), bold, light, condensada, etc., y el estilo es el tratamiento personal que le da el escribano, tipógrafo, calígrafo o diseñador. Todos estos elementos conforman lo que sería una guía estructural de la letra, que bien puede ser contemplada para el diseño de una escultura a partir de la organicidad de la letra, aunque hasta este momento en su situación bidimensional.



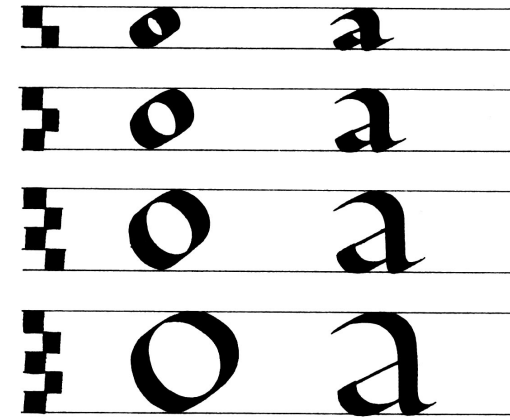
La bidimensional implica dos dimensiones, largo y ancho; bajo esta circunstancia ¿cómo se habla del peso de las formas si se cuenta únicamente con dos dimensiones? En la escritura es posible al trabajar con lo que se llama ancho de trazo y lo determina la relación entre las proporciones internas de las formas de las letras. Esta relación depende también de otra categoría formal de diseño, llamada contraste.

“Experimentamos el día porque existe la noche, el blanco porque conocemos el negro, el estar afuera porque hemos estado dentro. El contraste nos hace ser conscientes de los opuestos. [...] en diseño se usan toda clase de contrastes: suave-áspero, alto-bajo, vertical-horizontal, orgánico-geométrico, húmedo-seco, grueso-delgado, etc. Un contraste puede ser dramático, sutil e incluso cómico...”¹⁰⁵

¹⁰⁵ BELJON, J. J., *Op. cit.*, p.80

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Las letras delgadas tienen mayor contraste entre los espacios en blanco y los trazos de la letra, mientras que en una letra de trazo equilibrado es menos perceptible el contraste entre el espacio que ocupa la letra y el espacio que no ocupa. En ella habrá una armonía visual y será sutil su impacto, mientras que en una letra excesivamente gruesa tendrá un contraste mayor en la figura que proyecta dejando limitados los espacios internos del signo. Igualmente una letra sin variaciones de ancho, con un mismo valor de trazo queda estática, sin dinamismo, a pesar de contar con otras cualidades como estabilidad y elegancia. Esta referencia hace más clara la comprensión de las relaciones internas de la letra. Ahora la tarea es trasladar los recursos de composición gráfica al terreno de la escultura y conciliar con las normas de construcción escultórica.



Para comprender mejor, si se considera no sólo a la figura de la letra, sino los espacios en blanco, se encontraría que hay dos formas, la de la letra y la del espacio que la contiene; en el planteamiento de Gerrit Noorzij:

“Una letra es dos figuras, una clara y otra oscura. Yo llamo la figura clara al blanco de la letra y el oscuro al negro, el negro consiste en las regiones de la letra que encierran al blanco. Blanco y negro pueden ser reemplazadas por cualquier combinación de un color claro y un oscuro; claro y oscuro pueden intercambiar su papel. [...] La relación entre forma y contraforma, en la cual la escritura equivale a la relación blanco y negro, es el fundamento de la percepción. [...] La escritura es un buen modelo de percepción porque, con sus reglas estrictas [...] la interacción entre el claro y el oscuro existe dondequiera y siempre que haya algo que ver, pero el juego solo comienza a ser interesante cuando los oponentes tienen una buena correspondencia - yo sólo puedo experimentar la relación si la relación es clara.”¹⁰⁶

Elementos formales como peso, forma y sentido de movimiento se comparten en el diseño y la escultura, en la circunstancia bidimensional de la letra siempre es posible reducir o ampliar el signo para hacer que el soporte lo contenga en las dimensiones necesarias, pero aumentar o quitar peso no es tarea fácil, al igual que en la escultura, pues en diseño esto sirve para mediar la mancha tipográfica, es decir controlar los negros y blancos de la página para una mayor y adecuada legibilidad.

¹⁰⁶ NOORDZIJ, Gerrit. *The stroke: Theory of writing*, p.15

Proyecto escultórico partiendo de signos escritos

Mientras que para la escultura el peso está sobre todo relacionado con la materia y el concepto de equilibrio, ligado todo esto se delimitan las posibilidades técnicas para lograr efectos de resistencia o estabilidad de la masa escultórica, también una circunstancia evidente es el juego compartiendo figura-fondo, diferenciando entre lleno-vacío.

Aunque no solo el peso es importante en una composición sino además el movimiento sugerido y el color con el que se reviste a la letra u objeto escultórico. Para el diseño es importante el impacto visual, mientras que para la escultura además de este impacto es la relación conceptual que se establezca con el espectador y estará determinado por el contexto en el cual el objeto es percibido. No siempre el elemento más grande, más pesado o coloreado es el que capte la atención del espectador, tanto en el diseño como en la escultura. A veces las más sutiles y simples formas pueden “hablar” elocuentemente a un público sofisticado, pues la “gramática” del estilo (por así llamarlo), está siempre en constante cambio. El impacto puede estar logrado solo a través de una conciencia del contexto del diseño o la escultura.

Más allá de la gran variedad de maneras en las cuales las formas de las letras pueden comunicar, el primero es la referencia visual, las formas de las letras pueden evocar conceptos y se asocian al énfasis que el diseño requiere, ya que las letras pueden estar destinadas a representar objetos, o ideas pudiendo estar realizadas en casi cualquier técnica. Otra herramienta para captar la atención es el caso del código, incluso en el diseño gráfico el espectador debe desenredar o decodificar cuando hay una parte poco clara dentro de la legibilidad de las formas de las letras, como recurso esta técnica requiere que el espectador reconozca el signo a partir de la información que tenga en su memoria.

Para hacer una correspondencia con la escultura, esta forma y contraforma es análoga a la materia y espacio en la escultura. Pero hay que diferenciar desde un principio que la superficie de la escritura y de la escultura son distintas. El volumen como superficie tridimensional es un espacio ocupado por una materia. La forma, el color y la textura son elementos que materializan la sensación de volumen, aunado a la iluminación natural o artificial. Además en el objeto escultórico se pueden encontrar direcciones, tensiones, actitudes, acciones, movimientos, desplazamientos, que estructuran varios puntos de vista del objeto.



De la escritura bidimensional al diseño escultórico



Eduardo Chillida 1976
El peine de los vientos

Sin embargo, con esculturas frontales hay que contrarrestar la simetría estática provocando tensiones, dando mayores punto de interés del objeto; esto implica el emplazamiento de la escultura, que es la distancia física entre la escultura y el espectador, dependiendo de la ocupación de un “sitio,” un lugar, en donde también interviene el desplazamiento del espectador para su percepción.

Ejemplos de esta relación de materia y espacio, de contraste de formas y contraformas son claras en la obra de Eduardo Chillida, Jean Arp o Alexander Calder por mencionar algunos. En este momento el concepto de continuidad del espacio es pertinente para entender que se trata de que el espectador siga con la mirada los límites del objeto total incluyendo el espacio circundante y los vanos interiores que al mismo tiempo son forma y espacio. Ya que la contemplación de los volúmenes escultóricos y la observación minuciosa de las superficies deberán invitar al tacto.

Finalmente la escultura está hecha para tocarse, para disfrutar con las manos, con los ojos, con los oídos y a veces hasta la nariz. El escultor debe encontrar en la materia un objeto escultórico en potencia mediante la observación, la memoria, la referencia y la intención. El escultor a través de diversos procedimientos técnicos mediará la significación plástica y simbólica con una propuesta creativa de un proceso conceptual, que lo lleve a expresar y ejecutar su obra de tal suerte que por sí sola muestre sus cualidades.

Una obra de tal magnitud discursiva es capaz de persuadir al sujeto que la percibe a dejar el papel de un simple espectador para convertirse en un contemplador, gracias a la curiosidad que provoca el objeto y haciendo a un lado la mera apreciación visual para intentar descifrar y reconstruir mentalmente el procedimiento implícito en las obras. No quiere decir que el espectador sabrá cómo fue hecha sino que apreciará en la totalidad una unidad como resultado de un proceso.

El proceso de construcción escultórica no se basa en el mero hecho de tomar la materia y transformarlo. La forma plástica la propone el escultor, la intuye, la descubre cuando interviene los materiales; pero el problema de la expresión en escultura y en las formas artísticas en general depende de la gestualidad de las figuras, de la distorsión, del cambio en la proporción, del movimiento, del reposo, etc. La expresión depende del tenor con que se revelen estos contrastes, la dialéctica entre conceptos como el presente, la forma y contraforma, espacio y materia.

3.2.2 Proyección y transformación del signo

En el libro de Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*,¹⁰⁷ se muestra una idea de la perspectiva del espacio como si fuese una “ventana”, se considera el espacio como plano figurativo donde se realiza la proyección objetual y al centro visual como punto. La proyección perspectiva es una construcción de un espacio racional, o bien la reproducción de la imagen visual de ese espacio. En la perspectiva las líneas de profundidad tienen un punto de fuga común y las dimensiones disminuyen hacia el fondo por el punto de fuga. La perspectiva nace de un espacio perceptivo es decir un espacio finito y se convierte en un espacio homogéneo por ser construido bajo una estructura lineal transparente. Panofsky plantea “la percepción desconoce el concepto de lo infinito; se encuentra unida, ya desde un principio, a determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez que a un campo limitado y definido del espacio.”¹⁰⁸

Otro elemento para reflexionar es la discrepancia formal entre la perspectiva plana representada y la curva percibida por el ojo y habla de que si partiéramos del principio del eje de fuga la cuadrícula proyectada debería hacerse en escorzo. Aunque fuera de esta dicotomía hay otros asuntos que parecen más trascendentales en la definición de la perspectiva y es la consideración del espacio como la relación entre los cuerpos y la ausencia de ellos.

Panofsky piensa que “el espacio parece alimentarse de las cosas y para las cosas,” pero aclara que este espacio es distinto al espacio intercorporal ya que la construcción perspectiva nos conlleva a un estilo (yo diría aquí una forma de construcción) y esto a su vez hacia una forma simbólica pero difiriendo del valor artístico de las obras ya que este está más relacionado con un contenido espiritual más los signos visibles que las componen.

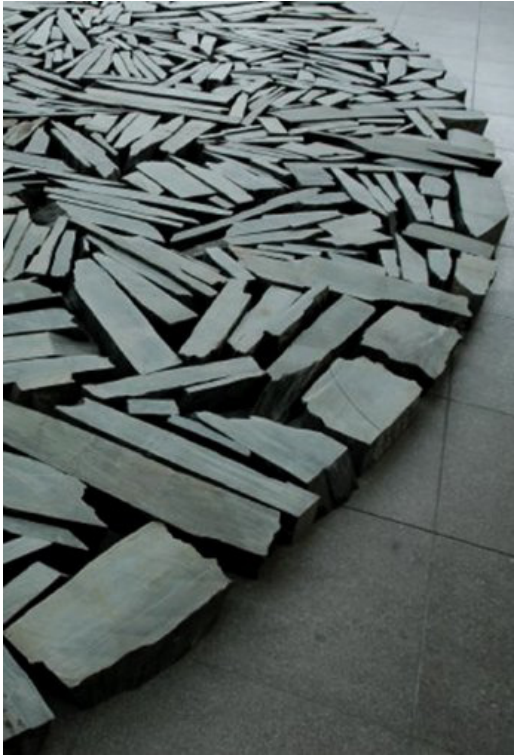


Richard Long 2006
Groyne

¹⁰⁷ PANOFSKY, Edwin. *La perspectiva como forma simbólica*.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 13

De la escritura bidimensional al diseño escultórico



Richard Long 1996
Berlin Circle

La perspectiva como intuición del espacio plantea dos posibilidades: el espacio estético considerado como un símbolo y el espacio teórico regido por las leyes lógicas con la idea moderna de sistema. El principio de figura fondo y la diferencia entre forma y función las hace más evidentes con respecto a la escultura. Por tanto la finitud de la representación del espacio pone de manifiesto la infinitud y continuidad del espacio al integrar al espectador en su contexto.

El espacio y la unidad del mismo es relevante, pues el espacio es percibido gracias a la luz y como elemento adimensional requiere de una alternancia rítmica entre otros elementos como el color o el clarooscuro, pues en las proyecciones pictóricas el plano figurativo es la porción de un espacio sin límite unitariamente organizado y se complementa la idea aunado a las palabras de Pomponio Gauricus “el lugar existe antes que los cuerpos que en él se encuentran y por esto es necesario establecerlo gráficamente antes que ellos.”¹⁰⁹ Finalmente la reflexión está enfocada a que la perspectiva es la relación espacial entre el sujeto y el objeto a pesar de ser una estrategia que limita el espacio observado, empero la perspectiva surge de la voluntad de crear el espacio figurativo mediante la abstracción de la realidad, convirtiéndose en la matematización del espacio visual y el orden de las apariencias visuales, es decir, de la representación de las formas.

Todos estos elementos deben converger en una unidad en un resultado completo en el que la forma y contenido se entretejen y son inseparables. Algunos procesos técnicos ayudarán a obtener resultados acordes a los propósitos de la propuesta. En este caso no solo se aplicarán tratamientos sobre el material del objeto escultórico sino que habrá operaciones formales sobre los límites de la figura de las letras, estas operaciones están ligadas al diseño gráfico. Donde la geometría, la rotación, los giros, cortes y demás acciones sobre los ejes estructurales de las letras darán vida a otro signo convirtiéndolo en símbolo, la alteración de su forma básica puede enriquecer el discurso, y así como se le dan tratamientos gráficos a las letras llamados en ocasiones “efectos”.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 41

Proyecto escultórico partiendo de signos escritos

Para construir una letra tridimensional no bastarán los “efectos” visuales o táctiles sino su relación con otros elementos similares o diferentes que recontextualicen a la letra, las formas de las letras para comunicar un contenido emocional antes que su contenido verbal. Existe una gramática compleja que permite recibir y entender el significado no verbal de una amplia variedad de estilos de letras. Las formas de las letras ilegibles pueden ser parte de composiciones poderosas, pero hay un límite para su manipulación y distorsión antes de que lleguen a ser ilegibles.

En una escultura donde la letra sea su principal elemento compositivo, la legibilidad tiene una importancia secundaria, por lo tanto, las formas de las letras pueden ser diseñadas con mayor libertad. Las letras por sí mismas pueden ser usadas como imágenes y estas imágenes pueden ser relacionadas creativamente a otros elementos del diseño.

Al diseñar una escultura con letras no solo se debe elegir las formas de las letras que convengan para expresar emociones y asociaciones apropiadas sino que se debe combinar con otros elementos de construcción que confluyen en una mejor expresión del discurso del artista para establecer un diálogo con el propio espectador. Y para un buen trabajo compositivo, una jerarquía de elementos formales debe ser establecida.

La selección de los tratamientos sobre un objeto escultórico semejan a la selección de un estilo de letra para un tipógrafo, y el escultor debe hacer varias afirmaciones sobre sus pretensiones para determinar cómo será expuesto su discurso, cuando las intensiones del artista son claras, es necesario hacer uno o varios bocetos sugiriendo la ubicación y la relativa importancia de de los diversos elementos de composición. Esto semeja mucho al proceso del diseño gráfico, por lo que es compatible hacer de este método un proceso unificado entre conceptos propios del diseño y conceptos propios de la escultura, si en este caso el diseño escultórico está basado completamente en formas alfabéticas, deben entonces ser considerados figuras abstractas con formas y contra-formas que necesitan ser designados como el punto focal de la composición.



Puerta de la Sagrada Familia, Barcelona
Josep Maria Subirachs

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

En el diseño tipográfico el peso y el estilo dependen de la importancia y la jerarquía de su disposición en el espacio, en el estilo de la letra no radica la importancia de la composición para la escultura, sino de los conceptos presentados y los tratamientos plásticos con los que se intervenga el objeto para que sea más determinante el discurso no sea ambiguo su significado.

En cuanto a las consideraciones técnicas cualquier decisión concerniente al desplazamiento del objeto escultórico en el proceso de su composición debe tomar en cuenta las técnicas con las que puede ser creada y las que permitan su conservación o que cumplan con mayor eficacia sus propósitos discursivos.

Una regla fundamental en el diseño es no diseñar algo que no puede ser producido, pero en función de decidir cual técnica es la apropiada hay varios factores que hay que considerar, primero la función, segundo la tecnología disponible para llevarlo a cabo, tercero el estilo, cuarto si es posible hacerlo en casa o por un especialista, término quinto cómo serán integrados con otros elementos externos al objeto y finalmente el presupuesto y programa de trabajo de producción. De hecho para la producción de una obra, ya sea de diseño o escultura, el presupuesto es de suma importancia en el proceso de construcción todos estos factores deberán estar en balance sobre otros en el proceso.



John Merrill
I care



3.3 Propuesta de diseño escultórico

Esta propuesta de diseño escultórico surge con la inquietud de encontrar otra visión de las letras, porque ya estaba latente desde hace mucho tiempo el cuestionamiento de cómo sería una letra si se trazara en el espacio; bajo el principio metafórico de dejar caer una gota de tinta en un recipiente con agua, o dibujar con luz en el aire a manera de los experimentos pictórico-fotográficos de Picasso.

Este interés por las letras, por la escritura y la forma de las mismas, condujo a este proyecto de tesis a ensayar una nueva morfología a través de diferentes materiales y procesos que produjeran nuevas caras de un signo que está tatuado en la lógica del ser humano. Dado que como parte de un código estructurado para la comunicación social, este sistema bastante aprendido y asumido como prefabricado en el momento de aprender a hablar y escribir, pareciera imposible que exista otra realidad posible para estos signos.

Sin embargo, nuestra memoria olvida que las letras son ante todo imágenes y entonces por qué empobrecer una imagen en monocromo, sin textura, sin un volumen real. La idea parecía confusa y por ello no fue comprendida en un principio. Posteriormente la tenacidad e insistencia llevaron a este proyecto a dar oportunidad a una prueba y error o una prueba y acierto. Lo peor que podría suceder es comprobar que esta expectativa no pueda ser cumplida y llegar a concretar un objeto escultórico a partir de signos alfabéticos.

Ahora bien, la razón de utilizar signos alfabéticos y no elementos escriturales de otros contextos culturales es porque el código no permitiría apreciar el esfuerzo que se hace para cambiar los paradigmas de percepción. Si fuera un ideograma chino, un pictograma de culturas primitivas o jeroglíficos egipcios o mayas, no se comprendería la forma y el sentido de la propuesta. El alfabeto latino es reconocido universalmente y su valor fonético es la constante referencia de estos signos. Pero la forma de las letras es un terreno virgen para poder fundar como en la arquitectura una estructura que sea funcional con una diversidad de posibles fachadas en donde siga habitando el sonido al que representa. Formas y contraformas es el elemento substancial de la propuesta, incisiones, cortes, rupturas, tensiones en los planos y contrastes son algunas de las estrategias que van a predominar en el tratamiento plástico de los planos.



Pablo Picasso 1949
Running man

3.3.1 Determinación de los signos escritos y estructura bidimensional

Para iniciar esta propuesta se pensó en cuáles signos alfabéticos podrían tener más posibilidades de explotar sus formas, la conclusión a la que se llegó fue que cualquiera de las letras podría ser un proyecto en sí mismo, así que podrían contarse 26 letras más los signos de puntuación.

Obviamente no es ni necesario ni posible abarcarlos todos en este proyecto de tesis. Así que el criterio de selección de las letras a estudiar se basó en qué se quería expresar con estas letras, vamos a decir, que más allá del lenguaje propio de los materiales o de las formas escultóricas, había que aprovechar que estas esculturas tendrían otra lectura ahora sí, en sentido literal.

No fue fácil ya que esta sería un arma de dos filos, decir lo mismo con lenguaje plástico que con lenguaje verbal sería reiterativo y podría matar al discurso artístico. Sería más descriptivo y la escultura que se pretende no debe revelarse por un sentido obvio sino a partir de la sensualidad de las formas. Así que al recordar los rostros de las personas que dudaron que este proyecto fuera posible y tanto diseñadores como escultores cuestionaban la relevancia de esta propuesta. La frase que se adaptó más a esta necesidad de jugar con letras en el espacio fue: ¿y por qué no?...

... ¿y por qué no sería posible?

... ¿y por qué no es creíble?

... ¿y por qué no intentarlo y experimentar?

... ¿y por qué no fallar o mejor aún acertar?

... ¿y por qué no?

Esta frase es al mismo tiempo la voz de la inquietud, de un reto a los que no creyeron en el proyecto, al espectador y al mismo diseñador-escultor. La experimentación sobre algunas letras bastará para probar o corroborar que es posible o no esta sugerencia. Por otra parte la frase ¿y por qué no?, incluye once signos, lo que implicaría once objetos escultóricos. De tal suerte que se evaluó la posibilidad de reducir el número de elementos pensando en una economía textual y correspondiendo a esta nueva escritura electrónica contemporánea utilizada por ejemplo en mensajes de texto para celular, en que se sustituye a una palabra por un par de signos se optó por elegir de esta forma las letras: “y”, “x”, “q”, “no”, más el signo de interrogación “?”.

Proyecto escultórico partiendo de signos escritos

Posteriormente una vez decidido qué signos alfabéticos se llevarían a cabo en tridimensión, se tenía que decidir qué estilo de alfabeto tenía que ser. Aquí el criterio está relacionado a remitir la escritura manual, ya que se podría elegir una letra tipográfica, sin embargo esta característica quiere reforzar el hecho de los procesos técnicos tradicionales de la escultura, es decir, la talla, el modelado, el ensamblaje, la construcción, por ejemplo.

Claro que sería un contraste si se tallara en madera un tipo muy sofisticado, pero la sutileza de las formas escultóricas que se buscan no quiere verse implicada con los patines o empastamientos de las letras tipográficas romanas o egipcias, ni con la simpleza de una sans serif o lo barroco y naïf que pudiera ser una tipografía ornamental. De la escritura manual, se pensó en la escritura caligráfica, que combina perfectamente con el propósito de la sensualidad de las formas escultóricas, aunque claro está, midiendo los remates de las letras para no volver al signo en una letra de fantasía. Por ello se revisaron algunos catálogos de alfabetos caligráficos que mostraran la variedad de estilos y formas escritas a mano.

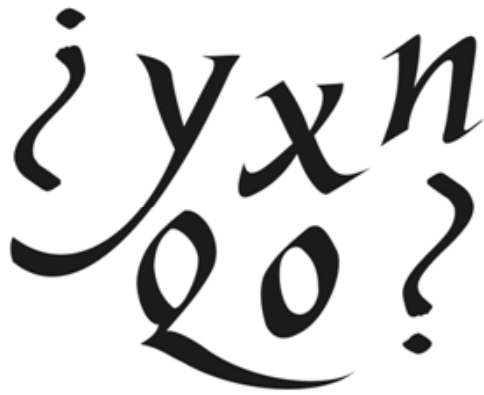
Finalmente se escogieron cuatro estilos semejantes en donde se revisaron las sutilezas de los trazos, para no caer en problemas técnicos demasiado evidentes que implicaran un esfuerzo que no es necesario si se prevé el resultado. Dentro de los gruesos y delgados de las letras también debería existir una constante de peso para que al tener los elementos en conjunto no fuera ambigua su relación entre ellos mismos. De esos cuatro alfabetos se evaluaron sólo las cinco letras que se usarían en la propuesta para ver cuáles de estos estilos y formas funcionaban mejor, eran más estables y mantenían cualidades similares.



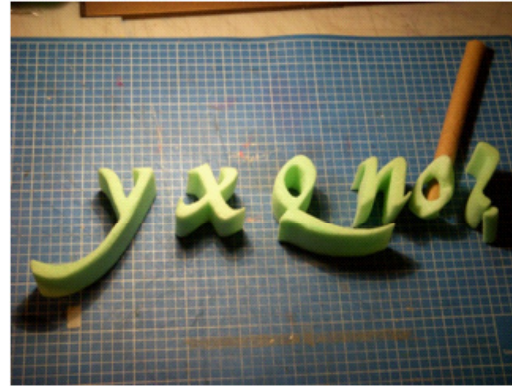
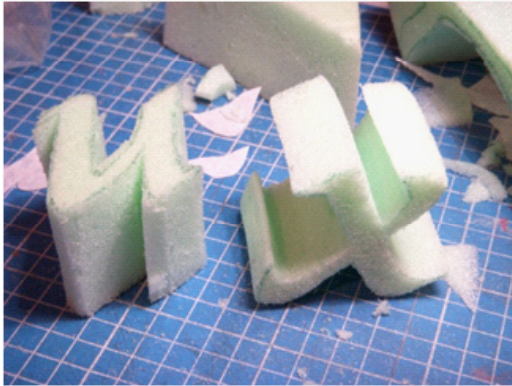
3.3.2 Bocetos tridimensionales y proceso de maquetación

El proceso de diseño comenzó con la calca de las letras, posteriormente se escanearon y se digitalizaron para trazar mediante nodos las letras teniendo los contornos muy bien definidos. Posteriormente se imprimieron en un tamaño mayor para poder re-trazar las letras sobre un material que permitiera tener una especie de prisma con el contorno de las letras de forma sencilla y rápida, el material elegido es la espuma de poliuretano.

Como la espuma de poliuretano se consigue en bloque fue sencillo su trazado y recorte mediante cutter y desbaste con lijas para afinar los bordes y definir los contornos de las letras en volumen. La única desventaja es el tamaño del bloque ya que es muy pequeño, pero permite hacer un bosquejo de las formas, y como esa es la finalidad de las maquetas es útil en el inicio del proceso de diseño escultórico. Por este motivo se prevé que estas maquetas a manera de bocetos sean sólo referenciales a fin de que permita observar las características formales propias de la figura de una letra para posteriormente llevar a cabo una escultura incluso a nivel monumental, pudiendo construirlas a gran escala con materiales de fácil manejo como el unicel, para posteriormente hacer molde en cera y fundir metal, o construir directamente con placas metálicas.



Proyecto escultórico partiendo de signos escritos



Al tener ya las letras en bloque se dibujaron líneas que rompen con los planos laterales, cuidando mantener la forma de la letra legible al momento de devastar el material que no pertenece a la forma escultórica. Estas intervenciones a los planos están intencionadas para buscar los contrastes de líneas, de formas, de luces y sombras externas e internas.



Una vez que se han estudiado las posibles soluciones de la forma escultórica se procede poco a poco a quitar el material que no es necesario y se van corrigiendo los contornos tensando las líneas para dar al mismo tiempo una continuidad visual. Las perforaciones también son posibles ya que son independientes de los laterales de las letras e incluso pueden aportar relaciones, pasajes o vistas importantes entre las formas o elementos al rodear la pieza con la mirada e incluso en relación con las otras letras.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Alterando las caras concéntricamente, como si se tratase de un núcleo que hay que descubrir, esta letra “o” como resultado final, es un objeto escultórico por el tratamiento que se hizo sobre las caras de un “prisma alfabético” sacado a partir de la progresión del plano en profundidad. El prisma se marcó primero en las zonas que podían ser alteradas sin afectar la legibilidad de la letra, luego se cortó, se perforó y se talló hasta obtener una superficie que pudiera ofrecer más puntos de vista en una continuidad espacial.



Así cada uno de estos signos se ha transformado de manera que al presentar un universo de formas internas y externas de la letra obteniendo una serie de cuerpos dotados de significación plástica y verbal, construyendo nuevas lecturas objetuales de lo habitualmente bidimensional, sólo que esta lectura ya no solo es visual sino táctil, espacial y conceptual.

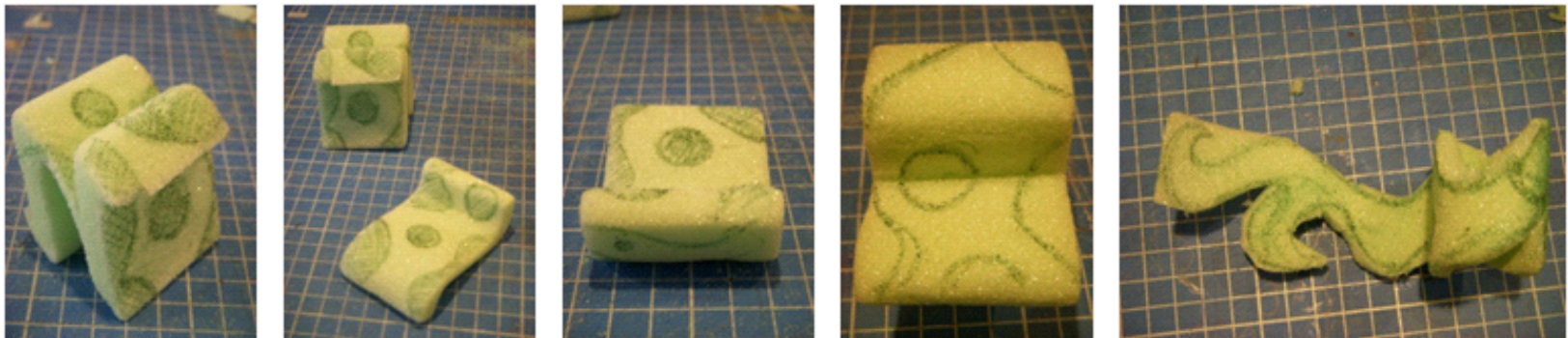


3.3.3 Propuesta para el proceso de producción escultórica

Si bien se expuso una forma de trabajar las letras, cada una de ellas tiene características intrínsecas a su estructura, a sus contornos y se ha trabajado de forma independiente, manteniendo un estilo gestual y orgánico en la transformación morfológica de los signos alfabéticos, considerando al mismo tiempo su probable conjunción o separación para su montaje.



En este apartado se plantea un proceso que es posible llevar a cabo posteriormente, pues hay que recordar que este proyecto de tesis es un ensayo, que a partir de la experimentación plástica busca su fundamento y una justificación para su producción escultórica.



De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Los planos laterales de las letras son muy geométricos y estáticos así que las líneas curvas predominan en el diseño de las formas escultóricas dando movimiento a los contornos, además las perforaciones en diferentes gradientes hacen rítmico el volumen completo.

La organicidad de la figura provoca la pérdida de simetría de los planos y el contraste predomina en todo momento en estas piezas. Punto y línea son otros elementos discursivos en la propuesta y la alternancia de ellos dinamizan las formas dando como resultado ahora sí a elementos plásticos con más carácter escultórico, ahora habrá de considerar los materiales, la técnica, las dimensiones y su emplazamiento propiamente que a la escultura le atañe.

Una vez que ya se terminaron de intervenir las formas de los objetos se les ha dado un tratamiento que simule una textura real de un material escultórico. Para tal efecto se ha considerado la dimensión estimada de la pieza final, por lo que uno de los criterios para determinarlo es la intención de perder la circunstancia de escritura manual de las letras y esto requiere de ampliar las escalas hasta llegar a contemplar que estos objetos sean esculturas monumentales, que los espectadores puedan percibir a gran distancia, transitar, rodear, tocar, etcétera.

Para realizar una pieza escultórica monumental se necesita tomar en cuenta que estará a la intemperie y los materiales se vuelven más limitados si se pretende conservar las esculturas largo tiempo, a menos que se estime desde el inicio que sean efímeras. No siendo este el caso, hay dos posibles resoluciones al problema.

El primero implicaría una técnica de construcción en sillería de piedra o ensamble de bloques de madera para después realizar un trabajo de talla. Sin embargo, el mantenimiento debe ser constante y en ocasiones resulta caro dependiendo las cualidades de cada material. La segunda opción, y más viable, es la construcción en acero corten que permite hacer ligera la pieza ya que iría hueca por tratarse de placas metálicas, es posible construir y resolver problemas de formas angulosas al mismo tiempo que redondas, llegando a la dimensión deseada.



Proyecto escultórico partiendo de signos escritos

Finalmente otra cualidad del acero corten es el tratamiento de oxidación del metal que permite su conservación por medio de una capa de óxidos que lo cubren y el efecto visual da una sensación háptica interesante para la vista y peculiar para el tacto. Por último el color del metal y las tonalidades de este recubrimiento que queda a partir de su proceso de deterioro químico es cálido y al mismo tiempo neutro con el contexto que lo rodee. Siendo esta la elección más adecuada técnicamente hablando, las maquetas se han trabajado en una misma línea sin que esto signifique que sea la única posibilidad para su materialización. Al fin y al cabo se han visto ejemplos en el trabajo de algunos escultores en donde una misma pieza es realizada en dos o más técnicas que permiten que el autor observe las cualidades propias del material y comprenda que el lenguaje que le es propio es capaz de completar el discurso plástico de formas diversas.



En otro aspecto, si se ha hablado de contraste entonces se puede pensar en la inserción del objeto u objetos escultóricos en un contexto diferente al de la escritura. Una posibilidad sería al aire libre fuera de un contexto urbano, pero no tan alejado de la urbanización que lo haga perderse y ahogarse en el entorno. En tal caso puede emplazarse el objeto en un ambiente natural como un parque o reserva ecológica y este objeto se ligará a la humanidad y su evolución pero sin todo el ruido visual que podría ser la publicidad, el graffiti, la arquitectura heterogénea o el exceso de estímulos visuales que día con día se observan por las calles.

De cualquier manera estas piezas pueden abstraerse de todo este ambiente y llevarlas a una sala de exposición cerrada aunque sería una pena confinarlas a su encierro como las letras de un libro que sólo son vistas cuando se abren las páginas al volverse accesibles sólo para el público que visite un museo o galería. Estas piezas aspiran a ser vistas y tocadas por todos aquellos que se acerquen a éstas. La proposición de pasar de la escritura bidimensional al diseño escultórico es tan sólo una apertura a otras formas de hacer permanente el pensamiento, el espíritu y la expresión humana a través de las letras.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico



Maqueta y vistas de la escultura
Katharsis 2009-2010
María Elena Ortíz Paredes



Katharsis

Finalmente se obtuvo esta pieza como un primer acercamiento a la propuesta planteada en esta tesis, es fruto de la investigación y experimentación sobre el signo escrito como motivo escultórico. En estas vistas se puede observar el dinamismo del “trazo” de la letra por el movimiento de sus formas, reforzado con la veta de la madera y la valoración del espacio.

Conclusiones

La forma de finalizar esta tesis es enlazando todos los conceptos y planteamientos expuestos en el desarrollo de este documento. Cabe mencionar que, ante todo, este proyecto se basa en un proceso creativo que está vinculado con los conocimientos adquiridos durante los estudios realizados en la Maestría en Artes Visuales y reforzado con la experimentación plástica en los talleres de escultura.

El presente proyecto versa sobre el diseño escultórico a partir de la escritura, los temas desarrollados fueron: la escritura y sus diversos signos, espacio y escultura, su relación, así como la descripción del proceso de diseño y producción de un objeto escultórico. Debido a que el signo escrito ha sido utilizado mayormente en soportes bidimensionales esta situación ha determinado su circunstancia para ser percibido, por lo que al crear un objeto escultórico a partir de letras abriría otra posible lectura a través de la dimensión espacial del signo escrito. El planteamiento exigía lograr estructurar un objeto escultórico a partir de la valoración morfológica del signo escrito para tener al final una nueva interpretación de estos signos.

La tarea principal fue transformar la realidad bidimensional del signo escrito en un objeto escultórico, a partir de estrategias constructivas propias del quehacer escultórico. Donde la materia y el espacio es el binomio que materializó esta inquietud en una dinámica lúdica de formas abstractas, contemplando el contraste y la armonía en ritmos, alternancias, tensiones y armonías matéricas. Al establecer los puntos de conexión entre el desarrollo de la escritura y su relación con el trabajo escultórico ha sido más sencillo encontrar la manera de hacer la proyección de los objetos artísticos, ya que hay soportes que se comparten, y la afinidad entre materiales y técnicas facilitaron prever los resultados, analizando las ventajas y desventajas en la producción de estas esculturas. Otro aspecto de importancia fue el argumentar las cualidades expresivas del signo como imagen tangible. Crear letras para ver y tocar no fue empresa fácil, requirió alejar al signo escrito de su función primigenia de ser leída, comprendida, escuchada por el intelecto y su estructura comunicativa dentro del lenguaje humano.

Al final parece haber sido una propuesta que cambiara los paradigmas de la lecto-escritura y además de aumentar las posibilidades plásticas de las formas alfabéticas viéndolas desde su aspecto meramente icónico y no utilitario. Pero en esto residió el diferenciar la función lingüística del signo escrito y la función estética del mismo como objeto escultórico; al fin y al cabo la primera de estas funciones no la podrá perder nunca, aunque en este momento pasa a un segundo plano. Las condiciones en las que fue posible transformar el plano bidimensional del signo escrito al plano tridimensional fueron determinadas a partir de los ejercicios en los talleres de escultura, de un trabajo experimental en la técnica de talla en piedra y madera principalmente y del acercamiento a materiales que antes no eran tan familiares para la escritura manual.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

La forma de resolverlo fue sustentando mediante bocetos y maquetas una propuesta de diseño escultórico a partir del signo escrito. Las operaciones y tratamientos aplicados a las formas básicas de las letras provocaron nuevas formas más complejas que pueden ser multiplicadas cuantas veces se desee volviendo a los contornos en “trazos” e intencionando su discurso hacia la sensualidad visual de las letras. El proyecto ha servido como experimentación plástica donde los elementos centrales, las letras, han encontrado una nueva configuración espacial. Ha sido importante a lo largo del documento la posibilidad de comprender al signo escrito como una forma visual. Ampliamente se observaron ejemplos de los intentos de integrar la letra a las formas escultóricas, pero cuando no era un elemento ornamental, carecía de valor discursivo.

En algunas ocasiones la letra, la palabra o el texto en la escultura ha tenido funciones más allá de lo físico, es decir, fungía como concepto o idea reforzando la nueva visión inmaterial del arte, en otros es retomado como reflejo del lenguaje o elemento narrativo dentro de las piezas artísticas. La ventaja de contar con amplio abanico de posibilidades infructuosas para el propósito de este proyecto o sin comparación con los objetivos pretendidos en él aumentó la iniciativa de intervenir una letra en volumen. Parece que al final se ha logrado el objetivo, el resultado deberá ponerse a prueba directa con los espectadores pero en el terreno del arte es muy complejo llegar a una comprobación de los parámetros de percepción esperada por el creador.

La propuesta ahora tiene miras hacia una materialización, estas maquetas propuestas podrán ser llevadas al terreno propio de la producción escultórica, en dimensiones y con materiales del lenguaje escultórico. Esto permitirá que el espectador se involucre con el objeto, que lo transite, que lo recorra de manera visual y táctil. El acercamiento del espectador a este objeto le proporcionará no solo un objeto de goce estético sino un punto de reflexión y de referencia con el mundo abstracto del lenguaje.

Lo interesante de esto fue plantear una especie de bitácora que ayudó a vislumbrar el momento en que lo mental se hace objetual y como proceso se pudo objetivar a través del análisis. En el entendido de que a toda acción corresponde una reacción y se valora este resultado donde se encontraron las diferencias entre lenguaje verbal y lenguaje escultórico, por la forma de traducir los códigos en formas, colores, texturas, acciones y más. Se pensó en el punto, la línea, el plano y el volumen que genera un cuerpo y el análisis que se hizo con esta investigación comenzó desde la morfología básica hacia la evolución del signo escrito o letra hacia una forma en el espacio tridimensional convertido en materia, volumen, textura, densidad.

Este signo escrito podía pasar de ser un fonema a una palabra o a un sistema de escritura, pero al fin y al cabo buscó su destino desde su origen, es decir, en la forma y la imagen. Simon Morley menciona que las imágenes, después de todo, son mudas e intrínsecamente vagas desde el punto de vista de la comunicación, pero el reconocimiento de lo visual, es decir, la parte material de las letras (y la ejecución y dimensión sensorial del acto de escribir) está tanto en el corazón de la tradicional práctica de la caligrafía, como en la tipografía.

La relación intermedia entre palabra e imagen la encontramos en el hecho de que la creación de la escritura y de la imagen comparten raíces comunes y esto es cierto en términos de la naturaleza de lo visual de un signo escrito y en la tecnología que comparten como puede ser el cincel, la pluma, lápiz o pincel. Los soportes también han sido compartidos, sin embargo la concepción del espacio en el arte y en la escritura no ha sido la misma porque son formas diferentes de escribir. La respuesta ante el lenguaje pictórico o escultórico es entendido de manera distinta que el lenguaje verbal, parecieran cosas de competencia meramente emocional o racional respectivamente. A pesar de ello han existido interacciones entre escritores, artistas plásticos, músicos, incluso algunos han cuestionado al lenguaje y han alterado las normas de la escritura y han retado las convenciones de mirar y leer. La relación con el espectador es otro factor importante, la hermenéutica de aquel que entra en contacto con la obra es fundamental para considerar los contextos en los que se inserten las piezas. La función del escultor en este caso viene a ser el una pieza imprescindible de la creación artística. El modo de interpretar una realidad para ser re-interpretada no es sencillo, el artista debe ser claro, pero sin obviedades, en su decir, que es su hacer mostrar elementos conceptuales como el tiempo, el espacio, la forma, la unidad y toda una amplia gama de percepciones individuales que a la vez son universales.

No obstante los cambios tecnológicos han afectado directamente la manera en que las palabras han sido producidas y cada vez es más confusa la relación entre lo verbal y lo visual, entre los signos que emplean cada uno y el mundo que comparten donde son formulados y explorados. Es decir, las asociaciones y experiencias entre ambos lenguajes nos proveen de un discurso especial, creado a partir de la combinación de forma y contenido de lo escrito. A pesar de esto, una cosa es incorporar o integrar el texto a la obra, otra muy distinta hacer del texto mismo una obra de arte. En el contexto mediático en el que vivimos actualmente hemos perdido la individualidad en la escritura, eso que llamamos gesto y que forma parte de nuestro estilo personal para expresar nuestra percepción del mundo y al mismo tiempo como un legado, evidencia y testimonio de nuestra existencia.

Es aquí donde surge una pregunta ¿para qué escribir?, varias son las posibles respuestas: como permanencia, para no olvidar las cosas, para construir la memoria... Alguien me dijo un día al respecto de la escritura: “construyo para conocer y conocerme a través de la escritura.” Este argumento me hizo pensar en la obra del escultor Alberto Giacometti, que en palabras del ensayista Oscar González¹ refiere “toda escultura es una escritura; por eso mismo, Alberto Giacometti, lo que hace en sus esculturas es escribirse y escribirnos. [...] El escultor intenta escribir con la escultura, para inmovilizarse en el vacío de la forma [...] escribe la forma [...] como de una escritura sin leyes escriturales. Él las inventa y las crea.”²

¹ Oscar González. Ensayista, poeta y conferenciante. Ha publicado *La ciudad soñada* (1999) y *Pincel de hierba* (2001). Es Asesor Literario de los Grupo de Teatro Matacandelas, Hora 25 y Oficina Central de los Sueños, además de Coordinador de la Ruta en Estudios Estéticos del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT, Medellín (Colombia). Es cercano al "Campo de Actividades Surrealistas", París y pertenece al Comité Editorial de la revista Punto Seguido.

² <http://www.memoria.com.mx/161/Gonzalez.htm>

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Crear es desplegar hacia afuera, crear es producir algo, la creación encuentra un refugio en la escultura, la creación nos recuerda la naturaleza y sus materiales. La escultura necesita de la naturaleza para existir; necesita la piedra, la madera, la arcilla, etcétera y necesita al hombre para transformarlas. La escultura comienza de adentro hacia afuera del ser humano en su parte creadora y de afuera hacia adentro regresa en el acto contemplativo. La escultura es como la música, si se trata de explicar se muere, si se trata de entender no existe. La escultura se vive día con día, la escultura es una disciplina, es un amante que nos exige tiempo, que nos demanda espacio, que es celosa de la sensualidad de las formas y que repudia al ornamento vano. Esta vivencia de crear y producir algo es energía vital para el espíritu, pero no es posible hablar de ella si no se experimenta.

Una acotación al margen de este proyecto es el reconocer que al haber tenido una formación como Comunicador Gráfico se tuvo propósito de incursionar en el terreno de la escultura, enfrentándose a un nuevo lenguaje, a un distinto uso de los materiales, a técnicas más rudas y disciplinadas, a nuevas estructuras mentales que generen nuevos conceptos artísticos. Sin embargo, hay que tener presente que el valor que tiene este acercamiento y que la finalidad de los estudios de Maestría no tenían como objetivo aprender técnicas, sino hacer propuestas, hacer un constructo de reflexiones en torno a la actividad artística y complementar la formación previa para proponer un ejercicio interdisciplinario que enriquezca la producción, la crítica y la promoción del arte, del reciente arte contemporáneo, donde los multimedia e hipermedia invaden el mundo del espectador. Entonces por qué olvidarse de las técnicas tradicionales, por qué alejarse de las formas antiguas que seguimos empleando en nuestro lenguaje verbal y visual. La escultura como productora de objetos artísticos, como actividad reflexiva, como postura y determinación socio política del individuo creador, como generadora de cultura y lenguaje es posible considerarla también escritura, una escritura del modo en que vivimos, en que nos relacionamos con el mundo y con los demás, una escritura que devela nuestro entorno y nuestro interior.

La escritura es un acto de hacernos conscientes de nosotros mismos, es un acto racional y al mismo tiempo espiritual. La escultura es una disciplina en que podemos vivir esta conciencia y darle una forma, ubicarla en un espacio y tener una presencia que habla y dialoga con otros, que nos miran, nos interpretan y se reflejan en los ojos del artista que le da una piel a sus ideas y sentimientos... materializando sus pensamientos y palabras.

El acierto de esta experimentación plástica reside en el intento, en la práctica a manera de ensayo y error. Una tesis... una propuesta... un conocimiento a partir del pienso – existo – pienso. Y aquí vemos que no es unidireccional únicamente, sino una espiral que permite reencontrar puntos de incidencia entre la teoría y la praxis.

Ahora sí es posible, hablar de letras convertidas en objetos escultóricos, de encontrar nuevos esquemas de percepción, lectura y apreciación de las letras. Estas letras ahora serán reconocidas como esculturas y tendrán su lugar en el espacio del arte.

Referencias de artistas y términos artísticos

Adolf Wölfli 29/02/1864 – 6/11/1930 Prolífico dibujante, era un iconoclasta cuya obra "horror vacui", que influyó el desarrollo y aceptación del arte marginal, o art brut, tal y como lo concibió Jean Dubuffet.

Allan Kaprow 23/08/1927 – 5/04/2006 Pintor estadounidense pionero en el establecimiento de los conceptos de arte de performance, ayudó a desarrollar las instalaciones artísticas y los happenings a fines de los años cincuenta y sesenta. A su vez, su obra influye en Fluxus, el arte de performance y la instalación artística.

Andrew Warhol 6/08/1928 - 22/02/1987 Artista plástico y cineasta estadounidense que desempeñó un papel crucial en el nacimiento y desarrollo del pop art. Warhol adquirió notoriedad mundial por su trabajo en pintura, cine de vanguardia y literatura.

Antoni Tàpies i Puig, marqués de Tàpies 13/12/1923 Pintor, escultor y teórico del arte español. Uno de los principales exponentes a nivel mundial del informalismo, está considerado como uno de los más destacados artistas españoles del siglo XX. La obra del artista catalán goza de un centro de estudio y conservación en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona.

Arte Povera Es un estilo de arte moderno . El término fue introducido en Italia durante el período de agitación en la final de la década de 1960 , cuando los artistas estaban tomando una postura radical. Artistas comenzaron a atacar los valores de las instituciones establecidas del gobierno, la industria y la cultura, e incluso preguntarse si el arte como la expresión privada de la persona aún tenía una razón ética de existir

Barbara Kruger 1945 Artista conceptual americana. Ella sobrepone fotografías encontradas de fuentes existentes con un texto sustancial y agresivo que implica al espectador en una lucha llena de energía y control en los cuales sus subtítulos hablan. Los textos cuestionan al espectador sobre feminismo, clasicismo, consumismo, autonomía y deseo individuales, aunque sus imágenes en blancos y negros se enfatizan la corriente que vende las mismas ideas que ella está disputando.

Benjamín Vautier 18/07/1935 Artista plástico italiano cuya actividad le ha llevado a ser agitador público, crítico de arte, poeta, fotógrafo, pintor, decorador y editor de libros. Para él no hay vanguardia sin novedad y no hay riqueza sin multiculturalismo. Ben propugna una máxima artística que resume la espina dorsal de su estética: la importancia de la idea de que todo arte debe significar un choque y ser nuevo.

Carlo Carrá 11/02/1881 – 13/04/1966) Pintor italiano, líder del movimiento futurista que floreció en Italia a principios del siglo XX. Además de sus numerosas pinturas, escribió diversos libros relacionados con el arte.

Caroline Bergvall 1962 Poeta francesa, ha desarrollado los textos audios en colaboración con los artistas de Europa y Norteamérica; su trabajo crítico se refiere en gran parte a las formas emergentes de escritura, de poesía plurilingüe, y de mezclado-medios.

Claude Lévi-Strauss 28/11/1908 – 30/10 2009 Antropólogo francés, fundador de la antropología estructural e introductor en las ciencias sociales del enfoque estructuralista basado en la lingüística estructural de Saussure.

Constantin Xenakis 28/11/1931, Xenakis se involucró en las tendencias de vanguardia como el expresionismo abstracto. Ha explorado varios tipos de formas de arte, creando un universo personal que gestiona los procesos de la semiología, de los símbolos y la comunicación. Los elementos visuales se transforman en lugar de meramente representado, produciendo una síntesis de los sentimientos y la forma. En los años 70 comenzó a introducir elementos tales como jeroglíficos, que combinó con cartas de los griegos, fenicios y alfabetos árabes en sus obras.

Constructivismo El constructivismo fue un movimiento artístico y arquitectónico que surgió en Rusia en 1914 y se hizo especialmente presente después de la Revolución de Octubre. El término Construction Art (arte de construcción) fue utilizado por primera vez en forma despectiva por Kasimir Malevich para describir el trabajo de Alexander Rodchenko en 1917

Cubismo Fue un movimiento artístico desarrollado entre 1907 y 1914, nacido en Alemania y encabezado por Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris. Es una tendencia esencial pues da pie al resto de las vanguardias europeas del siglo XX. No se trata de un ismo más, sino de la ruptura definitiva con la pintura tradicional.

Dadaísmo Es un movimiento cultural que surgió en 1916 en el Cabaret Voltaire en Zúrich (Suiza). Fue propuesto por Hugo Ball, escritor de los primeros textos dadá; posteriormente, se unió Tristan Tzara que llegaría a ser el emblema del dadaísmo. Una característica fundamental del dadaísmo es la oposición al concepto de razón instaurado por el Positivismo. Dadá se caracterizó por rebelarse en contra de las convenciones literarias y artísticas y, especialmente, por burlarse del artista burgués y de su arte. Dadá crea una especie de anti-arte, es una provocación abierta al orden establecido, al cuestionar y retar el canon literario y artístico.

Eduardo Chillida Juantegui 10/01/1924 -19/08/2002) Artista y escultor vasco notable por sus obras abstractas monumentales, la más famosa sin duda son los peines del viento realizada en la costa de San Sebastián.

Filippo Tommaso Marinetti 22/12/1876 –2/12/1944 Fue un ideólogo, poeta y editor italiano del siglo XX, fundador del Futurismo.

Referencias de artistas y términos artísticos

Fluxus (palabra latina que significa flujo) es un movimiento artístico de las artes visuales pero también de la música y la literatura. Tuvo su momento más activo entre la década de los sesenta y los setenta del siglo XX. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como el antiarte. Este movimiento artístico tuvo expresiones en Estados Unidos, Europa y Japón. Como Dadá, Fluxus escapa de toda tentativa de definición o de categorización, Fluxus disuelve el arte en lo cotidiano.

Friedrich Wilhelm Nietzsche 15/10/1844 – 25/08/1900) Fue un filósofo, poeta, músico y filólogo alemán, considerado uno de los pensadores modernos más influyentes del siglo XIX. Realizó una crítica exhaustiva de la cultura, la religión y la filosofía occidental, mediante la deconstrucción de los conceptos que las integran, basada en el análisis de las actitudes morales (positivas y negativas) hacia la vida. Este trabajo afectó profundamente generaciones posteriores de teólogos, filósofos, sociólogos, psicólogos, poetas, novelistas y dramaturgos.

Futurismo, fue el movimiento inicial de las corrientes de vanguardia artística, fundado en Italia por Filippo Tommaso Marinetti, quien redactó el Manifiesto del Futurismo, publicado el 24 de febrero de 1909, en el diario Le Figaro de París. Consideraba como elementos principales a la poesía, el valor, la audacia y la revolución, ya que se pregona el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso y la bofetada irreverente. Tenía como postulados: la exaltación de lo sensual, lo nacional y guerrero, la adoración de la máquina, el retrato de la realidad en movimiento, lo objetivo de lo literario y la disposición especial de lo escrito, con el fin de darle una expresión plástica.

Georges Braque 13/05/1882 – 31/08/1963 Pintor y escultor francés que tuvo varios estilos a lo largo de su vida, comenzando con el fauvismo y siendo de los creadores básicos del cubismo, después de la primera guerra mundial tras ser herido regresa a su trabajo haciendo básicamente naturalezas muertas y luego de la segunda guerra mundial su obra es más sombría y con un estilo propio.

Guillaume Apollinaire 26/08/1880 – 9/11/1918 El seudónimo del poeta, novelista y ensayista francés Wilhelm Apollinaire de Kostrowitsky, en 1902 en París trabajó como crítico para varias revistas en las que teorizó en defensa de las nuevas tendencias como el cubismo y el fauvismo, frecuentó los círculos artísticos y literarios de la época y escribió el texto que sirvió de manifiesto al cubismo.

Henry de Toulouse Lautrec 24/11/1864 – 9/09/1901. El único de los impresionistas que al contrario de sus compañeros en vez de buscar paisajes al aire libre desarrolló la mayoría de sus obras en interiores y con luces artificiales, gustaba retratar prostitutas, actores y burgueses, ridiculizándolos, los encuadres que realizaba eran únicos y con gran influencia del arte japonés, por lo que no solo se dedicó a la pintura sino más ampliamente a la ilustración y carteles de espectáculos.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Igareshi Takenobu 1944 Es uno de los diseñadores japoneses más excepcionales, originales, y prolíficos. Sus numerosas publicaciones, esculturas y proyectos gráficos para los clientes por todo el mundo le han hecho uno de los diseñadores gráficos más visibles en la escena internacional. Ampliamente conocido por sus letterforms, carteles, calendarios, y esculturas tridimensionales.

Impresionismo 1830-1925. Es un movimiento plástico que se desarrolló a mitades de la segunda mitad del siglo XIX su principal característica fue la intención de captar la luz y el instante sin preocuparse por el objeto sino el cómo la luz lo construía. Al movimiento lo bautizaron con ese nombre como una crítica irónica porque lo representado solo daba la impresión de parecerse a algo, sin embargo este movimiento dará origen a las vanguardias.

Jackson Pollock (28/01/1912 – 11/08/1956) Fue un influyente artista estadounidense y un referente en el movimiento del expresionismo abstracto. Considerado uno de los pintores más importantes de los Estados Unidos en el siglo XX.

Jacques de la Villeglé 1926 Artista perteneciente a los affichistas franceses llamados mezclado-medios famosos por su alfabeto con las letras simbólicas y decollage con los carteles rasgados o lacerados .Miembro del grupo del arte de Nouveau Réalisme (1960-1963). Su trabajo se ha centrado sobre todo en los restos anónimos y en marginales de la civilización.

Jasper Johns 15/05/1930 Pintor, escultor y artista gráfico estadounidense que ha integrado a su expresión pictórica una serie de elementos del Arte Pop por su convivencia con Robert Rauschenberg, En 1954 empezó a pintar obras que se centraban en temas como banderas estadounidenses, números y letras del alfabeto. Esta idea de 'arte-como-objeto' se convirtió en una poderosa influencia, bastante fuerte, en la escultura y la pintura posteriores.

Jaume Plensa 1955 Artista plástico español en una primera etapa, su obra refleja el interés por cuestiones relacionadas con el volumen, el espacio y la tensión, en 1983-1984 empieza a moldear el hierro con la técnica de la fundición y desarrolla un concepto escultórico de formas zoomórficas utilizando cortes y dobleces. En 1986 empezó a trabajar con hierro fundido, y luego utilizó cristal, resina, luces y sonidos.

Jean-Michel Basquiat 1960 - 1988 Pintor estadounidense en 1977 se introdujo en el mundo del graffiti, pintando en los vagones del metro, sus pintadas y escritos tenían mucha carga poética y filosófica, pero sobre todo satírica.

Jeffrey Shaw 1944, Shaw ha sido una figura destacada en el arte de nuevos medios desde su aparición de la ejecución, la ampliación de cine y paradigmas instalación de la década de 1960. Él es conocido internacionalmente por ser pionero en el uso creativo de los medios digitales en los campos de virtual y realidad aumentada , visualización inmersiva, navegable sistemas de cine y la narrativa interactiva.

Referencias de artistas y términos artísticos

Jim Dine 16/06/1935 Pintor estadounidense, se puede considerar a Dine como el padre del happening, organizando en 1959 la representación de El obrero sonriente, a la que pronto siguieron otras. Pronto alcanzó importancia dentro del incipiente movimiento pop, aunque él nunca llegó a sentirse integrado plenamente en esa catalogación.

John Baldessari 17/06/1931 Artista conceptual americano. Su trabajo intenta a menudo precisar ironía en teoría y prácticas del arte contemporáneo o reducirla a la absurdidad. Una tentativa temprana de Baldessari incluye en su pintura la frase ¿Suponga que es verdad después de todos? ¿QUÉ ENTONCES? en una superficie pintada pesadamente trabajada.

Joseph Kosuth 1945 Artista conceptual norteamericano quien rechaza absolutamente cualquier tipo de producción de obras, debido a su carácter ornamental. Sus ideas quedan recogidas en el ensayo Art after Philosophy en el que cita a Duchamp y sus “*ready – mades*” como verdaderos creadores de la revolución artística, Aborda el tema artístico como un problema filosófico y lingüístico.

Julien Breton Artista que realiza trabajos caligráficos utilizando un haz de luz para crear letras en la oscuridad o la noche.

Kurt Schwitters 20/06/1887- 8/01/1948 Pintor alemán excluido del movimiento Dadá Berlin, reacciona fundando Dadá Hannover. Este movimiento se fundó sobre el apoliticismo, la actividad artística estaba fundada sobre el collage y sobre sus telas se encontraban boletos de ómnibus, pedazos de afiches o de periódicos, lanas, botones, telas, etc.

Marcel Duchamp 28/07/1887 - 2/10/1968 Artista francés, integrante del movimiento futurista y más tarde del dadá, cuya obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del arte de vanguardia del siglo XX. Creando en 1914 los *ready-mades*.

Mario Merz 1/01/1925 – 09/11/2003 Artista italiano, asociado con el desarrollo del arte povera.

Maurizio Nannucci 1939 Estudió en la Academia de Bellas Arte de Florencia. Durante la primera mitad de la década de 1960, consolidó los elementos básicos de lo que sería su lenguaje visual, explorando la relación entre el arte, el lenguaje y la imagen, y la creación de la primera Dattilogrammi, en que las palabras recuperan su fortaleza como símbolos. Al mismo tiempo estaba en contacto con artistas Fluxus, desarrolló un interés por la poesía visual. Nannucci centrado en el uso de la voz y las palabras para producir instalaciones de sonido. En 1967, durante su primera exposición individual en el Centro Arte Viva, Trieste, presentó sus primeros textos luz de neón, subrayando así la calidad temporal de la escritura y no la calidad material de los objetos.

Pablo Ruiz Picasso 25/10/1881 – 8/04/1973 Pintor y escultor español considerado uno de los mayores artistas del siglo XX y precursor de varios movimientos artísticos dentro de los más conocidos, el cubismo del que fue coautor junto con Georges Braque y Juan Gris.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

Post-Impresionismo. Es un término acuñado por el británico Roger Fry cuando en 1910 organizó en Londres una exposición de pintores franceses de finales de siglo XIX titulada “Manet y los postimpresionistas”, pero el término se utilizó para referirse a artistas que partiendo del impresionismo derivaron hacia su propio desarrollo en el arte.

Raoul Hausmann (12/07/1886 – 1/02/1971) Fue un artista y escritor austríaco. Con el seudónimo Der Dadasophe ejerció un destacado papel como dadaísta creando collages experimentales, poesía sonora y realizando críticas institucionales en Alemania durante los años transcurridos entre las dos guerras mundiales.

Robert Clark (Robert Indiana) 13/09/1928 Sus obras emplean símbolos y palabras de la vida diaria pintados con los colores vivos propios del pop art, y representan la cultura y la vida estadounidense de forma irónica, conteniendo a menudo críticas políticas a la sociedad de dicho país.

Robert Rauschenberg 22/10/1925 – 12/05/2008 Pintor y artista estadounidense, que alcanzó notoriedad en 1950 en la transición desde el expresionismo abstracto al Pop-Art del cual era uno de los principales representantes en su país.

Roland Barthes 12/11/1915 – 25/03/1980 Escritor, ensayista y semiólogo francés. Barthes es parte de la escuela estructuralista.

Roy Fox Lichtenstein 27/10/1923 – 29/09/1997 Pintor estadounidense de arte pop, artista gráfico y escultor, conocido sobre todo por sus interpretaciones a gran escala del arte del cómic.

Shirin Neshat 1957 Artista visual iraní conocida por sus instalaciones en video, film y fotografía. Su obra se refiere a la mujer en la sociedad islámica en su contexto social, político y psicológico preferentemente en formato de video.

Simbolismo Literario. Movimiento artístico y literario, que aparece en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX, como reacción al naturalismo, ya que sus características están más bien dadas por la fantasía. El nuevo movimiento se vinculó, entonces, al misterio y a la esencia espiritual de los objetos y de los seres, tratando de dar unos equivalentes plásticos de la naturaleza y del pensamiento, representando seres rodeados de un aura mágica y paisajes tenebrosos. Por simbolismo también se entiende al sistema de relación constituido por los símbolos, el cual trabaja combinando la intuición (la "asociación de ideas" que produce símbolos) y la distribución racional de la red de símbolos, estableciendo progresivamente nuevas relaciones.

Simon Morley 1968 Es un artista británico, curador y conferencista, ha vivido y trabajado como artista en Francia, Estados Unidos, Corea del sur y en Londres.

Referencias de artistas y términos artísticos

Stéphane Mallarmé 18/03/1842 – 9/09/1898 Poeta y crítico francés es considerado como el representante de la culminación y la superación del simbolismo francés. Fue el claro antecedente de las vanguardias que marcaron los primeros años del siguiente siglo.

Surrealismo El Surrealismo o superrealismo es un movimiento artístico y literario surgido en Francia a partir del dadaísmo, en la década de los años 1920, en torno a la personalidad del poeta André Breton. Buscaba descubrir una verdad, con escrituras automáticas, sin correcciones racionales, utilizando imágenes para expresar sus emociones, pero que nunca seguían un razonamiento lógico.

Tristan Tzara o Izara es el seudónimo del poeta y ensayista Samuel Rosenstock 16/04/1896 - 25/12/1963. Fue uno de los autores más importantes del movimiento Dada, que fundó junto con Jean Arp y Hugo Ball, una corriente revolucionaria en literatura que anticipó las actitudes del surrealismo.

Xu Bing 1955 Nació en Chongqing, China en 1955. En 1977 se incorporó al departamento de imprenta de la Academia Central de Bellas Artes de Pekín, reconociendo el hecho de que el uso del texto, la lengua y los libros ha afectado el diálogo de la impresión y el mundo del arte de manera significativa. En libro del cielo, el artista inventó 4000 caracteres y los talló a mano en los bloques de madera, después utilizados como tipo movable para imprimir los volúmenes y las volutas, se exhiben que presentó en el piso y colgó del techo. Los planos extensos del texto parecen transportar la sabiduría antigua, pero son de hecho incomprensibles.

Yōko Ono Lennon 18/02/1933) Es una artista japonesa nacida en Tokio, Japón, formó parte del movimiento vanguardista de la década de los 60s, era integrante del grupo Fluxus. Adepta del arte conceptual, en el cual las ideas son el motor y la esencia de la obra de arte, pudiendo llegar a ser incluso más importantes que su forma física y el empleo de técnicas de realización.

BIBLIOGRAFÍA, textos complementarios y otras fuentes.

ACHA, Juan. *Arte y sociedad latinoamericana*, FCE, México, 1979.

ALCINA, José. *Arte y antropología*. Madrid, Ed. Alianza

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*; FCE; México, 2006

BARREIRO, Juan José. *Arte y sociedad*. Texto de la ANUIES, Editorial EDICOL, S.A., 1ª edición. México 1977.

BELJON, J. J. *Gramática del arte*. Celeste ediciones. Madrid 1993

CALVET, Louis-Jean. *Historia de la escritura*. Edit. Paidós, Barcelona 2001

CANADAY, John. *Cuaderno de Arte, cómo apreciar la pintura*. Metropolitan Museum of Art, 1958. Adaptación por Elsa Contreras. *Apreciación Estética Pintura*. Segundo semestre. Preparatoria abierta. SEP. México 2000

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie. *La passion du livre au Moyen Age*. Éditions Ouest-France. France, 2003.

CHARBONNEAUX, Anne-Marie et HILLAIRE, Norbert. *Oeuvre et lieu*. Edit. Flammarion, France 2002

CROS, Caroline. *Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui?* Beaux Arts Editions. Francia. Octubre 2008

DANTO, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*; Paidós; Barcelona, México, 2002.

DUFREÑE, Thierry et Paul-Louis Rinuy. *De la sculpture au XXe siècle*. Presses Universitaires de Grenoble 2001

ECO, Umberto. *Signo*. Ed Labor, Barcelona, 1980.

ELIZONDO, Salvador. *Texto y textualidad*

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

- ELLEGOOD, Anne. *Vitamine 3D*. Catalogue Phaidon Press Limited. London. UK. 2009
- FOSTER, Hal; Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin H.D. BUCHLOH. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Ediciones Akal. Madrid, España 2006
- FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas* (19 ed.). México: Siglo XXI 1989
- GARCÍA Bacca, Juan David. *Obras completas de Aristóteles. Poética. Versión directa, introducción y notas*. UNAM, México, 1946.
- GERSTNER, Karl. *Compendio para alfabetos. Sistemática de la escritura*. Gustavo Gili Diseño, Barcelona 2003.
- GHYKA, Matila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. 3ª ed. Tr. J. Bosch Bousquet. Barcelona. Edit. Poseidon. 1983
- GIROLAMO, Constanzo di. *Lingüística y semiótica en la cultura del 900 (2)*. Siglo XXI editores, México, 1985.
- GUASCH, Anna María. *Arte último del siglo XX del Posminimalismo a lo Multicultural*. Editorial Alianza, Madrid 2000.
- HALLEY, Allan. *The history, evolution and design of letters we use today*. Thames and Hudson Ltd. London, Great Britain, 1995.
- JEAN, Georges. *La escritura, memoria de la humanidad*, Ediciones Grupo Zeta, 1ª edición española. Italia, 1998
- KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Ediciones Coyoacán S.A. de C.V., México, D.F. 1996
- KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*; Alianza Forma; Madrid, 1996.
- KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*; Akal; Madrid, 2002.
- MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*, Circulo de Bellas Artes. Madrid, España, 1994.
- MASÓ, Alfonso. *Que puede ser una escultura*; Universidad de Granada, Granada, 2004.

BIBLIOGRAFÍA, textos complementarios y otras fuentes

- MATA, Rodolfo. José Juan Tablada. *Letra e imagen*. Literatura mexicana CD ROM, CONACYT, UNAM, 2003.
- MEDIAVILLA, Claude. *Caligrafía*. Campgràfic, Valencia 2005
- MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso*; Fondo de cultura económica; México, 2007.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo. *La nueva visión, principios básicos del Bauhaus*. Ediciones Infinito; Buenos Aires, 1997.
- MORLEY, Simon. *Writing on the wall. Word and Image in Modern Art*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles. 2003
- NEUENSCHWANDER, Brody. *Letterwork. Creative Letterforms in Graphic Design*. Phaidon, London, 1993
- NOBLE, Mary y WADDINGTON, Adrian. *The art of colour calligraphy*. Headline Book Publishing, UK, 1997.
- NOORDZIJ, Gerrit. *The stroke: Theory of writing*. Hyphen Press, London, 2005
- ORTIZ Paredes, María Elena. *Tesis de Licenciatura en Comunicación Gráfica Cromatismo Acústico Visual del signo caligráfico poético*, ENAP-UNAM, 2004
- PANOFSKY, Edwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Ed. Tusquets 1985. Barcelona
- READ, Herbert. *El arte de la escultura*, Conferencias A.W. Mellow sobre las Bellas Artes; Galería Nacional de Arte Washintong [The art of sculpture] 1956 Faber & Faber limited London; traducción Margarita Tolderbund. Edit. Eme, BS. As. Argentina 1994.
- READ, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Tr. Alicia Gómez. Buenos Aires, Ed. Proyección 1967.
- Revista México en el arte, Núm. 6 Septiembre, 1984, INBA, SEP, México.
- ROWELL, Margit et al. *qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne. Paris, 1986.
- SAGAHON, Leonel. Ponencia del 8 de marzo de 2002 en el marco del Congreso Nacional de Tipografía. Tipografilia. Universidad Intercontinental.

De la escritura bidimensional al diseño escultórico

SASSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, Fontarama, México, 1995.

SATUE, Enric. *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Compendio de Tipografía artística. Editorial Siruela. Madrid, España. 2007

SIMONE, Raffaele. *La tercera fase, formas de saber que estamos perdiendo*, Edit. Taurus, 1ª edición en México, agosto 2001.

STRIBLEY, Miriam. *La calligraphie*. Quarto Publishing Ltd-london. China 2002

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. 3ª ed. Madrid Tecnos, 1992

TRUJILLO, M. Gabriel. *Lengua Franca*. CRITICA, Revista cultural de la UAP. Nueva Época. Ene/Feb 2001 No. 85

VARIOS. *Escultura Mexicana. De la Academia a la instalación*. INBA/Landucci Editores. 2ª Edición, 2001

WITTKOWER, Robert. *Escultura, procesos y principios*. Alianza.Madrid. 1977

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Espasa-Calpe; Madrid, 1945

XURIGUERA, Gérard. *Regard sur la sculpture contemporaine*. Editions FVW. Paris 2008