



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Trazos abstractos, partiendo de las runas con la  
intervención de la caligrafía

TESINA

Que para obtener el Título de:  
Licenciada en Artes Visuales

PRESENTA:

Claudia Jessica Michelle Castillo García

DIRECTOR DE TESINA:

Maestro Fernando Ramírez Espinosa

CDMX 2018



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.



# Dedicatoria

*A mis papás por brindarme su apoyo en cada decisión que he tomado, a mi mamá por estar de acuerdo desde que tomé la decisión de estudiar Artes Visuales, confiar en mí y siempre alentarme en cada paso que dí, también a mi hermana Honey que siempre ha estado al pendiente de mí, ayudándome y apoyándome en cada momento. Y a toda mi familia que siempre estuvieron a mi lado.*

*Al maestro Fernando por darme la oportunidad de conocer más acerca del grabado, en animarme a la realización de esta tesina para concluir mis estudios de licenciatura, así mismo a el apoyo que me brindo durante mi vida académica. Además a los maestros que me ayudaron en asesorías y dudas presentadas en la elaboración de la tesina.*

*A mi amiga Rosina por su amistad que me brindó desde la prepa por los consejos, motivación y apoyo que innumerablemente me ha proporcionado cada día. A mis amigas de la carrera que nos apoyamos mutuamente a lo largo de nuestros estudios, y que constantemente me motivaron en todo momento.*

Claudette Castillo



# Indice

INTRODUCCIÓN .....	6	
<b>CAPÍTULO I.</b>		
<b>LA ESCRITURA; SISTEMA DE REPRESENTACIÓN EN LAS CIVILIZACIONES ANTIGUAS Y SU ESTUDIO EN LAS RUNAS .....</b>		<b>8</b>
1.1 Las escrituras .....	9	
1.2 -grama <escrito>, tipos de signos gráficos utilizados en la escritura .....	13	
1.3 Ejemplo de escritura de una civilización antigua; runas .....	15	
1.3.1 Qué son las runas .....	15	
1.3.2 Significado .....	17	
1.3.3 Función .....	18	
1.3.4 Tipos de alfabetos rúnicos .....	20	
<b>CAPÍTULO 2.</b>		
<b>EL SIGNO; SU EXPRESIÓN LIBRE EN LA CALIGRAFÍA ORIENTAL Y SU RELACIÓN DENTRO DEL ARTE EUROPEO DEL SIGLO XX .....</b>		<b>24</b>
2.1 El signo. ....	25	
2.1.1 De la letra como signo a grafías abstractas .....	28	
2.2 Caligrafía oriental .....	29	
2.2.1 Estilo <i>cao shu</i> .....	31	
2.2.2 Estilo <i>zenga: bokuseki</i> y <i>hîtsuzendo</i> .....	33	
2.2.3 Estilo <i>zenei shodou</i> o caligrafía oriental de vanguardia .....	39	
2.3 Henri Michaux y la caligrafía .....	48	
2.4 Christian Dotremont y el logograma .....	52	
2.5 Sophie Verbeek. Caligrafía Contemporánea .....	56	

CAPÍTULO 3.	
PROPUESTA PLÁSTICA .....	62
3.1 El luminograma como medio de expresión de una reinterpretación de las runas .....	63
3.2 Reinterpretación de las runas, hacia una síntesis de ellas .....	66
3.3 El grabado como medio plástico principal .....	68
3.4 El método caligráfico modifica la realización del trazo .....	75
CONCLUSIONES .....	82
ANEXOS .....	84
BIBLIOGRAFÍA .....	92



# Introducción

La presente investigación fue realizada a lo largo de dos años, como parte de una propuesta personal sobre la reinterpretación de la escritura, basándose inicialmente en las runas. El trabajo inició con una serie de luminogramas que fue evolucionando a grabados con ayuda de la riqueza visual gestual observada en la caligrafía oriental y el posicionamiento de los trazos para generar letras en la caligrafía latina.

En el primer capítulo se muestra un panorama general sobre la historia de la escritura, su desarrollo y la evolución de algunas civilizaciones de una escritura figurativa a una alfabética. Así mismo se aborda la información específica de la escritura rúnica, las runas; las cuáles son un tipo de escritura proveniente de una civilización antigua en Europa, por lo que se hablará de su significado, su historia y evolución.

En el segundo capítulo se aborda en primera instancia un panorama sobre la semiología, la diferencia entre el significado y el significante y como estos son parte vital del signo.

Posteriormente se mencionan los referentes artísticos, el primero: la caligrafía oriental que se da a partir de escritura de ideogramas,

es decir, signos que representan una idea a diferencia de la caligrafía latina.

La segunda referencia artística se encuentra en dos pintores europeos del siglo XX: Henri Michaux y Christian Dotremont, en el caso de ambos artistas se encuentra una relación con la caligrafía oriental en cuanto al aspecto visual del trazo, el uso de la tinta y la forma de concebir el trazo. El último referente es una calígrafa contemporánea: Sophie Verbeek que busca la forma poética de las palabras, en su obra la escritura y la caligrafía dan paso a una interacción ilegible de leer como escritura y legible a la visualización de un trazo lleno de energía.

En el último capítulo se encuentra la propuesta gráfica personal, en donde a partir de la investigación sobre la escritura y la caligrafía oriental, se busca experimentar en diferentes soportes y con diversas herramientas para encontrar un trazo personal que surge como una reinterpretación expresiva acerca de las runas y la caligrafía oriental y latina, es así como la propuesta se dirige hacia una fusión entre occidente y oriente, hablando entonces de una multiculturalidad y reinterpretaciones de aspectos establecidos sobre la escritura.



# Capítulo 1.

La escritura; sistema de representación  
en las civilizaciones antiguas y su  
estudio en las runas

# 1.1

## Las escrituras

La generación de un pensamiento a una representación, se origina durante la Edad de Hielo, descubriéndose así trazos que han sido tallados, rascados, esculpidos o pintados en cuevas, sin dejar de lado que probablemente fueron hechos a partir de invenciones mágico-rituales dentro de su entorno natural. Es así como estos trazos son considerados precedentes de la escritura.

El hombre en la Edad de Piedra trató de reconocer más su entorno, por lo que surgió la necesidad de expresar sus vivencias, plasmándolas como un medio de conservación, actualmente conocemos las pinturas rupestres y en base a estudios sobre ello es que podemos generar una idea sobre el pensamiento de aquellos hombres. “Las imágenes se convirtieron entonces en escritura, que fijaba de tal manera lo pensado y lo hablado, que le representaba una y otra vez sin limitación temporal, es decir, que hacía posible su lectura.”<sup>1</sup> Entonces para dirigirnos hacia una construcción de la escritura, se parte desde el momento en que los dibujos se encuentran relacionados desde aspectos formales, es decir, que los trazos pasan a componer signos gráficos, y más adelante pasan a una formación compleja de sílabas, palabras o conceptos.

En el Oriente Medio y hacia el año 5000 a.J. al primer <escritor> de nuestra Historia más temprana, quien con ayuda de los llamados <pictogramas> esquematizaba objetos, datos y acciones. Sin embargo, su primer escrito se produjo realmente en aquel instante en que empezó a <alinear> los signos en sucesión horizontal o vertical, con el propósito de conformarlos al progresivo curso de su propio pensamiento lineal.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Frutiger Adrián, “Signos, símbolos, marcas, señales”.  
Barcelona. G.G. 2005.p.78.

<sup>2</sup> Ibídem. Frutiger Adrián. p.79.

Es así que la combinación de los signos además de producir una impresión gráfica, también representa un orden del pensamiento humano ya sea intelectual, filosófico o religioso.

El desarrollo de la escritura se divide en dos, las escrituras que han permanecido figurativas y las que tuvieron una evolución y se convirtieron en alfabéticas. Las primeras hacen referencia a aquellas que no experimentaron cambios drásticos en el curso del tiempo, esto quiere decir que sus signos sólo sufrieron cambios hacia una imagen estilizada, como lo es la escritura china, como ejemplo en la figura 1 de la parte inferior, se muestra el signo del caballo en su forma arcaica que con el paso del tiempo fue estilizándose, pero

sin perder los trazos básicos que lo caracterizaban desde un principio.

Las escrituras alfabéticas las entendemos como aquellas en donde el signo arcaico se ha transformado con el tiempo en un carácter fonético, por lo que su desarrollo es una reducción a la simplicidad del primer signo, es muy común que lo reconozcamos en el alfabeto latino.

En la figura 2 se puede observar el origen de la letra fonética "A", podemos observar que parte desde la expresión figurativa de toro [Aleph] (su cabeza y cuernos) y que progresivamente los trazos más significativos de la figura fueron abstrayéndose hasta generar la letra A del alfabeto.

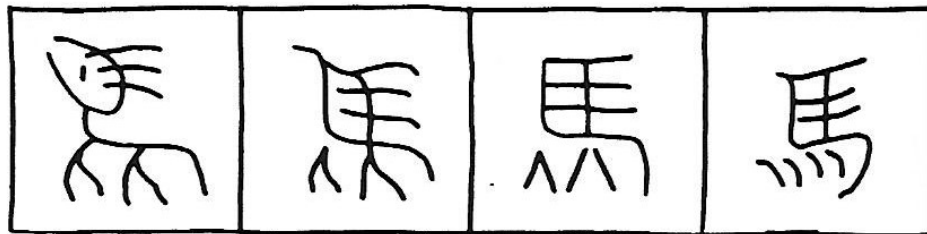


Figura 1. Desarrollo de la escritura china.

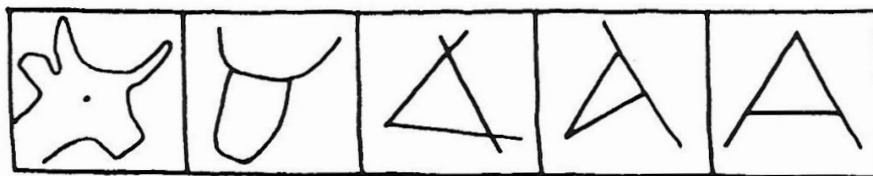


Figura 2. Desarrollo de la escritura latina, del jeroglífico al signo fonético <A> actual.

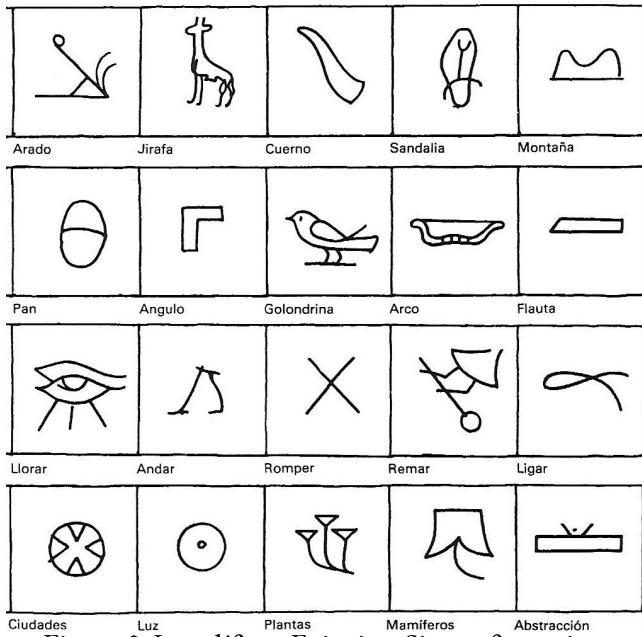


Figura 3. Jeroglíficos Egipcios. Signos figurativos

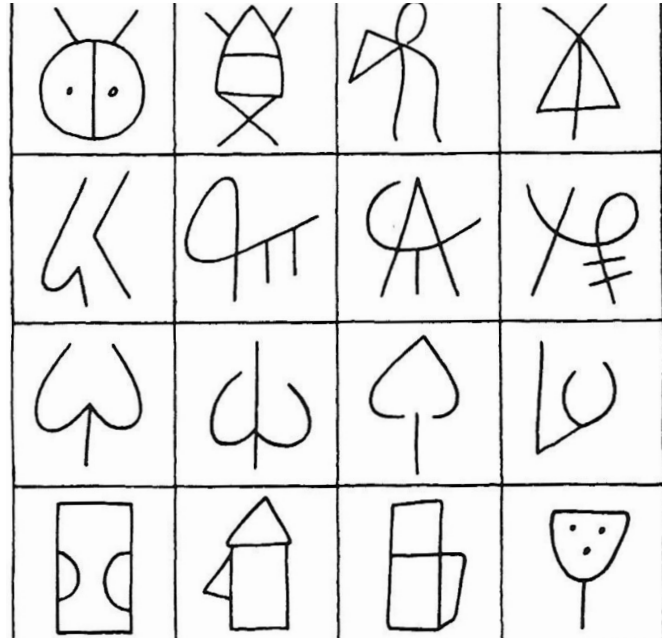


Figura 4. Escritura Cretense

Las escrituras figurativas poseen gran riqueza en la forma en que son trazadas, el soporte en que son hechas, así como el lugar geográfico en el que se encuentran, algunas permanecieron como escrituras pictográficas mientras que otras se transformaron gradualmente en sílabas y en letras.

Así mismo hay escrituras en donde podemos apreciar que los trazos son lineales o curvos, y algunas otras en donde el trazo genera una figura particular, ya sea un objeto natural o uno construido. A continuación se presentan una serie de figuras (3, 4, 5, 6, 7, 8) que muestran la escritura figurativa de civilizaciones antiguas de diferentes lugares del mundo para que lo antes dicho pueda observarse y entenderse.



Figura 5. Escritura pictográfica de la isla de Pascua. Los <maderos parlantes> de la isla de Pascua.

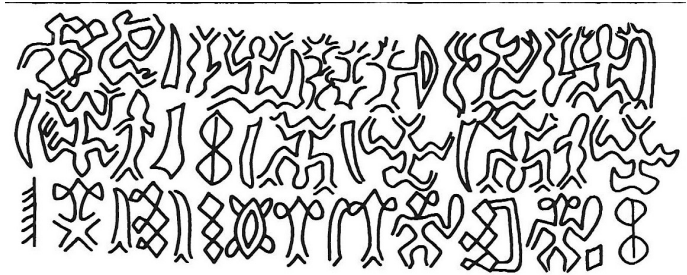


Figura 6. Escritura Rúnica

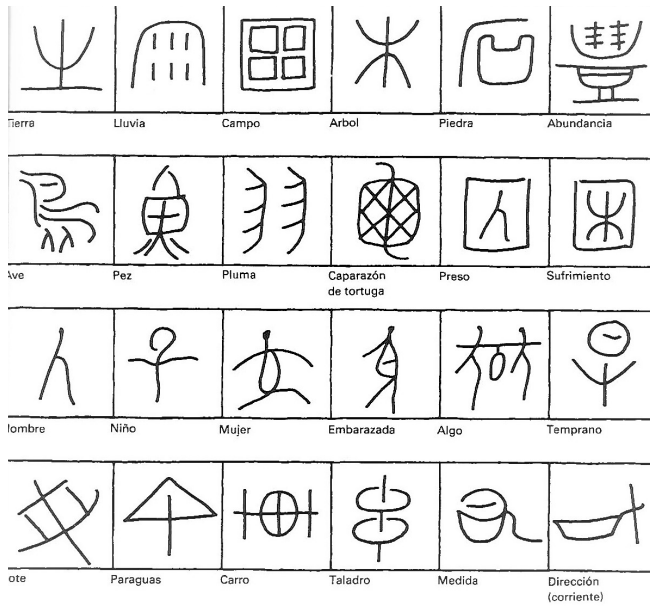
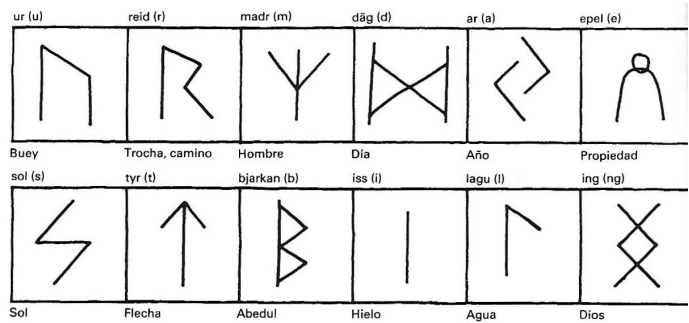


Figura 7. Figuras arcaicas de la pictografía China

Escritura pictográfica azteca 1100 d. J. (Seler)

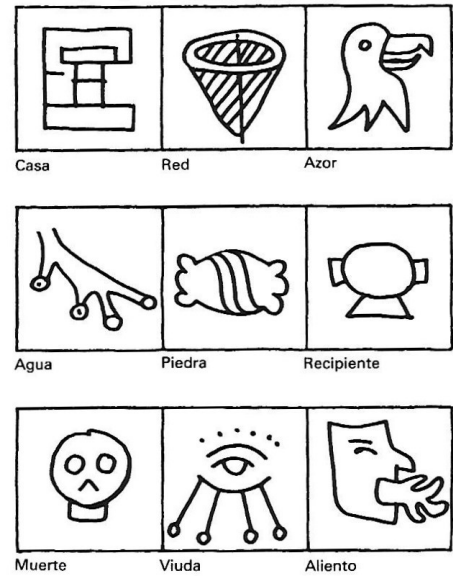


Figura 8. Escritura pictográfica azteca

# 1.2

## -grama <escrito>, tipos de signos gráficos utilizados en la escritura

La palabra *-grama* es un elemento compositivo que proviene del griego γρῆμα que significa 'letra', 'escrito'. Por lo que es posible de encontrar en palabras híbridas, dando lugar a vocablos que hacen referencia a signos gráficos como los que se muestran a continuación:

- *Pictograma* [picto- Del lat. *pictus* 'pintado' y *-grama*]: es un símbolo representativo figurativo y no lingüístico, que sugiere gráficamente un objeto real o un significado, véase figura 8 de la página anterior.
- *Ideograma* [Del gr. ιδέα *idéa* 'idea' y *-grama*]: símbolo gráfico que representa una idea, sin mostrar una palabra con cada una de sus sílabas. Véase figura
- *Logograma* [Del gr. logos 'palabra' y *-grama*]: es un grafema\* que representa una palabra o una unidad del lenguaje.
- *Fonograma* [De fono- 'sonido' y *-grama*]: se le designa a aquel signo que representa un sonido, es una de las partes más importantes en el desarrollo hacia la generación de una lengua, parte del pictograma debido a que no sólo es un signo figurativo sino que buscó generar la representación de un sonido que también reflejara un concepto.
- *Monograma* [De mono- 'solo' 'único' y *-grama*]: Es un dibujo realizado a partir de las iniciales u otras letras del nombre de una persona o una institución que es empleado como abreviatura, símbolo o emblema personal.
- *Sinograma*. Es un logograma originario de China, también se le denomina carácter *han*, su utilización se remonta a los textos en chino clásicos, además de su uso antiguo en países de Asia del Este. Véase figura 9.



Figura 9. Ideograma del concepto sabiduría y los tres diferentes sinogramas del que se compone.

\*Nota: El grafema es una unidad mínima e indivisible de la escritura de una lengua, y son considerados signos lingüísticos debido a que tienen un significante y un significado, correspondiendo a una expresión visual de la escritura

# 1.3

## Ejemplo de escritura de una civilización antigua; runas

### 1.3.1

#### Qué son las runas

*runa* [“misterio, secreto”, “inscripción, mensaje”<sup>3</sup>], raíz indoeuropea que significa “rayar, grabar, hacer ranuras”<sup>4</sup>

Las runas son símbolos que conforman el primer sistema de escritura germánico, su origen se encuentra en la región Escandinava localizada en Europa, conformada por Suecia, Noruega y Dinamarca, países donde se han descubierto vestigios con inscripciones rúnicas.

Estos símbolos fueron realizados en soportes como la madera, piedra, huesos y metal (Véase figura 11, 12, 13), por lo cual genera características esenciales consistiendo así en trazos angulares formados por rasgos verticales y oblicuos. Véase la imagen 10 de la parte inferior.

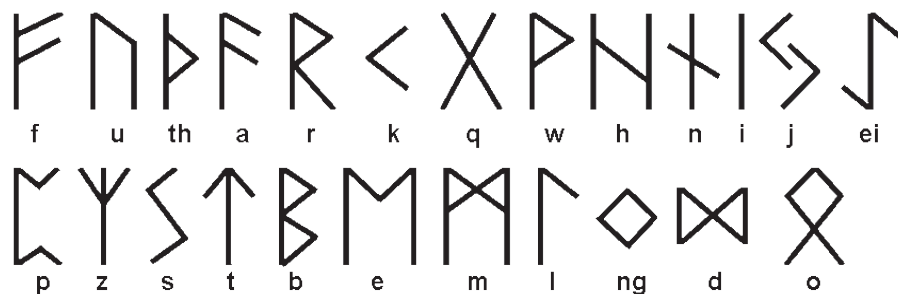


Figura 10. Futhark Antiguo

<sup>3</sup> Antonsen. “Den aeldre fupark: en gudernes gave eller et hverdags-alfabet?”. Maal og Minne. 1980. p.139.

<sup>4</sup> Morris Robert, “The Etymology of NwG runo- “. Beiträge zur Geeschichte der deutschen sprache und Literatur 107 (1985). Pp. 344-358



Trazos abstractos, partiendo de las runas  
con la intervención de la caligrafía

**Figura 11.** Cuchillo de madera para tejer Gamla Lödöse (Suecia).  
Museu Marítim de Barcelona:  
Exposició "Vikings"



**Figura 12.** Fragmento de piedra encontrada en Naversdale con inscripciones rúnicas, fotografía de Frank Bradford, Orkney



**Figura 13.** Colgante de plata encontrado en un yacimiento funerario en Suecia, Museu Marítim de Barcelona: Exposició "Vikings"



## 1.3.2 Significado

Las runas se han visto asociadas a fines mágicos y adivinatorios, esto es un desarrollo secundario que se remonta al periodo posterior a la declinación de la escritura rúnica. “Ya en la Edad Media floreció el interés de los anticuarios por las runas y fue responsable de los tratados sobre la escritura rúnica y las menciones ocasionales de las runas en manuscritos medievales”<sup>5</sup>, esto se basa en que el primer significado de la palabra runa sea “*misterio, secreto*”. En la figura inferior (14) se observa que el significado de runas hace referencia a la naturaleza y conceptos como: riqueza, abundancia, viajar, entre otros.

Runa	Nombre nórdico antiguo	Transliteración	Sonido AFI	CCS	Significado
ƿ	Fe	f, v	/f/, /v/	/ƿ/	Riqueza
ʀ	Ur	u, ,y, o, v/w	/u(:)/, /y(:)/, /o(:)/, /w/	/ʀ/	Hierro/luvia
þ	Thurs	þ, ð	/θ/, /ð/	/þ/	Gigante Jotun
ǫ	Oss	a, o	/ð/, /o(:)/	/ǫ/	As (dios)
ᚱ	Reidh	r	/r/	/R/	Cabalgar/viajar
ƿ	Kaun	k, g	/k/, /g/	/ƿ/	Úlcera/enfermedad
✱	Hagall	h	/h/	/✱/	Granizo
†	Naudhr/naud	n	/n/	/†/	Necesidad
	Is/iss	i	/i(:)/	/I/	Hielo
†	Ár	a	/a(:)/	/†/	Abundancia
ᚱ	Sol	s	/s/	/ᚱ/	Sol
↑	Tyr	t,d	/t/, /d/	/↑/	Dios de la guerra
ᚷ	Bjarkan	p, b	/p/, /b/	/ᚷ/	Abedul
ʏ	Madhr/madr	m	/m/	/ʏ /	Hombre
l	Logr/lögr	l	/l/	/l/	Lago/agua
ʀ	Yr	R	/ʀ/, /r/	/ʀ/	Tejo

<sup>5</sup> R. Derolez. Runica manuscript: The English tradition. Brugge. De Tempel. 1954.

## 1.3.3 Función

Las inscripciones rúnicas encontradas han revelado no estar estrechamente ligadas a las prácticas mágicas, pues se ha demostrado que las inscripciones rúnicas aluden a conmemoraciones, epitafios y declaraciones de autoría. “No solo encontramos piedras con inscripciones en runas que piden oraciones cristianas por el alma del difunto sino que también encontramos inscripciones en umbrales o en campanas de iglesias e incluso en fuentes bautismales.”<sup>6</sup> Como ejemplo de ello se puede hacer referencia a la Piedra Bautismal de Dinamarca (véase figura 15), en la cual Harald Blauzahn declara lo siguiente:

“El rey Harald hizo erigir este monumento en memoria de Gorm, su padre, y Thorvi (Thyra), su madre, aquel Harald que conquistó toda Dinamarca y Noruega y que convirtió a los daneses al cristianismo”<sup>7</sup>



Figura 15. Piedra Bautismal de Dinamarca, después de 960 d.C.

---

<sup>6</sup> Senner Wayne comp. Los orígenes de la escritura. 1992. Siglo Veintiuno editores. México. P.127

<sup>7</sup> Akal Historia de la Literatura, Volumen II El Mundo Medieval 600-1400. Ediciones Akal. 1989.p.279



En el ejemplo mencionado anteriormente evidencia que la función principal de sus runas es mostrar una conmemoración de un hecho importante. Una de las piedras más famosas por su tamaño y la belleza de sus inscripciones rúnicas es la piedra de Rök. Véase figura 16.

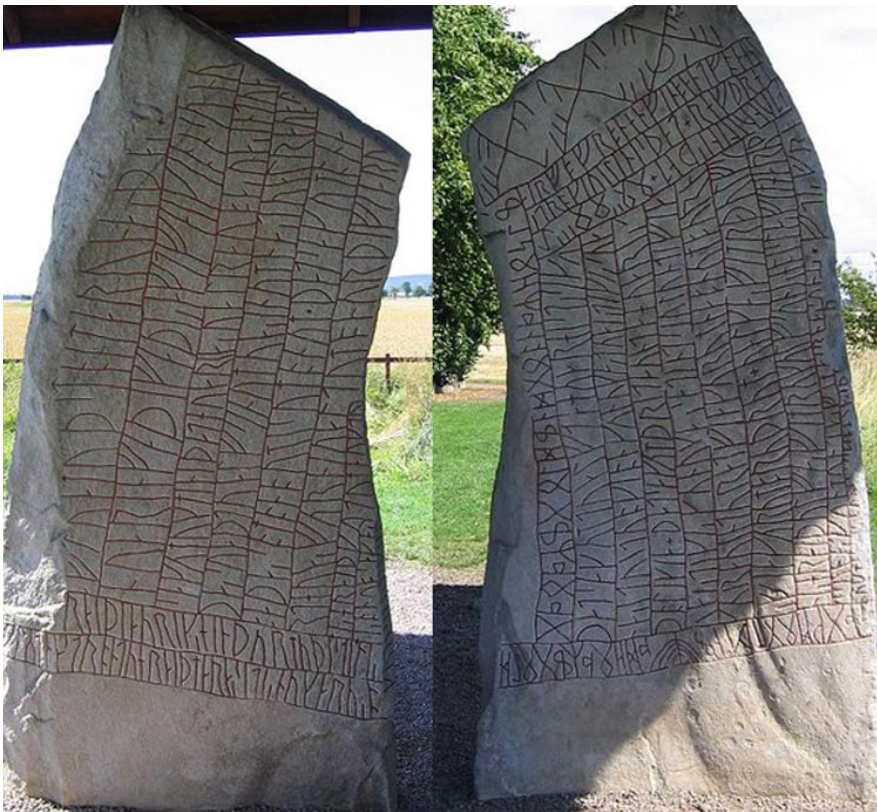


Figura 16. Piedra de Rök La piedra de Rök. Es una estela rúnica o piedra rúnica, situada en Suecia, en los terrenos de la iglesia de Rök, en la comuna de Ödeshög, provincia de Östergötland, cercana a la orilla este del lago Vättern. El texto consiste en aproximadamente 800 inscripciones rúnicas.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Fadeel Eva. "Östergötland". Swedish National Heritage Board. Publicado 24/08/17. Actualizado 22/11/17. Consultado 20/03/18. <https://www.raa.se/kulturarv/runor-och-runstenar/runstenar-i-sverige/ostergotland/>



# 1.3.4

## Tipos de alfabetos rúnicos

Existen tres tipos de alfabetos rúnicos:

- El futhark antiguo que consta de 24 runas, data del 200 a. C. y el 800 d. C.
- El futhorc anglosajón o friso que consta de 33 runas, comenzó en el siglo VII d. C. y su desarrollo se completó alrededor del 800 d. C.
- El futhark nuevo o nórdico que consta de 16 runas, se desarrolló desde el siglo V d. C. hasta el siglo X d. C. y pudo sobrevivir al proceso de cristianización.<sup>9</sup>

Las runas del futhark de 24 letras se producen en varias variedades (Arntz 1944: 65-72) determinadas por el período cronológico, el área geográfica, tal vez la "escuela" a la que pertenecía el runemaster (Makaev 1965: 27-31, 21996: 29-31), el material que lleva la inscripción, así como las idiosincrasias personales. En muchos casos sólo tenemos una idea muy vaga de qué forma era "original" para cualquier runa dada.<sup>10</sup>

El futhark antiguo es el primer alfabeto rúnico, de él derivan los otros dos, en el futhorc anglosajón hay una ampliación de runas mientras que en el futhark nuevo se produce una síntesis de ellas que da lugar a 16 caracteres; a partir de estos dos últimos alfabetos se produce un desencadenamiento de las runas que dan lugar a comparaciones con el alfabeto griego y romano, por ejemplo en los alfabetos rúnicos se pueden identificar claramente letras como: F, I, L, S, U, R, H, B e Y, lo que revela que están estrechamente emparentados con dichos alfabetos.

---

<sup>9</sup> Blaschke Jorge; "Enciclopedia de las creencias y religiones"; Editorial Lectorum; Primera edición 2006, Barcelona, p.326.

<sup>10</sup> Elmer H. Antonsen, "Runes and Germanic Linguistics", New York, Mouton de Gruyter, 2002, p.51.


Figura 17. Futhark antiguo


Figura 18. Futhorc anglosajón o friso

f u t h a r k h n i a s t b m l R

Figura 19. Futhark nuevo o nórdico

La evolución de los alfabetos rúnicos se desencadenan en las runas: islandesas, marcómanas, medievales y dalecarlianas, retomemos las medievales, en ellas se encuentran símbolos que fueron añadidos para configurar las vocales y para denotar consonantes mudas, algunas letras como S, C y Z son intercambiables con una misma runa. Véase figura 20.

Estas runas fueron usadas hasta el siglo XV d. C. y en la mayoría de inscripciones rúnicas halladas en noruega se observa su utilización. Solamente en la región cercana a Bergen (la segunda ciudad más grande de Noruega) desde la década de 1950 se han encontrado más de 600 inscripciones en madera, esto indica que a la par con el latín, éste sistema rúnico fue usado en la escritura, e incluso algunas inscripciones rúnicas en realidad reproducían palabras y frases propias del lenguaje latín.<sup>11</sup>

La última variación que se produjo del futhark nuevo son las runas dalecarlianas, se produjo en la provincia de Dalarna en Suecia y es una mezcla con letras latinas. Su utilización comenzó en el siglo XVI d. C. y mantuvo cierto uso hasta el siglo XX d. C. Véase figura 21.

---

<sup>11</sup> Céspedes Juan Ricardo. Las runas y el sendero de la iniciación. Primera edición. 2009. Bogotá. p.58



# Capítulo 2.

El signo; su expresión libre en la caligrafía oriental y su relación dentro del arte europeo del siglo XX

## 2.1 El signo

Para hablar sobre el signo debemos decir que la disciplina que se encarga de estudiarlo es la semiología o semiótica la cual se encarga del estudio de los signos, es decir, sobre aquello que rodea al ser humano y que le genera una interpretación y produce un conocimiento.

Por lo tanto como menciona Jorge Pablo Correa, “la semiótica buscará encontrar los mecanismos que llevan al hombre o a la mujer a establecer una relación de significado con algo, que puede ser un objeto, un gráfico, una imagen, un sonido o una combinación de éstos.”<sup>12</sup>

La relación antes mencionada tiene que ver con el código, ya que este es vital para la comprensión y comunicación, el código es aquel que une el contenido lingüístico con el expresivo, es decir la relación de un significante con un significado, el cual va adquiriendo su valor de significación a partir de nosotros y la cultura.

Este código es la lengua, la cual se concibe como un sistema de signos que expresa ideas, por ello es comparable con la escritura, y su metodología de estudio se basa en los siguientes aspectos:

- Significante/significado: el significante de un signo lingüístico es la imagen que tenemos en nuestra mente de una cadena de sonidos determinada, y nos permite pensar palabras sin pronunciarlas. El significado, por otra parte, es el concepto o imagen que asociamos a un significante, es decir a un objeto o cosa.
- Lengua/habla: la lengua es el código constituido por signos lingüísticos y reglas de combinación, mientras que

---

<sup>12</sup> Correa González Jorge Pablo. Semiótica. Primera edición. 2012. RED TERCER MILENIO. Estado de México. p 10. .

el habla es un acto particular por el que el emisor cifra un mensaje utilizando el código lingüístico.

- Sincronía/diacronía: el estudio lingüístico desde un punto de vista sincrónico estudia la lengua en su estado actual, mientras que el estudio lingüístico desde un punto de vista diacrónico estudia la lengua desde un punto de vista histórico y evolutivo.
- Relación sintagmática/relación paradigmática: las relaciones sintagmáticas son las que se encuentran dentro del discurso, de forma lineal, mientras que las paradigmáticas se encuentran fuera del discurso.

De acuerdo a Umberto Eco, “en la semiología existen límites, uno de ellos es el límite político que solo permite al semiólogo estudiar la lógica formal y ocuparse de la existencia verídica del lenguaje. Otro límite es el natural y como su nombre dice, no puede ir más allá de su estudio nato”<sup>13</sup>, porque entonces no se podría hablar ya de semiótica pero ir más allá de este límite no significaría que no lo hay, en la semiótica visual se centra el estudio del significado como primera instancia, puesto que hay un análisis estrictamente visual, si se lee un texto verbal o visual no son formas puras o impuras, buenas o malas, sino que son propuestas de sentido cuya codificación se encuentra en la naturaleza de la mente del autor, es por ello que por ejemplo en una pintura o grabado se analizarían el color, las formas, las líneas, los volúmenes, entre otros aspectos formales de las artes. Y después se realizaría una interpretación del código expresado.

Umberto Eco habla sobre la teoría de la mentira en donde dice:

---

<sup>13</sup> Eco Umberto, Tratado de semiótica general, Barcelona, Editorial Lumen, 2000, pp. 20,21.

La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda CONSIDERARSE como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier cosa. Esa cualquier cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que pueda usarse para mentir.*<sup>14</sup>

Entonces si la semiótica puede estudiar cualquier cosa que se encuentre en contacto con el hombre y que le genere una forma de pensamiento y de reinterpretación, puede entonces decirse que puede estudiar *lalengua*, concepto utilizado por Lacan, el cual refiere a una intervención en el sujeto y la hace única para cada ser. Miller en Piezas sueltas dice: “Lacan subraya que *lalengua* es para cada uno algo recibido y no aprendido, (...) hay un encuentro entre la lengua y el cuerpo, (...)”.<sup>15</sup> Esta *lalengua* queda ubicada entre el lenguaje y el inconsciente, ya que este último es un intérprete de lo real, Margarita Noriega en un ensayo sobre el psicoanálisis dice:

“... el significante de *lalengua* funciona pues como una letra; separado de su significado, puede parecer incomprensible, enigmático.

El saber depositado en *lalengua*, saber inconsciente según Lacan, está constituido por una serie de significantes aislados, de letras, cuyo significado el sujeto desconoce; es un saber que se fija de manera indeleble, y que fija algo del goce del cuerpo en el momento mismo en que el sujeto hace la experiencia de un imposible.”<sup>16</sup>

Lo real pareciera que no tiene sentido entonces la obtención de nuevas letras parte desde que el sujeto mismo hace un análisis personal para poder llegar a un estado mental que le permita centrarse en sus pensamientos.

Retomando el concepto de la lengua, este se ve ligado a la escritura, la imagen gráfica presenta una impresión más firme que el sonido de una letra o texto, y es por eso que los artistas buscaron mostrar la expresividad gráfica de los signos, en lo que resta del capítulo se mostrará entonces como es ésta búsqueda por parte de los calígrafos orientales y artistas europeos.

---

<sup>14</sup> Ibídem, p.31.

<sup>15</sup> Miller, Los cursos psicoanalíticos de Jaques-Alain Miller, Piezas sueltas, Paidós, Bs. As., 2013, p-75

<sup>16</sup> Noriega García Margarita, Lectura y escritura en psicoanálisis, Ensayo, Publicado en NODVS XXVIII, 2009



## 2.1.1

# La letra como signo gráfico y fonético a grafías abstractas

Hasta ahora hemos revisado que en las civilizaciones la escritura se forma de trazos figurativos, los cuales con el paso del tiempo fueron abstrayéndose en trazos lineales, es decir, rectas horizontales, verticales y angulares para generar un signo gráfico, la letra, que por consiguiente se convirtió en un signo fonético que permitiera la comunicación. Sin embargo en el arte, expresionismo abstracto, la letra deja de ser usada como signo dando paso a grafías, trazos expresivos, que permiten al artista deshacerse de la letra llegando a una ilegibilidad de ella.

Es raro que nos sorprendamos en la visión de algo que el ojo reconoce porque ya lo conoce, vemos lo que nuestro momento sociocultural y lugar de origen nos dicta como visible, es decir que si observamos un texto escrito a partir del alfabeto latino, podemos identificar las letras, leer palabras y saber que significan, porque es algo que aprendimos, conocemos y entendemos sin ningún problema, pero entonces no sólo porque es algo conocido tendría que ser tomado a la ligera, deberíamos de ponernos a pensar en el proceso mental y físico del autor al plasmar trazos en una hoja de papel y cómo estos cambian nuestra forma de pensar, “las combinaciones de signos produce, además de una impresión estricta y puramente gráfica, otra de orden intelectual, filosófico

y aun <alquimístico>”<sup>17</sup>, por lo que artistas europeos y calígrafos orientales hacen uso de ciertos métodos que les permiten mostrar en sus obras una forma diferente de observar la escritura llevándola a una ilegibilidad y obteniendo cierto estilo.

Es así que si un signo se asemeja a una letra es difícil darle otra interpretación y registrarlos como figuras, sin embargo podríamos centrarnos en el trazo de lo escrito, ya que la línea es la expresión más sencilla y pura que posee dinamismo y valores expresivos, dando lugar a una lectura gráfica abstracta.

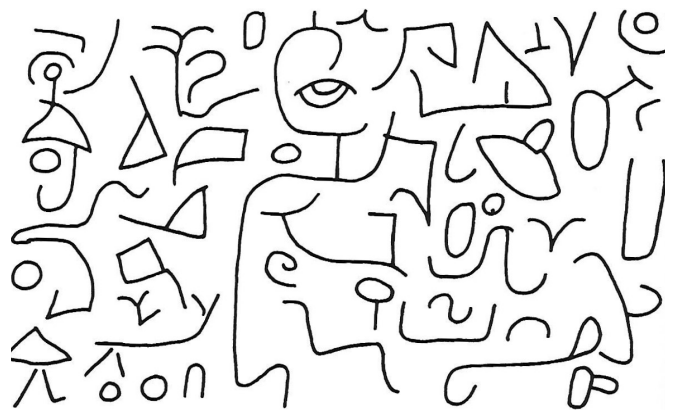


Figura 22. Interpretación libre de una pintura de Paul Klee

<sup>17</sup> Ibídem. Frutiger Adrián. p.36

## 2.2 Caligrafía oriental

Caligrafía proviene del griego *καλλιγραφία* kalligraphía.

Compuesto de: *κάλλος* *kallós* 'hermoso'  
*γραφειν* *graphein* 'escribir'<sup>18</sup>

Por lo que se designa como escritura bella.

La caligrafía oriental se caracteriza porque se le considera una expresión pura de la escritura, que parte del alma, del corazón y en la mayoría de los casos de una filosofía de vida. En el caso del lenguaje chino que es monosilábico, es decir, en donde cada carácter representa una palabra, a diferencia de lo que se hace en los idiomas europeos y latinoamericanos en donde a partir de un alfabeto fonético básico y por medio de infinidad de combinaciones se forman palabras; cada carácter chino combina diferentes elementos de formas para expresar ideas, se habla entonces de una escritura ideográfica, la cual para los occidentales, es un lenguaje complejo de entender, lo desconocido para el ser humano genera miedo, sin embargo produce: interés, asombro y curiosidad.

Zhao Mengfu (Chinese, 1254–1322)

*Twin Pines, Level Distance*

ca. 1310

Tinta sobre papel  
26.8 x 107.5 cm

<sup>18</sup> Diccionario etimológico: <http://etimologias.dechile.net/?caligrafía>



La caligrafía china se denomina con el nombre de *Shufa* y su equivalente en la caligrafía japonesa se llama *Shodo*, en términos generales la caligrafía oriental se basa en una serie de signos logográficos contruidos a partir de ideogramas.

El origen de la caligrafía *Shufa* (china):

Las dinastías de los Qin (221-206 a. C.) y Han (206 a. C. -220 d. C.) representan una era crucial en la historia de la caligrafía china. Por un lado, se unificaron diversas formas de guiones "escritos antiguos" y "sellos grandes" cepillados y grabados en un tipo estándar conocido como "sello pequeño (小篆)". Por otro lado, se finalizó el proceso de abreviar y adaptar el script del sello para formar un nuevo conocido como "clerical (隸書)" (que surgió anteriormente en la dinastía Zhou del Este), creando así un guión universal en la dinastía Han. En la tendencia hacia la abreviatura y la brevedad, la escritura administrativa continuó evolucionando y finalmente llevó a la formación de guiones "cursiva (草書)," en ejecución (行書) "y" estándar (楷書)".<sup>19</sup>

A partir de estos últimos guiones es que podemos hablar del "*Kaishu*" o escritura estándar, como uno de los nuevos estilos de la caligrafía china. De este surgen versiones como: *cao shu*, y la *zenga* que a su vez se divide en *bokuseki* y *hitsuzendo*.

---

<sup>19</sup> Yibu Yu curador de China Online Museum. 21/03/2009. Consultado el 22/03/18. <http://www.chinaonlinemuseum.com/calligraphy.php>

## 2.2.1

### Estilo *cao shu*

El estilo *cao shu*, “se desarrolla a través de las dinastías Han y Jin, (...) este método de escritura emplea cuatro técnicas para reducir el número de trazos en un carácter: remplazando partes de él, con una forma simple, combinando y alterando los trazos”<sup>20</sup> por lo tanto es una escritura cursiva que pierde su legibilidad de lectura debido a que los caracteres pueden ser escritos sin levantar el pincel del papel, generando que el trazo se vea fluido, los bordes de los trazos pierden su calidad angulada convirtiéndose así en bordes redondeados, es entonces que las formas de los caracteres se pueden ver modificados o eliminados parcialmente.

Sobre este estilo podemos hablar de Zhang Xu y Huai Su, ambos conocidos como dos de los mejores calígrafos de la dinastía *Tang*, en sus obras hacen uso de la cursiva de manera desenfrenada y a gran velocidad dando como resultado una obra caligráfica en donde los trazos se ven fluidos y los números de trazos de los caracteres se reducen. Véase figura 23 y 24.

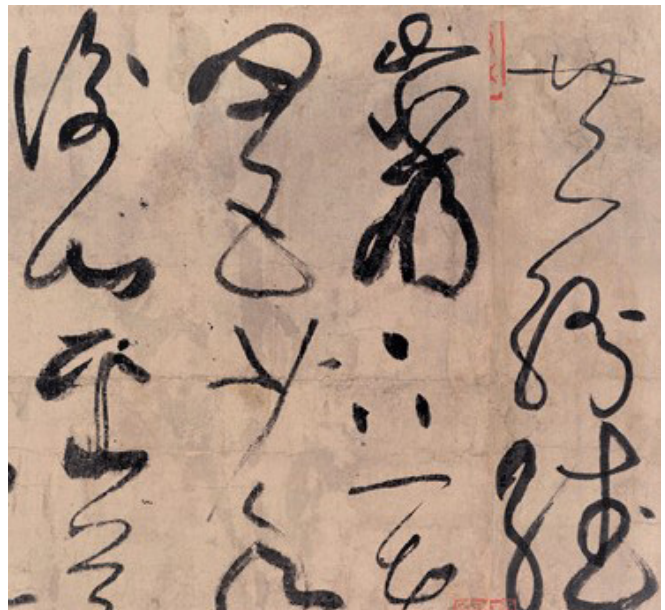


Figura 23. Trazos redondeados y de poca precisión presentes en los escritos de Zhang Xu.

---

<sup>20</sup> Wesley Rhys & Yan Wei. How to select CALLIGRAPHY AND PAINTINGS. China Intercontinental Press. 2010. Beijing. p.11

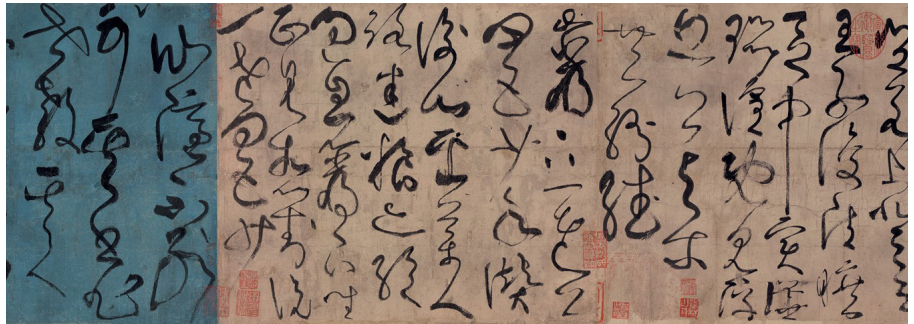


Figura 24. Descomposición  
del signo 'zhen' (verdad) en los  
ideogramas shí (diez direcciones  
budistas) y mú (ojo)  
Escritura de 'zhen' en estilo cao  
shu de Huai Su

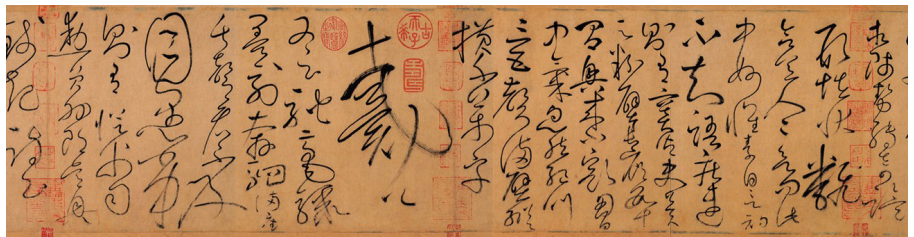


Los trazos vistos anteriormente pertenecen a las siguientes obras:

*Four poems* (fragmento)  
Zhang Xu  
715 d. C. aprox  
Tinta sobre papel  
29.5 x 195.2 cm  
Liaoning Provincial  
Museum, Shenyang



*Autobiography* (fragmento)  
Huai Su  
777 d. C.  
Tinta sobre papel  
28.3 x 755 cm  
National Palace Museum,  
Taipei



## 2.2.2

### Estilo zenga: *bokuseki* y *hitsuzendo*

Se denomina estilo zenga a aquella caligrafía abstracta que fue originada por monjes budistas Zen durante el siglo VII, se divide en *bokuseki* y *hitsuzendo*

“*Hitsu* es el cepillo que absorbe y proyecta el estado de la mente del practicante; *Zen* es funcionar de todo corazón en el tiempo y lugar presente, libre de toda pequeñez mental; y *do* es el camino de la práctica continua. La unión de estos tres elementos debe ser alcanzada”<sup>21</sup>

Esta caligrafía evoca la experiencia individual del autor, una búsqueda de expresión libre sin restricciones que le muestra un camino personal, único y expresivo que le sirva de autoconocimiento. Por lo que no responde solamente a la caligrafía sino también a la pintura, generándose una combinación de ambas, la primera se basa en la enseñanza del camino del zen, mientras que la segunda suele ser abstracto.

Es así que podemos observar que la línea trazada se carga de gran significado y puede generar un impacto en el espectador. A continuación se muestran tres ejemplos de caligrafía japonesa en donde al lado de cada obra se encuentra la escritura japonesa tradicional para que podamos observar las diferencias y similitudes de cada carácter (escritura-caligrafía), también encontraremos su significado.

---

<sup>21</sup> Sogen Omori and Katsujo Terayama. ZEN AND THE ART OF CALLIGRAPHY, The essence of sho. Arkana. 1990. London. p.89



回惠東園一顆桃  
風外書

Toen o kaikei suru ni ikka no  
momo  
Fugai sho

*As we walk around the eastern  
garden, a single peach.  
Written by Fugai*

Mientras caminamos por el jardín  
oriental, un solo melocotón.  
Escrito por Fugai

Fugai Ekun, 1645, 85x30 cm, Ensei bunko



雨過山色多

Ame sugite sanshoku oshi

*After the rain, the verdant  
mountains.*

Después de la lluvia, las verdes  
montañas

Inzan Ien, 1810, 127x27 cm, Ensei  
Bunko



自然風月情無盡  
鐵舟居士書

Jinen fugetsu jo mujin  
Teshu koji sho

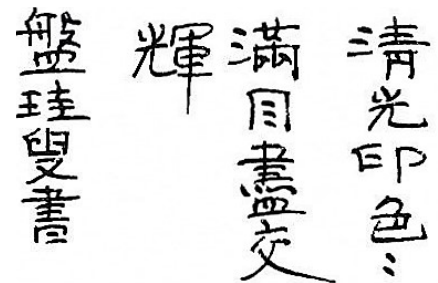
*Bright moon and cool breezes, nature is  
inexhaustibly beautiful.  
Written by Teshu koji*

Luna brillante y brisas frescas, la  
naturaleza es inagotablemente  
hermosa.  
Escrito por Teshu koji

Yamoda Teshu, 1888, 137x31 cm,  
Teshu Kai Treasury



Uno de los principales temas en la caligrafía zenga es el *enso* o *círculo zen*, “es la simpleza de todas las formas que revela la complejidad del budismo”<sup>22</sup>; por lo que es un símbolo que hace referencia a lo universal, lo entero y vacío, reflejo de una existencia terrenal que se logra tras una meditación completa entre cuerpo y mente.



Seiko shikijiki o inshite,  
mammoku koki o tsukusu  
Bankei so sho

*The pure light is everywhere;  
its brilliance fills the eyes.  
Written by the old man Bankei*

La luz pura está en todas partes;  
su brillo llena los ojos.  
Escrito por el viejo Bankei



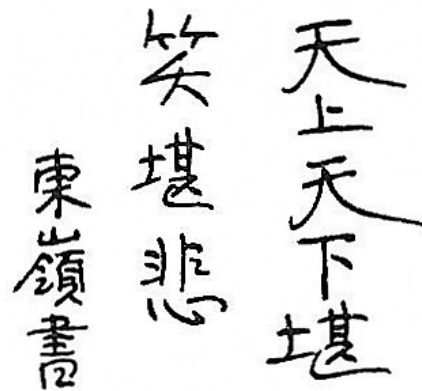
Bankei Eitaku, 1690, 30x56 cm, Eisei Bunko

En esta obra podemos observar que el círculo se compone de dos partes, la mitad izquierda se trazó primero y después el de la derecha, además los trazos comienzan en la parte superior y bajan hasta encontrarse, se ven claros y dan una sensación de expansión y profundidad.

<sup>22</sup> *Ibidem.* p.54



Torei Enji, 1790, 50x76 cm, Eisei Bunko



Tenjo tengē warau ni  
Taetari, kanashimu taetari  
Torei sho (ka)

*In heaven and on earth,  
laughter and tears, laughter and tears.  
Written by Torei*

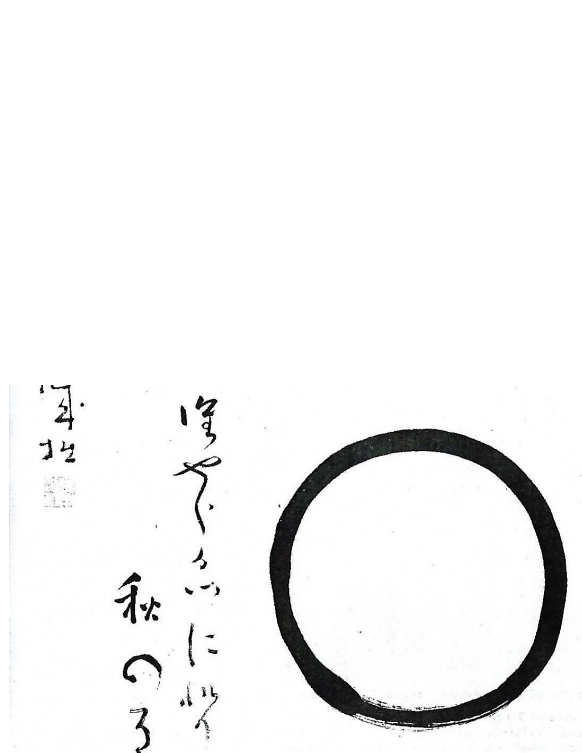
En el cielo y en la tierra,  
risas y lágrimas, risas y lágrimas.  
Escrito por Torei

A diferencia de la obra anterior, en este círculo podemos observar que se compone de un solo trazo, es grueso y producido con rapidez, no solo refleja pureza y claridad sino que podría reflejar misterio.

En la siguiente página se encuentran dos obras, la primera pertenece a Seisetsu, en donde el círculo se encuentra producido de un solo trazo delgado,

que va de izquierda a derecha y que podemos observar que se trata de un trazo tranquilo, preciso y estable.

El segundo círculo es de Yamada Kensai, es un solo trazo grueso, en donde se puede observar que fue producido con rapidez, energía y fuerza, por lo que está lleno de vigor.



Seisetsu Shucho, 1818, 35x46.6 cm, Eisei Bunko

誰  
やら  
可  
心  
なり  
秋  
の  
月  
誠  
拙

Tare yara ga kokoro ni nitari aki no  
tsuki  
Seisetsu

*Who said, 'My heart is like the autumn  
moon?'*  
(signed) Seisetsu

¿Quién dijo: "Mi corazón es como  
la luna de otoño"?  
(firmado) Seisetsu



Yamada Kensai, 1970, 33x43.8 cm, Chuo Token Kai  
Treasury

研  
齋  
居  
士  
書

Kensai koji sho

*Written by Kensai koji*

Escrito por Kensai koji

## 2.2.3

# Estilo *zenei shodou* o caligrafía oriental de vanguardia

Los comienzos de la caligrafía de vanguardia o *zenei shodou* se sitúan durante la Segunda Guerra Mundial, el precursor más importante de este estilo de caligrafía fue el maestro Hidai Tenrai quien lo inició en el siglo XIX y que más adelante a principios del siglo XX calígrafos como Shiryu Morita y otros jóvenes encabezaron un movimiento (*Bokujin-Kai*<sup>23</sup> o "Ink Human Society" en 1952), para exportar la caligrafía oriental a un nivel internacional.



Avant-garde calligraphy by one of the founders of the 前衛書道 (*zenei shodou*) in Japan, Master Hidai Nankoku (比田井南谷, 1912 - 1999), the son of Hidai Tenrai (比田井天来, 1872 - 1939). Pictured work has no title, ink on paper. Currently in a private collection, Japan.

---

<sup>23</sup> El grupo *Bokujin-Kai*

1. Investigar la expresión estética y filosófica de la caligrafía;
2. Ver la caligrafía en el contexto de la vida entera de un ser humano;
3. Establecer la caligrafía sobre la base del arte moderno y las ideas teóricas;
4. Ver la caligrafía en la perspectiva más amplia de todas las artes;
5. Ampliar la caligrafía a escala global;
6. Reexaminar y redescubrir los clásicos;
7. Elevar la posición social de la caligrafía.

-Shiryu Morita en la misión del calígrafo contemporáneo en la primera edición de *Bokubi 1*

El estilo *zenei shodou* se realiza a partir de un desvío de la manera tradicional de la caligrafía oriental, convirtiéndose en un modo de expresión del subconsciente, de los sentimientos abstractos y espirituales del yo interno, produciendo formas libres e incontroladas, dando lugar a una “imagen de tinta” y no a una comunicación de lo escrito.



*Ten-Movement*  
Morita Shiryu  
1912-1998  
Tinta sobre papel  
134.4 x 134.4 cm

En la siguiente página se muestran obras del artista Wang Dongling, que pertenecen a este estilo, se muestra como la caligrafía se desprende de su cualidad de escritura para dar paso a una expresión abstracta.





Wang Dongling  
*El camino propio, el propio placer, la propia alegría, la propia musa*  
2013  
Tinta sobre papel xuan  
570 × 712 cm

A partir de este estilo de caligrafía empieza a surgir una estrecha relación con el arte occidental, específicamente a partir de la aparición de los primeros artistas expresionistas abstractos. “El *action painting* y el *zenei shodou* coincidían en la representación monocromática de la expresión de emociones y estados de ánimo de una manera gestual dirigiéndose hacia la abstracción.”<sup>24</sup>

En Japón durante los años cuarenta se formó la vanguardia caligráfica oriental, de la mano de Shiryu y otros jóvenes que creían en la primacía de los aspectos formales de la caligrafía frente a su legibilidad. Para poder exportarla a un nivel internacional, Shiryu se dedicó a estudiar el arte occidental, específicamente la expresividad de la línea, es decir, como ésta poseía la capacidad de conectar la naturaleza del gesto con el espectador. Por otra parte Hans Hartung y Pierre Soulages fueron de los primeros artistas occidentales en mostrar sus obras por primera vez en Japón en una exposición celebrada en el mes de febrero de 1951 en Tokyo “Exposición de Arte Francés Contemporáneo”<sup>25</sup>, el tipo de abstracción no era geométrica pero llamó la atención del público debido a que se intuían ciertas características caligráficas orientales en algunas de las obras expuestas.

En consecuencia a esta exposición, nace la revista *Bokubi*<sup>26</sup>, bajo la edición de Shiryu, en la cual se presentaban artículos de artistas internacionales, exposiciones y críticas con la intención de promover la libertad caligráfica oriental.

---

<sup>24</sup> Merino Estebaranz Aitana, “¿Caligrafía o abstracción? El papel internacional del Sho en las exposiciones de posguerra”, *Anales de Historia del Arte*, 2013. Vol.23, p.195

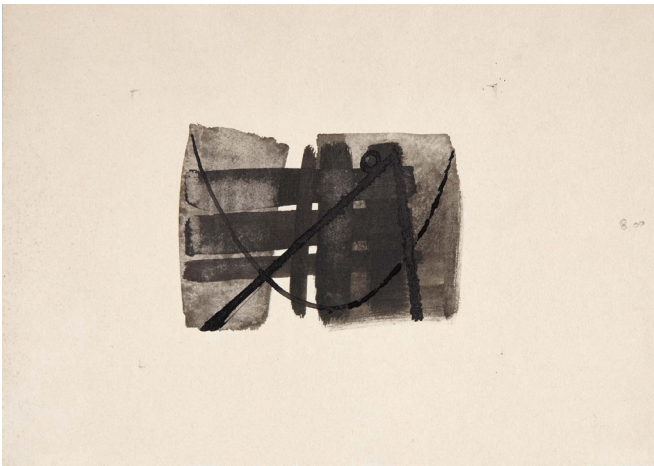
<sup>25</sup> *Ibidem*. p.196

<sup>26</sup> *Bokubi* (墨美) : Traducido como “la belleza de la tinta” por muchos autores, cuenta con 301 números publicados entre junio de 1951 y mayo de 1981. Editada por Morita Shiryû la publicación se ha convertido en el principal punto de referencia a la hora de trazar cualquier cronología y análisis de la caligrafía japonesa contemporánea





*Sans Titre (Sin título)*  
Hans Hartung  
1945  
Tinta sobre papel  
11 x 22.5 cm



*Sans Titre (Sin título)*  
Hans Hartung  
1945  
Tinta sobre papel  
48 x 62.5 cm



*Brou de noix sur papier*  
Pierre Soulages  
1946  
Tinta sobre papel  
48 x 62.5 cm

Con el auge de la revista se celebraron otras exposiciones que tuvieron como principal objetivo posicionar la libertad caligráfica en el mundo del arte, el paso definitivo se logró cuando una obra de Shiryu Morita fue seleccionada por el Salon d'Octobre, celebrado en la Galería Craven de París en 1953, en donde se exponían obras de 71 artistas<sup>27</sup> occidentales, las cuales buscaron mostrar una alternativa al excesivo academicismo que se estaba dando en el mundo del arte.



Jean Degottex  
*Hagakure (X)*  
1958

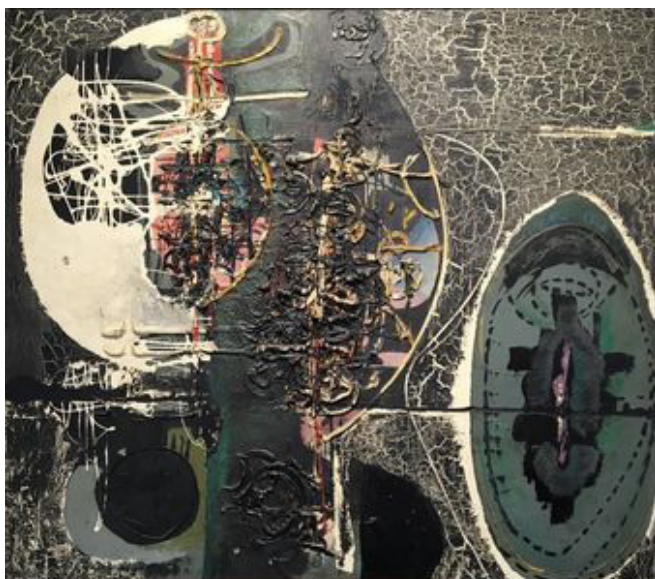
Acrílico y gouache en tarjeta puesta  
sobre lienzo  
107 x 215.5 cm

---

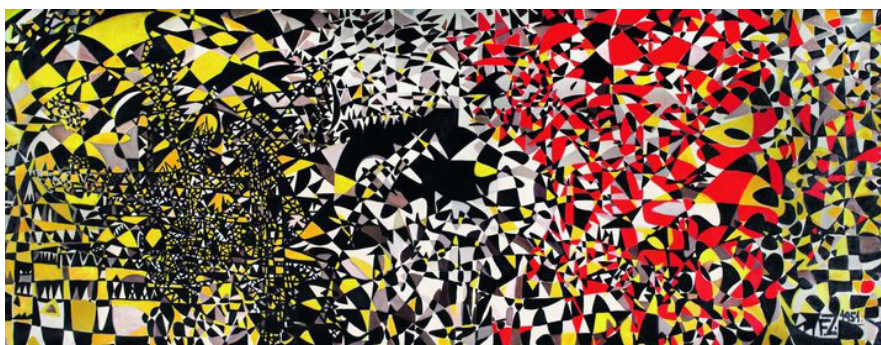
<sup>27</sup> Como: Tajiri, Gillet, Corneille, Bryen, Debré, René Duvillier, Jacques Doucet, Jean-Michel Coulon, Olivier Debre, Jean Degottex, Roger Derieux, Pierre Dmitrienko, Gianni Dova, Fahrenlissa\_Zeid, Sonja Ferlov, Marcel Fiorini, Ruth Francken, Serge Poliakoff, Lapique, Picabia, entre otros.



Pierre Dmitrienko  
*COMPOSICIÓN*  
1949  
Medios mixtos en papel  
21 x 28.5 cm



Gianni Dova  
*Omaggio a Tapiés*  
1953  
Óleo sobre lienzo  
80 x 90 cm



Fahrelnissa Zeid  
*My Hell*  
1951  
Óleo sobre lienzo  
205 x 528 cm.  
Istanbul Modern Collection /Sirin  
Devrim and Prince Saad Donation





Pierre Alechinsky with Christian Dotremont  
*Illuminated Page (Feuille orée)*  
1972  
Litografía  
76 x 58.3 cm

A pesar de que la caligrafía oriental de vanguardia logró posicionarse a lado de obras como pintura y escultura, los artistas americanos expresionistas abstractos permanecieron en constante negativa a la aceptación de que la caligrafía se concibiera como arte abstracto, afirmaron que ésta no podría dejar de lado ser un tipo de escritura.

Sin embargo, artistas europeos se interesaron por la caligrafía oriental, como Henri Michaux, Christian Dotremont, Pierre Alechinsky, entre otros, esto muestra el interés por parte de los artistas europeos por eliminar la brecha entre Occidente y Oriente. Por consecuencia se dieron exposiciones conjuntas, publicaciones y un documental *Caligrafía Japonesa*<sup>28</sup> dirigido por Alechinsky. La curiosidad sobre las técnicas caligráficas y el signo caligráfico por parte de los europeos los llevó a mostrar sus propias versiones.

---

<sup>28</sup> Calligraphy Japonaise, 1955. (ed.): Japón. Arte, cultura y agua. Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses en España y Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Shiryu, como precursor de la caligrafía oriental de vanguardia definió: “el Zenei Sho como arte puro donde la forma y el trazo expresan el universo de su creador”<sup>29</sup>, generando que el espectador participe y que pueda identificarse con él. Aitana menciona que:

“A la manera occidental, se entiende aquí al artista como un genio libre e intérprete de la naturaleza. Sin embargo, dentro de la evolución técnica permitida de este arte, hay ciertas características que un calígrafo debe respetar, como es el uso de materiales, donde a pesar de la variación de tintas formatos, el método del pincel sobre el papel siempre ha de ser respetado.”<sup>30</sup>

Hasta aquí podemos decir que la caligrafía oriental buscó una libertad expresiva, en donde el artista se permitió experimentar a partir del conocimiento sobre la técnica caligráfica, sin embargo no dejó de existir un método sobre la utilización de las herramientas, es decir, la experimentación se dio sobre la imagen de tinta que obtenían, así mismo la interacción con los artistas europeos parte con el surgimiento de la caligrafía oriental de vanguardia, la cual produjo un acercamiento entre Occidente y Oriente.

---

<sup>29</sup> *Ibidem.* Merino Estebaranz Aitana, p.205

<sup>30</sup> *Ibid.*

## 2.3

# Henri Michaux y la caligrafía

**H**enri Michaux (1899-1984), fue un poeta, escritor y pintor belga. Nacido bajo un contexto marcado por las corrientes de pensamiento existencialista y fenomenológico que se desarrollaron en el París de la posguerra, entre sus obras literarias se incluyen poesías, bitácoras de viajes, críticas de arte y relatos de su experiencia con drogas alucinógenas.

Respecto a su trabajo pictórico, se dedicó a pintar y experimentar con signos y alfabetos en donde la letra adquiere una dimensión e importancia visual, estas parten de un rechazo a las formas tradicionales de expresión, dejando de lado el significado de palabras y cediendo a los trazos fluidos que le permite la mano, se puede hacer referencia con el mismo rechazo tradicional por parte de los calígrafos orientales de los años cuarenta.

Durante sus viajes por Asia en 1930, “el poeta y pintor belga Henri Michaux encontró la escritura ideográfica china y se quedó con la sensación de que un poco más que bárbaro”<sup>31</sup>, por lo que en su acercamiento con la caligrafía oriental, encontró una expresión que va más allá de la significación de la palabra, en donde los trazos de sus obras se pueden considerar ritmos, y en donde los signos que realizaba se acercaban a la visualidad de un ideograma.

---

<sup>31</sup> Georges Jean. Writing, The Story of Alphabets and Scripts. Thames and Hudson. 1997. New York. p.186

*“Y, por supuesto, los pintores clásicos chinos me enseñaron lo que se podía hacer con sólo unos pocos trazos, con sólo unos pocos signos”.*

*Un bárbaro en Asia, Henri Michaux, 1945.*



Figura 25. Signos contruidos por Michaux



Los signos que Henri Michaux presenta son una búsqueda de la relación del dibujo con la escritura:

“<un nuevo lenguaje, rechazando lo verbal>. Sus dibujos son, sin embargo, de carácter caligráfico, a menudo sugiriendo escritura indescifrable. Entre 1954 y 1962 experimentó trabajando bajo la influencia de la droga mescalina. Los primeros resultados fueron obsesivamente detallados, mientras que los dibujos a tinta muestran una intensa repetición de marcas de corte. Michaux describió la lucha con estas manchas, comparándolas con <deseos insaciables o nudos de fuerza, que están destinados a no tomar nunca forma>”<sup>32</sup>

Es decir que en sus obras hay una carga importante hacia la dimensión visual de lo escrito, por lo que sus composiciones son creadas desde un estilo caligráfico chino, utilizando pincel y plumilla. A partir de la búsqueda que realiza, se puede decir que sus obras se ven relacionadas con el estilo *zenga*, ya que el dibujar y escribir son una evocación de las experiencias individuales y del autoconocimiento.

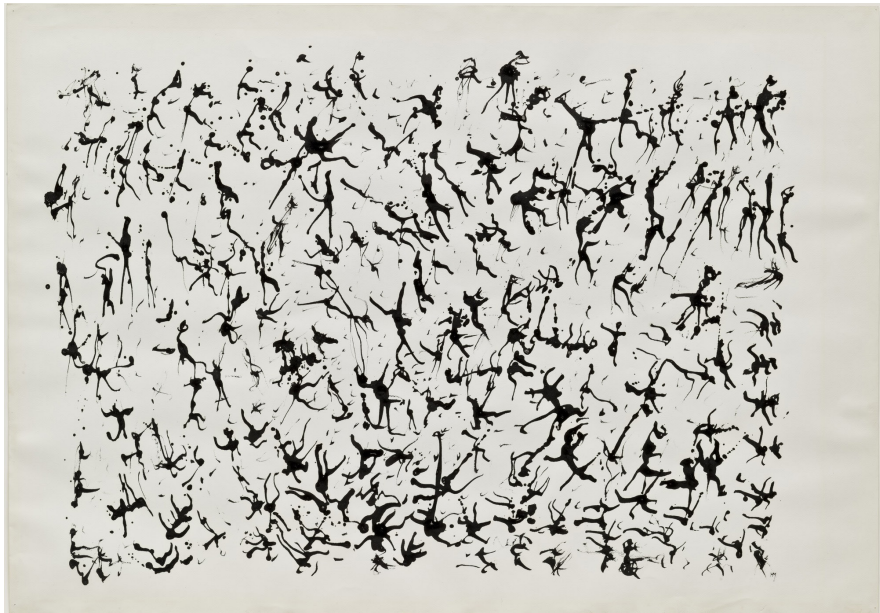
Como se mencionó en la cita anterior, bajo la influencia de drogas, Michaux creó obras en donde capturó de manera interesante y extraordinaria el movimiento, dotando un valor visual impresionante a partir del gesto, el cual es rápido superando los límites racionales en donde la escritura pasa a ser una forma de desconstrucción puesto que es lo que el trazo refleja. Véase las obras siguientes.

---

<sup>32</sup> Gallery label, August 2004. Tate (Galería Nacional de arte británico y arte moderno en Inglaterra). Henri Mchaux Untitled Chinese Ink Drawing 1961. Consultado el 28/03/18 de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/michaux-untitled-chinese-ink-drawing-t00577>



Henri Michaux  
*Sin título (fragmento)*  
1961  
Tinta china sobre papel  
74.6 x 1.99 cm



Henri Michaux  
*Sin título*  
1960  
Tinta china sobre papel  
74.5 x 107.8 cm

## 2.4 Christian Dotremont y el logograma

Christian Dotremont (1922-1979), pintor y poeta belga nacido en Tervuren, Bélgica, fue uno de los fundadores del grupo CoBra, movimiento fundado en París el 8 de noviembre de 1948 en el café Notre-Dame, reuniendo artistas y escritores daneses, belgas y holandeses, manteniéndose activo hasta noviembre de 1951. CoBra acrónimo de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, capitales de origen de los artistas, que comenzaron a pintar y escribir juntos en el mismo espacio, página en blanco, pared, para expresarse en dos artes diferentes, poetas pintando o dibujando, pintores que escriben textos críticos o poemas. Dotremont dice “Buscamos nuestra espontaneidad para expresar nuestra mezcla original que está en nosotros, hecho de nuestro instinto y nuestra vida”<sup>33</sup>. Se produce de esta manera una interacción entre la escritura y la pintura, es una realización conjunta por parte de los artistas que buscaron expresarse más allá de la razón, un arte que partía de los orígenes, de la infancia y de la humanidad, consecuente de la espontaneidad. Después de la disolución de CoBra, Dotremont comienza a trabajar en series de carácter caligráfico que nombra como logograma.

---

<sup>33</sup> Onet Raluca, *Déclinaison du collectif. Christian Dotremont: de Cobra aux logogramme*. Journal Paroles glées. ISSN 1094-7264. Publication 2009-01-01. p. 40.

Un logograma es un grafema, que hace referencia a la unidad mínima de un sistema de escritura, para Dotremont el logograma se produce a partir de una invención poético-pictórica, es decir que los transforma a partir de la disolución de la letra, esta se distorsiona al grado de volverse irreconocible partiendo de la espontaneidad:

Mis logogramas son de una espontaneidad total, global: el texto nunca está preestablecido, nunca se <rastrea> la escritura, y muy a menudo modifico mientras sigo el trazado del texto inventado mentalmente; siempre rápido, quiero que la invención verbal y la invención gráfica se determinen lo más posible entre sí. Estos son manuscritos originales. Estas no son caligrafías; [...] Yo no busco la belleza, yo <busco> la unidad verbal gráfica directa.

(*Cartes et lettres* 48) <sup>34</sup>

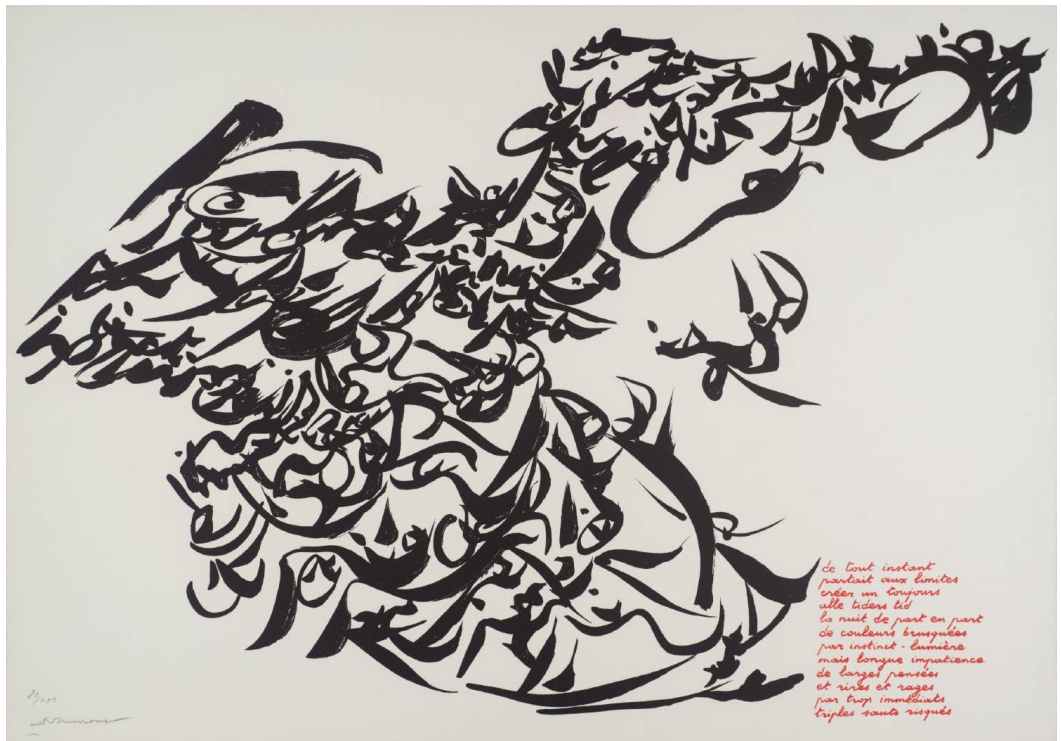


Christian Dotremont  
*C'écrit c'est écrit mais ça n'était pas écrit,*  
(Logogramme, *Esto está escrito pero no fue escrito*)  
1975  
Tinta china sobre papel  
76.1 x 55.5 cm

---

<sup>34</sup> *Ibidem.* p 46.

La mayoría de los logogramas de Dotremont fueron realizados con tinta china sobre papel, lo que nos hace pensar a la caligrafía oriental, sus obras regularmente tienen como título el texto en forma legible que fue manifestado en el papel, sin embargo no pretende que la obra sea la ilustración del texto y el texto a su vez sea ilustrado, es aquí donde el artista enfrenta los significantes, la confrontación entre el grafema y el fonema dando paso a un cuestionamiento sobre el valor asignado de significado y significante. Dotremont lo que genera entonces al deconstruir la palabra es que quita todo sentido de razonamiento para que solo quede la unión entre el gusto puro, naciente de la espontaneidad y dotarlo de un sentido poético.



Christian Dotremont  
*Sin título (Pour Jon)*  
1976  
Litografía





## 2.5

# Sophie Verbeek. Caligrafía contemporánea

Sophie Verbeek es una artista calígrafa que nació en Francia en 1962. En su juventud viviendo en Inglaterra tuvo acercamientos hacia el ámbito artístico, aprendió varias técnicas como el dibujo, la acuarela, la costura y el grabado de linóleo. Después de estudiar comercio en Reims y Londres, tomó cursos de Historia del Arte en Dijon, lo que la llevó a descubrir artistas como Dotremont, Hartung o Alechinsky.

Su interés en la expresión gráfica se hizo realidad cuando descubrió la caligrafía contemporánea en Bélgica con Roger Willems. Una reunión crucial para su formación artística se produce con Brody Neuschwander, él la introduce a la liberación del rastro y el *dejar ir*, ambos necesarios para acceder a una forma más poética de escritura, como lo que buscaban Michaux y Dotremont; en la obra *Métamorphose I* se puede observar la misma idea que puso en práctica Dotremont al deconstruir la palabra llevándolo hacia un gesto cada vez más abstracto. Durante diez años, participó en el grupo de *Black Fingers*<sup>35</sup>, lo que le abrió otras posibilidades gráficas.

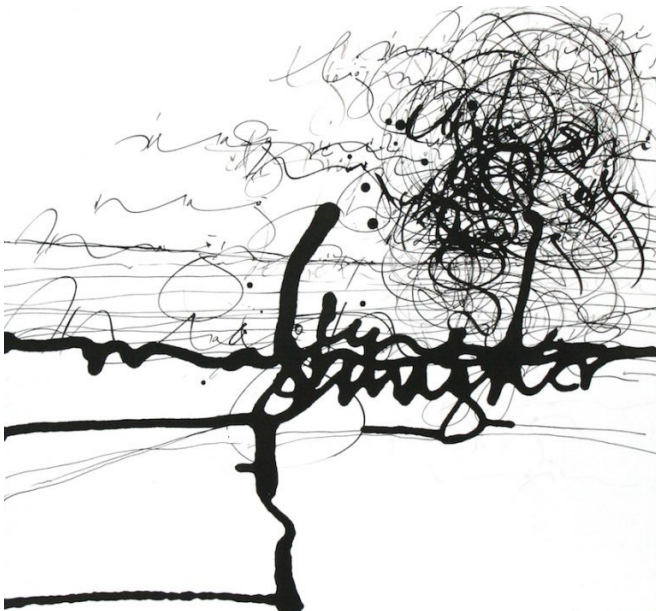
---

<sup>35</sup> Grupo artístico que incluyen calígrafos de Francia, Italia y Bélgica: Laurent Rebena, David Lozach, Bruno Gigarel, Julien Chazal, Bernard Faguet, Jigme Douche, Piero de Macchi, Massimo Poello, Li Chen, Roger Willems, Marion Andrews.





Sophie Verbeek  
*Métamorphose I*  
2011  
Tinta sobre papel  
15 x 18 cm



Sophie Verbeek  
*Métamorphose IX*  
2011  
Tinta sobre papel  
25 x 25 cm

El expresionismo abstracto es una de las grandes influencias en su trabajo, así mismo como pintores orientales como Zao Wou Ki y Chu Teh Chun, a partir de éstos aprendió a usar el color y su habilidad de dejar la expresión de las emociones sobre el papel, ella misma dice lo siguiente sobre el enfoque artístico que maneja en sus obras:

"Las palabras son tan caligrafiadas como dibujadas, bordadas, arañadas o garabateadas en diferentes superficies con diversas herramientas. Exploro así las posibilidades infinitas de la traza escrita, dejándome ir a juegos de escritura donde las palabras se metamorfosean, oponiéndose así de lo legible a lo ilegible, lo visible a lo invisible, lo que significa absurdo. "*Elan d'allégresses*" y "*Caresses subtiles*" se yuxtaponen en la página, transformando el gesto en un flujo de energía poderosa pero efímera. Las palabras inspiran, exhalan, cantan y tocan en un ritmo musical y colorido, bajo la benevolente luz del momento." <sup>36</sup>

Sophie Verbeek

Las siguientes obras corresponden a la serie *Elan d'allégresses*

---

<sup>36</sup> Palabras de la artista Sophie Verbeek. Enfoque Artístico.  
<http://sophie-verbeek.com/fr/biographie-3/>



Sophie Verbeek  
*Noir et blanc II*  
2013  
Tinta sobre papel  
100 x 70 cm



Sophie Verbeek  
*Noir et blanc IV*  
2013  
Tinta sobre papel  
100 x 70 cm

Trazos abstractos, partiendo de las runas  
con la intervención de la caligrafía



Sophie Verbeek  
*Rose*  
2013  
Tinta sobre papel  
100 x 70 cm



Sophie Verbeek  
*Bleu horizon*  
2013  
Tinta sobre papel  
100 x 70 cm





Sophie Verbeek  
*Pink breath*  
2013  
Tinta y acuarela sobre papel  
100 x 210 cm 100 x 210 cm



# Capítulo 3.

Propuesta plástica

# 3.1

## El luminograma como medio de expresión para una reinterpretación de las runas

El motivo personal tomado para la obtención de una reinterpretación gráfica radica en las runas, sus formas y cualidades geométricas que muestran fueron lo que estimuló la curiosidad para usarlas; la primera disciplina desde la cual se partió fue la fotografía, con la técnica de luminogramas, los cuales son realizados en condiciones de poca luz en donde con una herramienta que plasma una línea (la luz), se realiza un dibujo.

Los luminogramas surgieron desde la idea de la escritura rúnica, en consecuencia fueron una reinterpretación contemporánea de ellas, las runas germánicas se caracterizan por sus trazos lineales y angulares, sin embargo los luminogramas realizados muestran lo contrario, es decir, que muestran una línea continua que refleja un movimiento expresivo y continuo, esto se debe al uso de los brazos como extensión y parte de la herramienta para su realización.

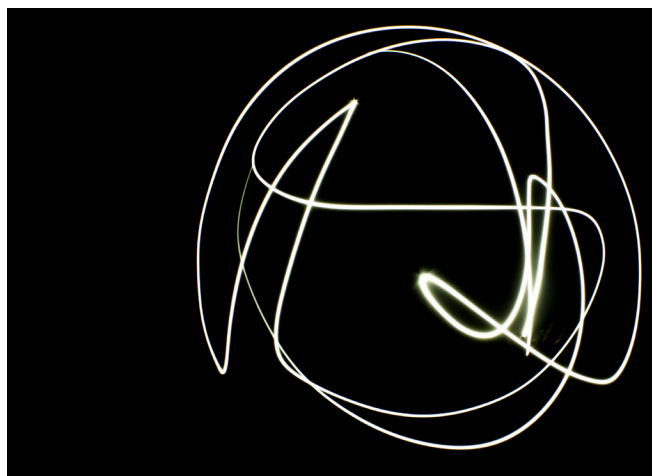
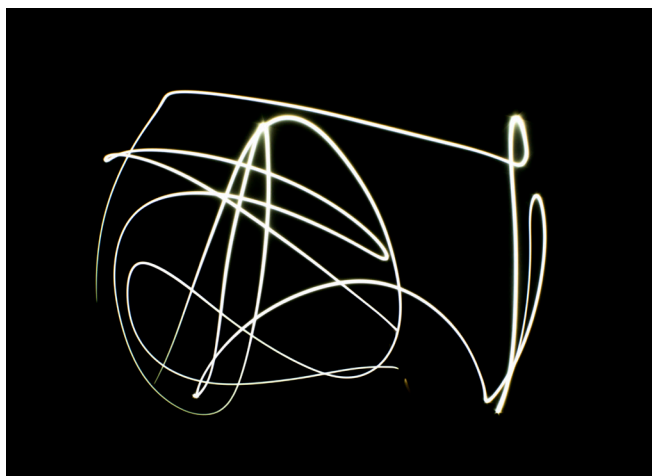
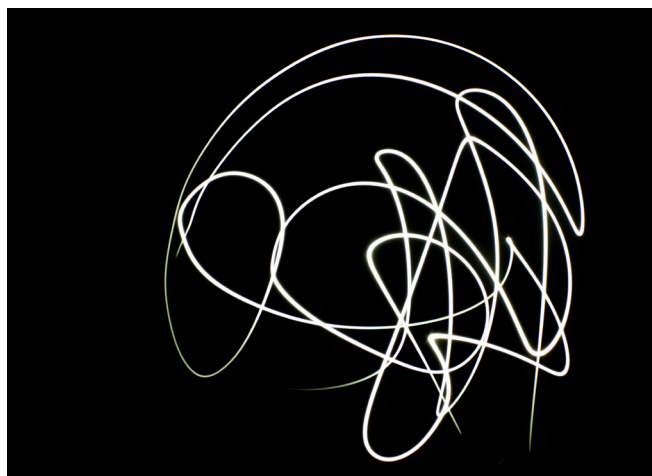
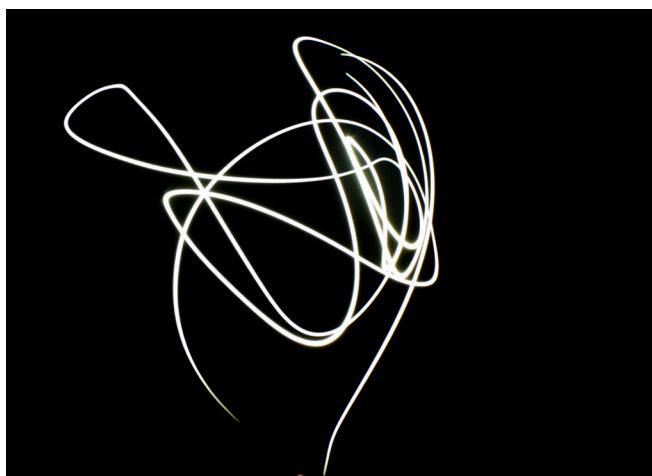
“la forma, la ordenación y la dirección de los trazos se determinan tanto por la construcción mecánica del brazo y de la mano, como por el temperamento y estado de ánimo... Tenemos ahí los comienzos del movimiento

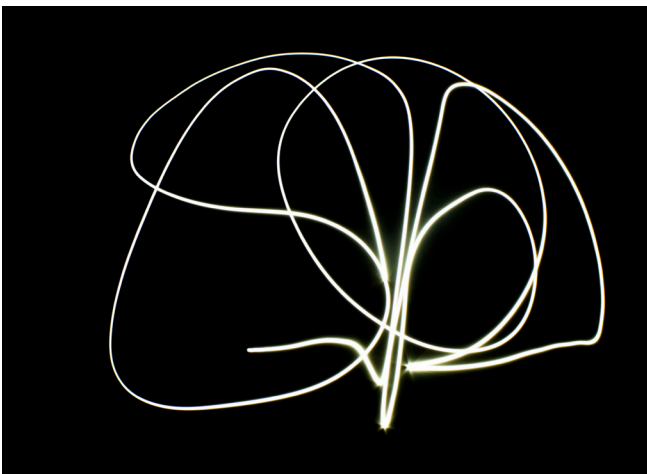
expresivo, es decir, las manifestaciones del estado del ánimo momentáneo del dibujante, así como de sus rasgos de personalidad más permanentes. Estas cualidades mentales se reflejan constantemente en la velocidad, ritmo, regularidad o irregularidad y forma de los movimientos corporales, y por consiguiente dejan su marca en los trazos del lápiz o del pincel.”<sup>37</sup>

El movimiento continuo de la línea trazada es como cuando en una clase de dibujo le dicen al alumno que trace el contorno del objeto o persona sin levantar la herramienta del papel, produciendo un dibujo de línea continua, esto es lo que se puso en práctica en los luminogramas, en donde el soporte fue la captura del movimiento por la cámara fotográfica, en este caso la herramienta fue la lámpara que permaneció encendida durante la realización del trazo, por lo tanto en los luminogramas la línea no se ve recortada en algún punto, pero si podemos determinar en donde inicia o termina.

<sup>37</sup> Arheim Rudolf. Arte y percepción visual. Madrid, España. 2006. Alianza Forma. p.183.







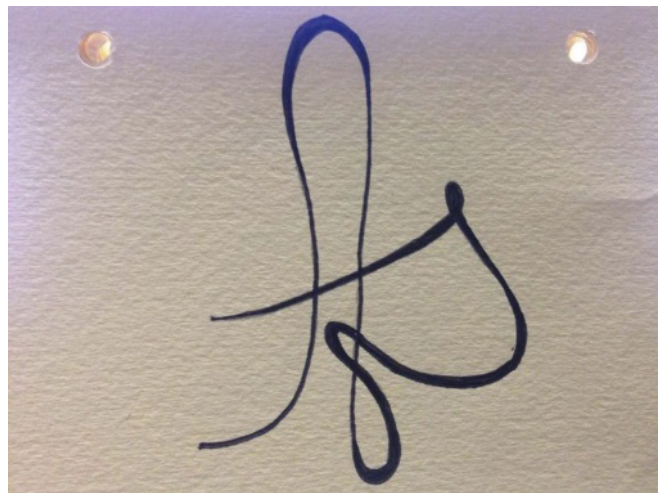
Serie: *runas*  
Luminogramas  
4 x 6 in  
2016

## 3.2

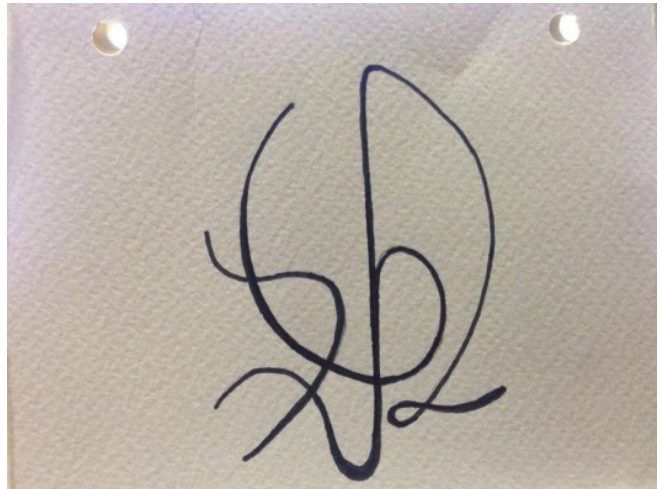
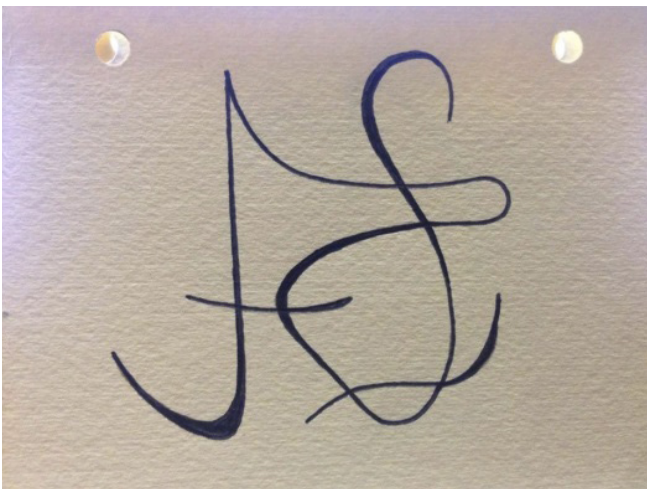
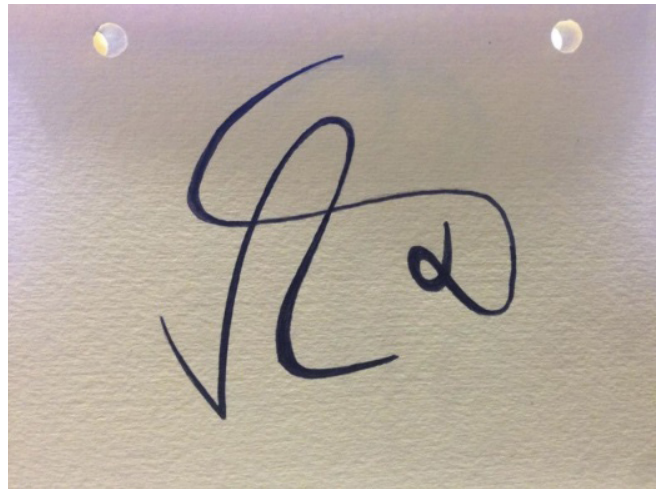
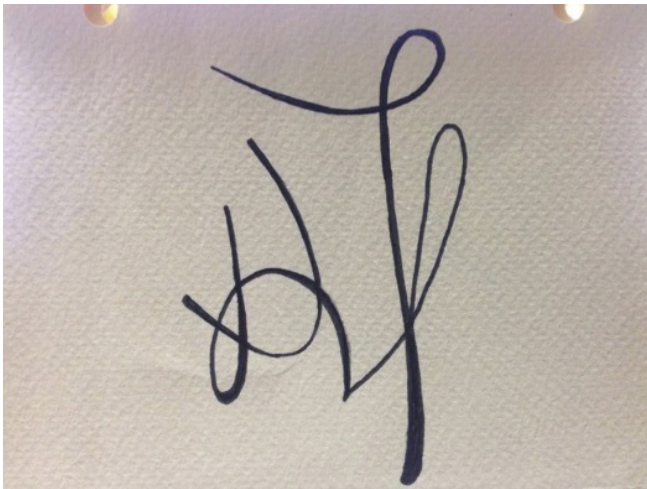
# Reinterpretación de las runas, hacia una síntesis de ellas

**D**e los luminogramas realizados, se seleccionaron 35 y a partir de éstos es donde comienza la segunda etapa, la síntesis de los trazos. Esto se da a partir de que nuestra percepción no es igual a la de una cámara, es decir, que el ojo no puede registrar todo imparcialmente, sino que vemos aquello que nos llama la atención ya sea por su forma, color, o significado.

Por lo que en la segunda etapa corresponde a la observación de los luminogramas, ver los rasgos salientes de la línea trazada, es decir el que algunas líneas son más gruesas que otras, si hay curvas o rectas, para poder así reunirlos, organizarlos y relacionarlos en un todo que se plasma en papel. Ésta síntesis de las formas llevadas al papel responden a los luminogramas, hay una intento de mostrar la diferencia del grosor de las líneas. Ésta síntesis da lugar a que en la mayoría de los trazos conformados consten de un cuerpo principal, es decir, la línea de mayor longitud, y a este son añadidos una o dos líneas que siempre se intersectan en uno, dos o hasta tres puntos con el cuerpo, es importante mencionar que si observamos los puntos de inicio del cuerpo del trazo, podemos apreciar que siempre se dirigen de forma ascendente o descendente.



*Sin título*  
Estilógrafo sobre papel  
4 x 5 in  
2016



## 3.3

# El grabado como medio plástico principal

**E**n la búsqueda de que las formas obtenidas de la síntesis de los luminogramas y que ahora eran trazos sobre papel, se visualizaran de manera expresiva y teniendo en cuenta como principal referente a Henri Michaux en cuanto a su exploración de la forma, movimiento, y el descubrimiento de un valor visual gestual sobre el alfabeto y como este se dirige hacia el dibujo; los trazos obtenidos son llevados al grabado.

La primera técnica de grabado utilizada fue la xilografía, en donde tomando como soporte la madera (se utilizó pino), se realizaron los trazos colocándolos en un espacio texturizado que se da a partir de la forma de la veta de la madera, contraponiendo una forma natural con una artificial.

La técnica utilizada en las siguientes obras es mixta, pues una parte del grabado es realizado con laca automotiva como sustituto de tinta, produciendo una línea con relieve y la otra parte si es xilografía. En las obras se pueden ver dos trazos con dos diferentes grosores de línea, para hablar sobre ello es necesario hablar sobre una clasificación de ella.

De acuerdo a Frutiger, el grosor de las líneas se puede clasificar en: hilo, palo, barra, columna y masa.

- Llamaremos hilo (4<sup>a</sup>) a una línea fina. Se trata en este caso de un trazo con carácter esquemático; la vista no repara en el grueso, mientras que son evocadas de inmediato imágenes sutiles como hilos, cristal, rayos, etc.
- Al segundo grado de grosor lo llamaremos palo o tallo (4b). El trazo deja de ser una expresión abstracta para adquirir un cuerpo estilizado. Por primera vez aparece el contraste blanco/negro entre la periferia oscura y la superficie interior blanca.
- Al tercer grupo de grosores cuadra el apelativo de barra (4c). aparece normalmente como grueso habitual de nuestras letras o caracteres gráficos.
- Columna (4d) corresponde al grueso de la línea que trae a la memoria la idea de <potencioso>. Los espacios interiores se ofrecen a la vista con igual valor, aproximadamente, que los negros que los enmarcan.
- La última categoría de trazos bidimensionales se ha transformado ya en masa (4e). desaparece el concepto de <línea>, y los espacios interiores se nos antojan aberturas practicadas en el fondo.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Ibídem. Frutiger Adrián. p 54.





Ahora bien en las obras ya se había dicho que hay dos trazos, el primero está realizado en xilografía en donde de acuerdo a la clasificación ya antes mencionada, podemos decir que hace referencia a una línea de hilo y de palo; de hilo porque en conjunto con el segundo trazo y el fondo, pareciera una línea fina y delgada, de palo o tallo porque si nos enfocamos en ella, podemos observar que hay un intento de combinar trazos delgados con gruesos lo que hace que adquiera un cuerpo menos estático. Sin embargo su realización fue un problema debido al material, la veta del pino posee cierta dirección por lo

que no permite la libre realización de un trazo que contenga tantas curvas como los trazos obtenidos.

El segundo trazo fue realizado con pincel y laca automotiva, la línea obtenida podemos clasificarla en la categoría de barra y columna, puesto que presenta un mayor grosor, que se observa más poderosa en comparación con el primer trazo dotándolo de un carácter expresivo, el uso de la laca como sustituto de tinta, da lugar a una ejecución de la línea fluida, continua que conlleva un movimiento.









*Sin título*  
50 x 50 cm  
Técnica Mixta  
2016

Del soporte de madera se pasó al metal (lámina negra), para experimentar con otras herramientas y ver sus posibilidades, los trazos obtenidos anteriormente fueron sintetizándose para obtener nuevos trazos que son los que se presentan en esta serie realizada en metal (lámina negra).

Ahora los trazos fueron hechos a base de la técnica de azúcar y de barniz blando, los cuales se realizaron en dos procesos, el primero fue la obtención del trazo en aguafuerte a partir del azúcar, se utilizó un pincel ancho para obtener una línea gruesa. El segundo proceso es una experimentación del fondo a partir de la colocación de texturas, a diferencia de la xilografía en estas piezas hay un control sobre la cantidad y forma de textura añadida.

En las piezas superiores se encuentra el aguafuerte obtenido (figura), y las piezas debajo son aquellas en las que se les colocó textura (fondo). En cuanto a su composición podemos decir que la figura se encuentra en el centro mientras que el fondo en las tres piezas es variado. En la primera pieza el fondo es la textura de una tela, que al igual que la figura su posición es central; en la segunda pieza el fondo corresponde a una atmósfera general, mientras que en la última pieza la atmósfera está más cargada de texturas, y se encuentran alrededor de la figura.



*Sin título*  
Formato 20 x 20 cm.  
Técnica Huecograbado, azúcar y barniz blando  
2017





Los grabados presentados anteriormente corresponden al pensamiento de *dejar ir*, es decir que no hay un interés por el significado puesto que no existe una referencia acerca de un concepto; sino que hay una inclinación hacia la obtención de un trazo gestual que da como consecuencia una forma y que parte de un movimiento corporal (el brazo y la mano) y una forma de pensamiento fluida y espontánea. Durante el proceso de las xilografías, el trazo fue reproducido de forma repetitiva antes de colocarlo en el soporte, porque se pensaba que entre más se conociera la forma, en el soporte se vería mas fluida, aunque esto sólo trajo como consecuencia una limitación de ellas, pues su lectura se realizaba de cierta forma, así mismo su dirección siempre era la misma, es decir siempre iniciaba en el mismo punto y de ahí siempre ascendía a la derecha, el trazo fue realizado tan objetivamente y conscientemente que pierde su esencia de expresividad gestual, además de que no se quería realizar otra síntesis más de la forma.

Sin embargo para la segunda serie (lámina negra) nos damos cuenta que era necesaria una segunda síntesis para que el trazo fuera fluido y espontáneo y no reflejara una repetición que pudiera caer en una búsqueda de la perfección, por lo que fueron haciéndose ilegibles, como los logogramas de Dotremont; esta ilegibilidad puede verse como otra forma de reunir y acomodar trazos para la conformación de una forma distinta que conforme un estilo.

## 3.4

# El método caligráfico modifica la realización del trazo.

Para el hombre: “La escritura ha sido la base del desarrollo de su consciencia y de su intelecto, de su comprensión de sí mismo y del mundo que lo rodea también, en el sentido más amplio posible, de su espíritu crítico”<sup>39</sup>. La caligrafía en la mayoría de sus definiciones se le puede encontrar que hace referencia a la *escritura bella*, que parten de un conjunto de habilidades y técnicas de posicionamiento de los trazos para generar letras que a su vez forman palabras que proporcionan una integridad y armonía.

Durante un semestre asistí a clases de caligrafía latina, para comprender en primera instancia las cualidades de este método que consta de gruesos y delgados en la línea, que se buscaron desde la síntesis de la reinterpretación de las runas, del luminograma al papel.

La experiencia y el conocimiento adquirido a partir de la caligrafía latina fue vital en el proceso artístico y el desarrollo de la obra, si bien a pesar de que se conocen las letras del alfabeto latino, fue como volver a empezar a escribir desde cero, no importaba que se supiera la forma de la letra, era un nuevo comienzo, era estar en constante conflicto con la mente y la mano para que no realizaran lo que ya conocían, es decir,

no caer en la repetición, era dejar de pensar en el posicionamiento de la letra y sólo centrarse en la forma, que bien siempre correspondían a las técnicas de un método ya establecido.

Sin embargo para la realización de las últimas piezas, la caligrafía latina permitió el acercamiento hacia otros tipos de trazos, a su vez el descubrimiento hacia la caligrafía contemporánea que puede considerarse como una disciplina híbrida entre diseño y arte, que se compone de diversas influencias como el arte abstracto, la pintura oriental, un pensamiento de la escritura desde lo primitivo, donde se parte de la esencia interna, en el cual lo sensible y lo espontáneo juegan de manera que expresen otras formas de lenguaje visual.

En suma las últimas piezas se siguieron realizando en grabado, disciplina que se usó desde las piezas anteriores; se decidió que la forma de impresión fuera en monotipos, los cuales se caracterizan por ser irrepetibles, es decir que se trata de una sola impresión de lo que está trazado en la placa, las piezas por consiguiente son ejemplares únicos puesto que cada una tiene cantidad y formas de trazos diferentes.

---

<sup>39</sup> Ibidem, Senner Wayne, p. 14.



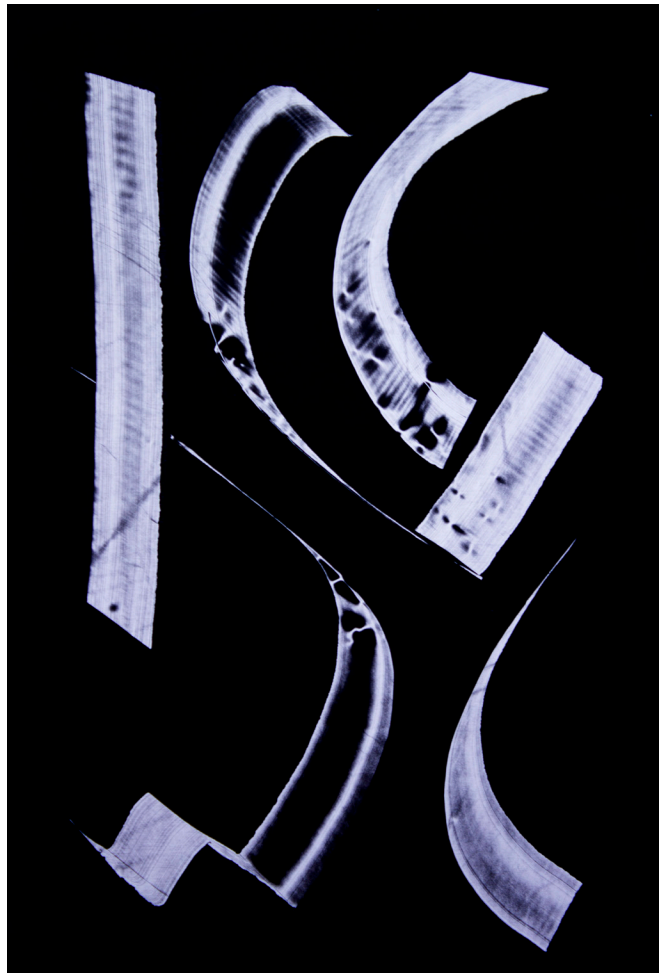
El proceso de las piezas es el siguiente: la realización de los trazos se produce con una herramienta plana, ancha que es utilizada a un ángulo de 45°, este método se utilizó cuando se practicó caligrafía latina, se puede observar que las líneas poseen calidades de gruesos y delgados, podemos identificar desde una línea de hilo hasta una masa en los trazos más cortos, así mismo podemos encontrar rectas y curvas que a veces se intersectan con otro trazo, en cuanto a la composición podemos decir que ya no existe una sola figura central, sino que las formas interactúan con todo el espacio, es por esto que podemos encontrar trazos en los bordes, en las esquinas o que simplemente van más allá del límite del rectángulo de la pieza.

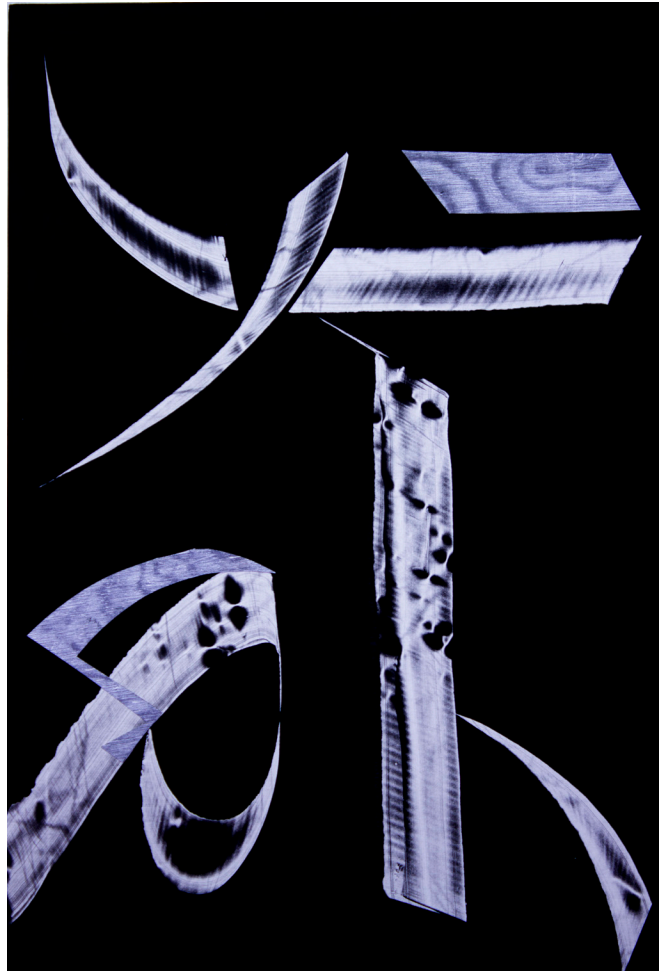
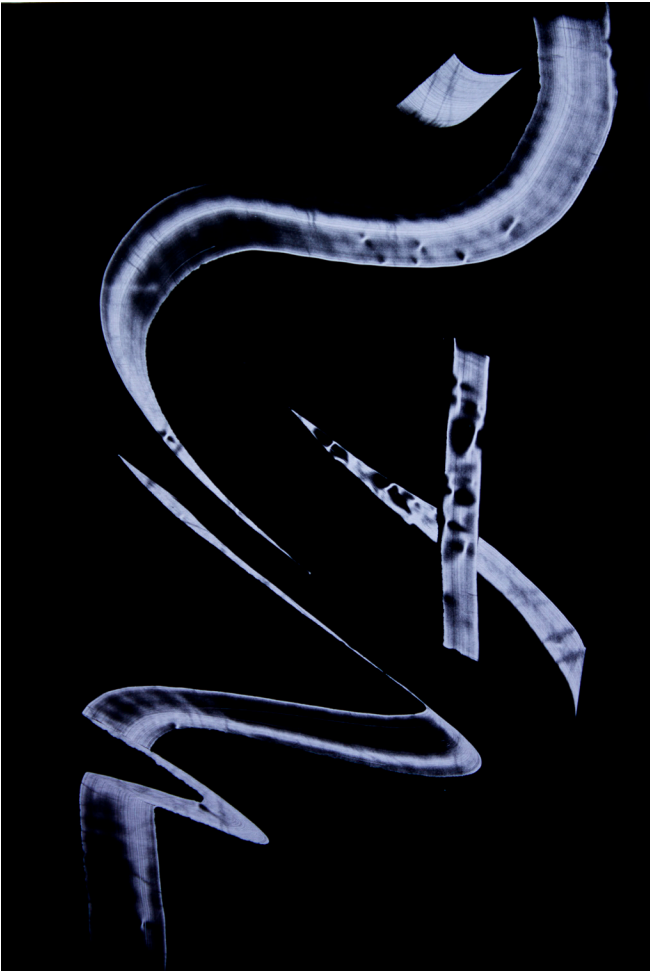


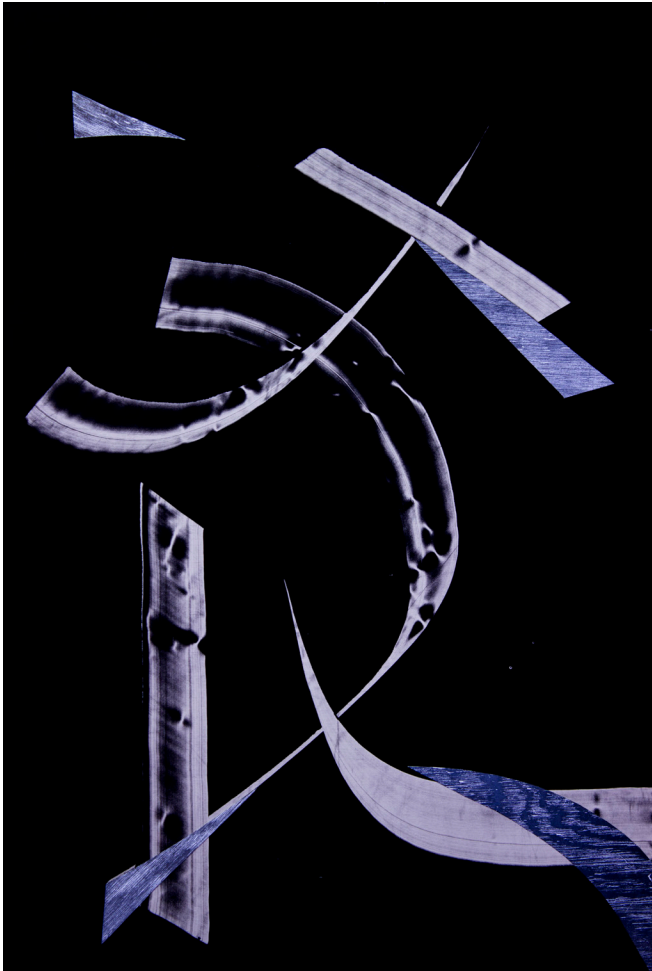
*Sin título*  
Formato 40 x 60 cm  
Monotipos  
2017













The background of the slide is a dark, muted red color. It features several large, overlapping, curved lines in a slightly lighter shade of red, creating a sense of movement and depth. The lines are thick and have a soft, blurred appearance, suggesting a dynamic or organic form.

# Conclusiones

La investigación que realicé sobre las runas fue el motivo personal que indujo la realización de este trabajo, ellas como vimos, son un tipo de escritura antigua, por lo que puedo decir que la escritura es aquel complemento que le permitió al hombre expresar su pensamiento de aquello que le rodeaba, inicialmente clasificar y nombrar objetos para después convertirse en lenguaje, el cual por consiguiente permite la comunicación.

En el proceso se produjo un acercamiento hacia el expresionismo abstracto y la caligrafía (latina y oriental), por lo que busqué una posible unión entre Occidente y Oriente, creía que sería complicada sin embargo a partir de la caligrafía de vanguardia puedo concluir que ésta relación existía ya hace tiempo y que actualmente es constante, pues hay una cierta curiosidad e interés por parte de las personas occidentales hacia la cultura oriental.

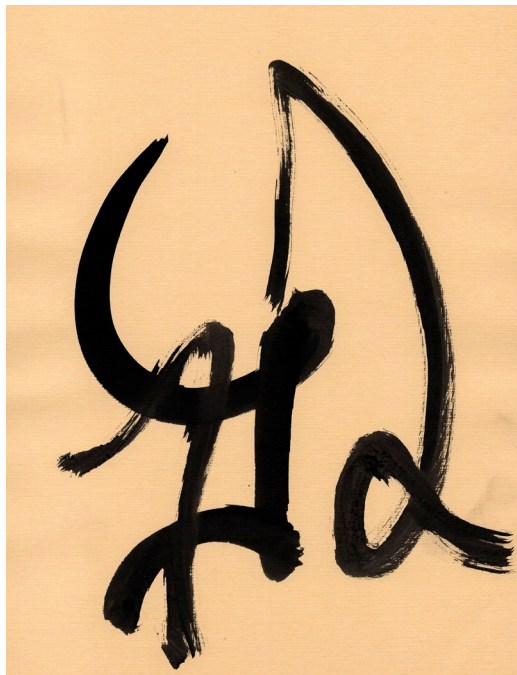
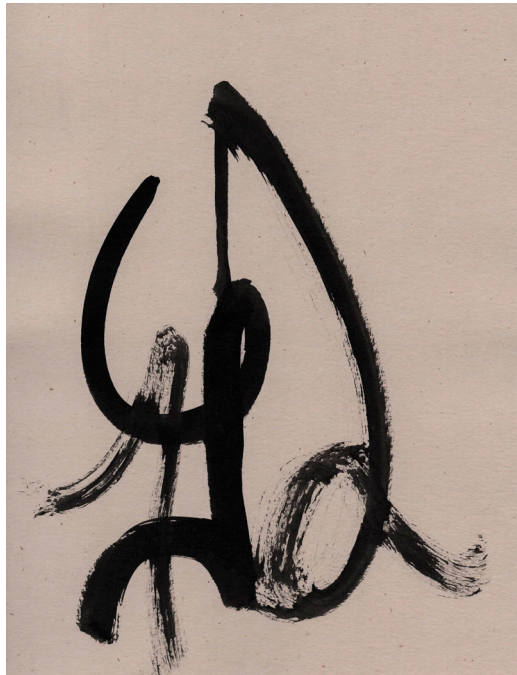
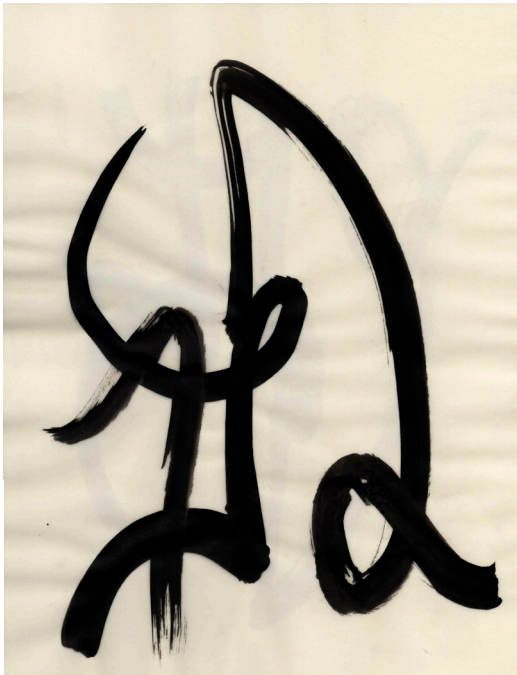
Debido a esto es que tomo la decisión de crear una fusión a partir de dos espacios, pensamientos, lugares y continentes, una unión entre el expresionismo abstracto, la caligrafía latina y la oriental para generar trazos que evolucionaron a partir de la reinterpretación de las runas, pues ya no responden a un significado como las runas, sino que surge la necesidad de explorar las consideraciones de los trazos, que a su vez generan formas que interactúan en un espacio. El *dejar ir* se convierte en un método de trabajo experimental en algún momento de mi producción, es acerca de la expresión de sensaciones donde la espontaneidad y la sensibilidad fungen parte importante para su desarrollo, esta manera de hacer me permitió observar la realidad de diferente modo, dejándome acceder a la escritura desde una

forma de pensamiento inconsciente, desde el yo interno, dando como resultado el hallazgo de formas naturales y primitivas, a partir de ello es que genero una conceptualización y una síntesis acerca de los trazos que de alguna manera fueron inspirados en las runas. Sin embargo en las últimas piezas puedo identificar un estilo que alude a lo caligráfico, pues hago uso de la técnica en que la herramienta es plana y la utilizo en un ángulo de 45° para la obtención de trazos gruesos y delgados, esto forma parte del método de la caligrafía latina.

El uso de este método y el estilo caligráfico produce como consecuencia una belleza única, personal y auténtica que en mis piezas puedo decir que se dan al colocar trazos de manera intuitiva y espontánea, dando lugar a una ilegibilidad en cuanto a una lectura semántica pero no visual. Es así que a partir de un modo diferente de observar, pude generar una reinterpretación acerca del trazo en la escritura, sin dejar de lado que ésta se liga a un lenguaje e idioma y hasta en el arte. Este trabajo me permitió observar que el arte siempre se ve habitado de una multiculturalidad, que la influencia y el interés de cada artista lo lleva a descubrir otras culturas, otras formas de concebir y entender la realidad. Así mismo espero que este trabajo sirva para informar más acerca sobre la escritura rúnica de manera formal, es decir dejar de lado su versión esotérica que se les atribuye a las runas. Además confío sirva como incentivo para que el lector artista se acerque a la caligrafía no sólo oriental sino latina, pues su método puede acercarlo a una forma de expresión diferente. El arte abstracto puede tener como base un método caligráfico.



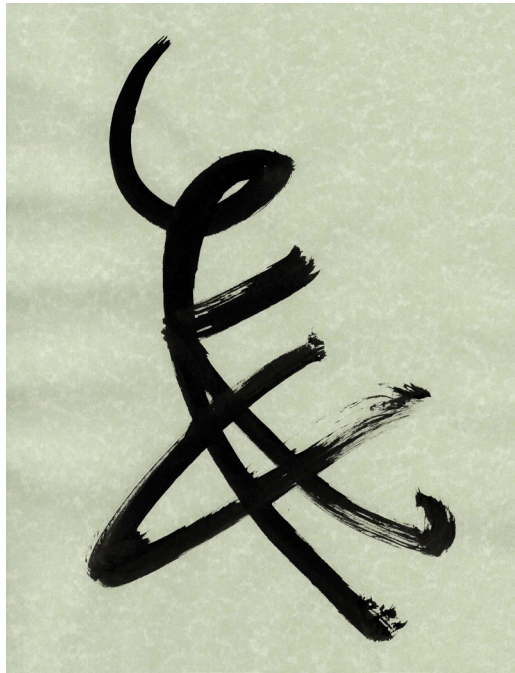
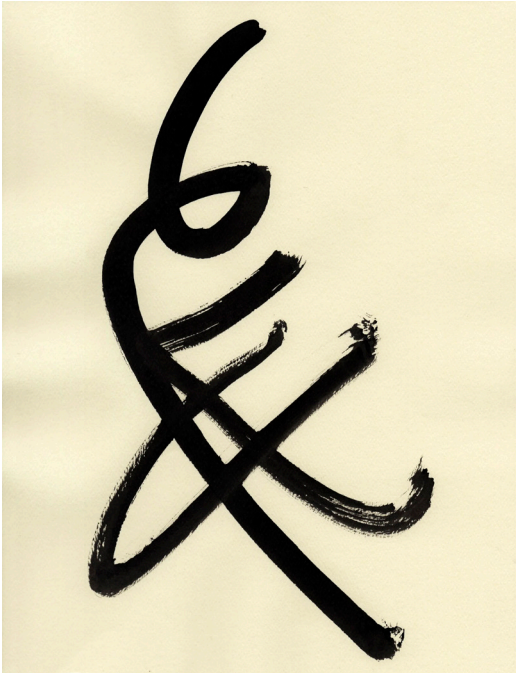
# Anexos



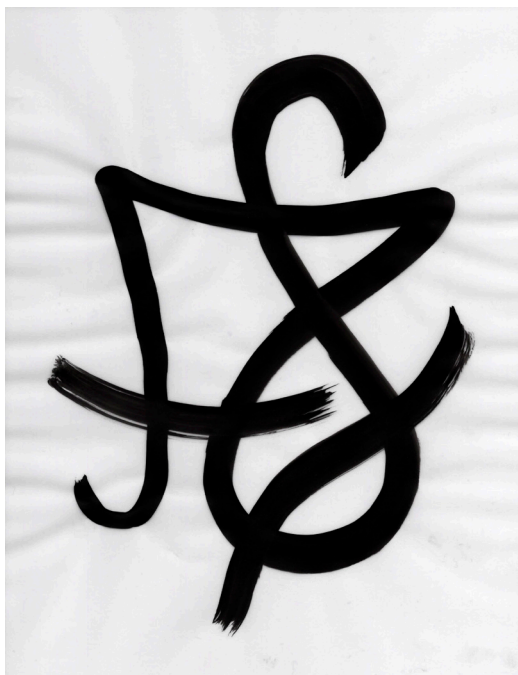
Ejercicios con  
pincel de bambú  
Tinta sobre  
diferentes tipos de  
papel  
Tamaño Carta,  
2017

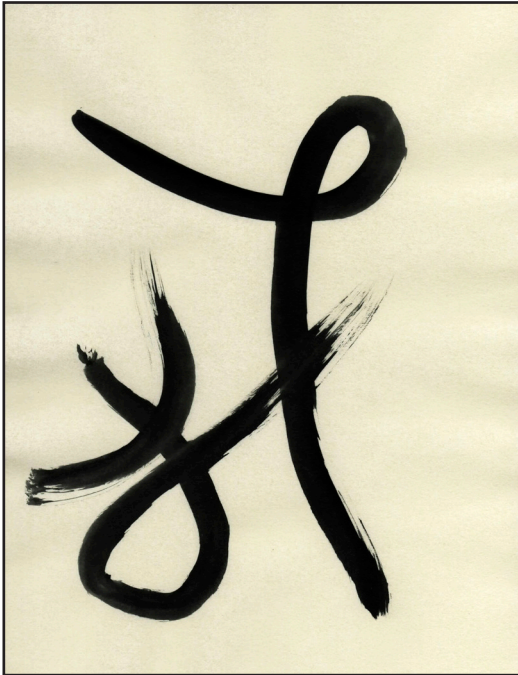




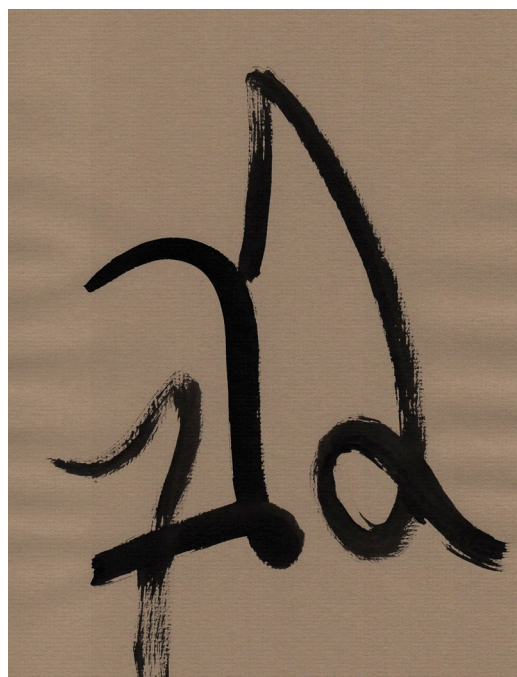
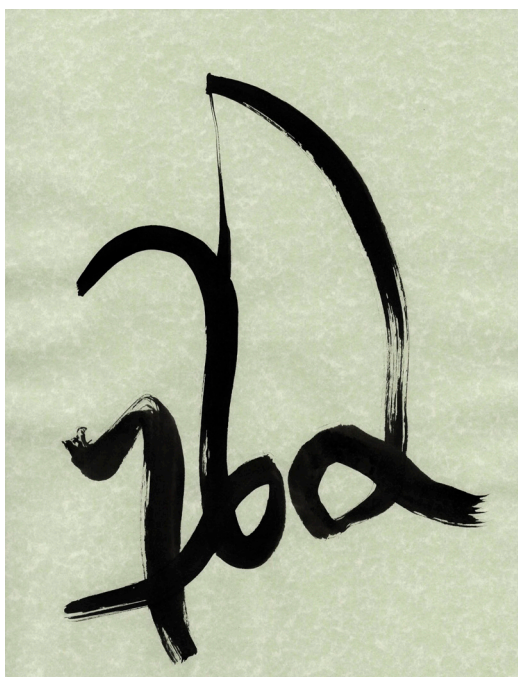


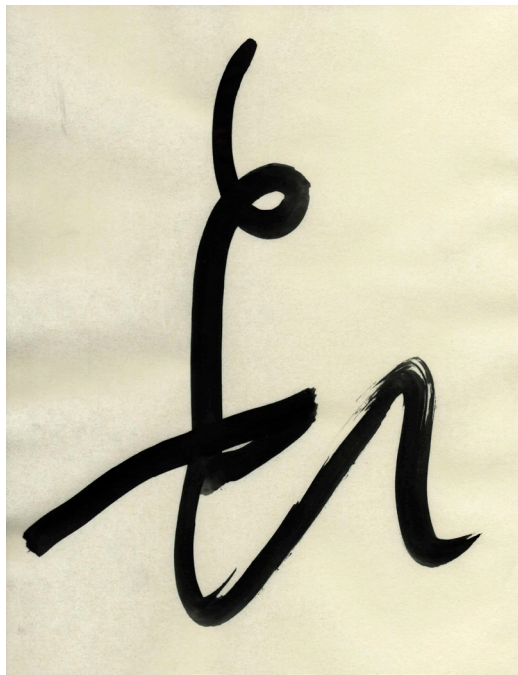
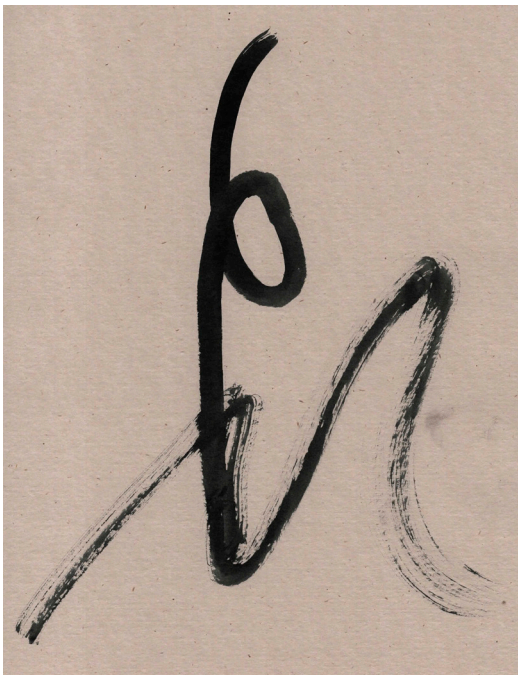
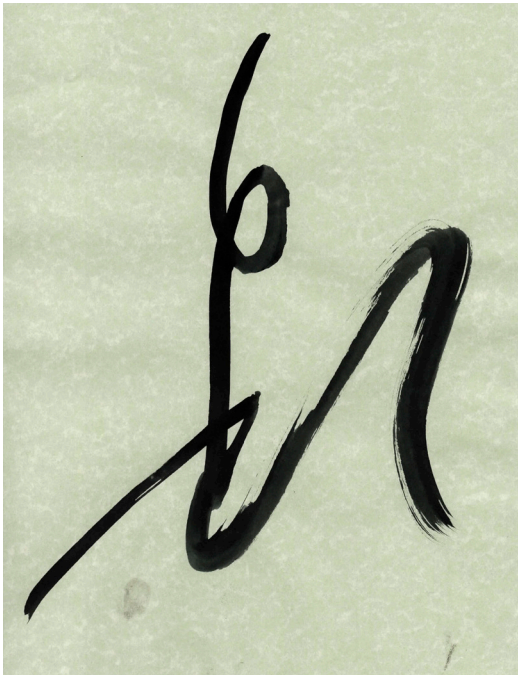














# Bibliografía



- Akal *Historia de la Literatura, Volumen II El Mundo Medieval 600-1400*, Ediciones Akal, 1989, 547pp.
- Arheim Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, España, 2006, Alianza Forma, 492pp.
- Blaschke Jorge, *Enciclopedia de las creencias y religiones*, Editorial Lectorum, Primera edición, 2006, Barcelona, 419pp.
- Céspedes Juan Ricardo, *Las runas y el sendero de la iniciación*, Primera edición, 2009, Bogotá, 210pp.
- Chao, Yuen Ren, *La significación del lenguaje*, 1987, México, UNAM
- Col. Bois Yve-Alain, *Abstraction gesture ecriture: paintings from de Daros collection*, 1999, Berlín, Scalo Zurich, 181pp.
- Correa González Jorge Pablo, *Semiótica*, Primera edición, 2012, RED TERCER MILENIO, Estado de México, 119pp.
- Díaz Sonia, *Imagomundi: pictogramas, ideogramas, signos para uso, servicio y disfrute*, 2010, Barcelona, Promopress, 223pp.
- Eco Umberto, *Tratado de semiótica general*, 1988, Barcelona, Lumen, 463pp.
- Elmer H. Antonsen, *Runes and Germanic Linguistics*, New York, Mouton de Gruyter, 2002.
- Frutiger Adrián, *Signos, símbolos, marcas, señales*, Barcelona, G.G, 2005. 286pp.
- Geoffroy- Schneiter Bérénice, *Asian Art India, China, Japan*, 2002, Assouline, New York, pp.199
- Georges Jean, *Writing The Story of Alphabets and Scripts*, Thames and Hudson, 1997, New York, 207pp.
- Godfrey- Nicholls, *Masteting Calligraphy: The Complete Guide to Hand Lettering*, 2013, Chronicle Books, 288pp.
- Harrist Robert E., *The embodied image: Chinese calligraphy from de John B. Elliot Collection*, 1999, New Jersey, 449pp.
- Martin Judy, *Guía completa de Caligrafía técnicas y materiales*, 1996, Tursen/Hermann Blume Ediciones, Madrid.
- Mediavilla Claude, *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*, 2005, Valencia, Campgráfico, 337pp.
- Miller, *Los cursos psicoanalíticos de Jaques-Alain Miller*, Piezas sueltas, Paidós, Bs. As., 2013, 432pp.
- Noordzij Gerrit, *El trazo: teoría de la escritura*, 2009, Valencia, Campgráfico, 83pp.
- Senner Wayne comp. *Los orígenes de la escritura*. 1992. Siglo Veintiuno editores. México. 221pp.
- Sogen Omori and Katsujo Terayama, *ZEN AND THE ART OF CALLIGRAPHY, The essence of sho*, Arkana, 1990, London, 115pp.
- Sullivan Michael, *The art of China*, Berkeley, University of California Press, 1973. 183pp.
- Weng Wango, *Chinese painting and calligraphy*, 1978, New York, Dover, 155pp.
- Wesley Rhys & Yan Wei, *How to select CALLIGRAPHY AND PAINTINGS*, China Intercontinental Press, 2010, Beijing, 184pp.

## Otras Fuentes

- Merino Estebanz Aitana, “¿Caligrafía o abstracción? El papel internacional del Sho en las exposiciones de posguerra”, *Anales de Historia del Arte*, 2013. Vol.23, pp.193-207.
- Noriega García Margarita, *Lectura y escritura en psicoanálisis*, Ensayo, Publicado en NODVS XXVIII, 2009
- Onet Raluca, *Déclinaison du collectif. Christian Dotremont: de Cobra aux logogramme*. *Journal Paroles glées*. ISSN 1094-7264. Publication 2009-01-01. Pp 37-55.

## Fuentes electrónicas

- <https://www.raa.se/kulturarv/runor-och-runstenar/runstenar-i-sverige/ostergotland/>
- <http://etimologias.dechile.net/?caligrafia>
- <http://www.chinaonlinemuseum.com/calligraphy.php>
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/michaux-untitled-chinese-ink-drawing-t00577>
- <http://mx.globedia.com/artehoy-christian-dotremont-surrealismo-parte-pasada-investigacion-conocimos>
- <http://gammam.org/index.php/2007/07/30/signification-et-signification-christian-dotremont-1950/>
- <http://www.tate.org.uk/art/artists/>

- christian-dotremont-1023
- <http://shodocreativo.com/projects/caligrafia-de-vanguardia/>
- <http://calligraphy-expo.com/en/cognitivecalligraphy/what-is-calligraphy>
- [http://calligraphy-expo.com/en/participants/Sophie\\_Verbeek/the-beauty-of-calligraphy](http://calligraphy-expo.com/en/participants/Sophie_Verbeek/the-beauty-of-calligraphy)
- <http://shodocreativo.com/projects/bokuseki/>
- <http://sophie-verbeek.com/fr/accueil/>
- [http://www.calligraphy-museum.com/en/participants/fr/Sophie\\_Verbeek](http://www.calligraphy-museum.com/en/participants/fr/Sophie_Verbeek)

## Referencias de figuras

- Figura 1 y 2. Obtenidas del libro Frutiger Adrián, “Signos, símbolos, marcas, señales”. Barcelona. G.G. 2005.p.80.
- Figura 3-8. Obtenidas del libro Frutiger Adrián, “Signos, símbolos, marcas, señales”. Barcelona. G.G. 2005.pp. 87, 90, 93, 94, 99 y 102.
- Figura 9. Compuesta por el autor y obtenido 16/03/18 de <https://doramastaiwaneses.files.wordpress.com/2014/01/sabiduria.png>
- Figura 10. Futhark Antiguo. Obtenido 20/03/18 de <https://mrpoecrafthyde.files.wordpress.com/2015/07/futhark.gif>
- Figura 11 y 13. Obtenidas del artículo Puente Balsells Marialuz, Abril del 2014, *Revista del Instituto de Ciencias del Grafismo*, N° 14, pp. 5 y 6. Consultado el 14/03/18 de <http://www.grafoanalisis.com/S.Jordi-14-Escritura-Vikingos.pdf>

- Figura 12. Fotografía de Frank Bradford, Orkney. Obtenida del artículo Futhark. *International Journal of Runic Studies*, Vol. 6, 2015, p. 149
- Figura 14. Obtenida 15/03/18 de [http://1.bp.blogspot.com/-vyvwAoWBh8A/T8rQa6fe\\_mI/AAAAAAAAADzU/35XLo1Y6L-k/s640/Alfabeto+Runico.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-vyvwAoWBh8A/T8rQa6fe_mI/AAAAAAAAADzU/35XLo1Y6L-k/s640/Alfabeto+Runico.jpg)
- Figura 15. Piedra Bautismal de Dinamarca. Obtenida 20/03/18 de <https://www.absolutviajes.com/wp-content/uploads/2012/05/piedras-jelling-01.jpg>
- Figura 16. Piedra de Rök. Obtenida 20/03/18 <http://www.ancient-origins.es/sites/default/files/Anverso-reverso-piedra-Rok.jpg>
- Figura 17. Futhark antiguo. Obtenida 20/03/18 de [http://fotologimg.s3.amazonaws.com/photo/31/36/73/nurma/13375576213206\\_f.jpg](http://fotologimg.s3.amazonaws.com/photo/31/36/73/nurma/13375576213206_f.jpg)
- Figura 18. Futhorc anglosajón. Obtenida 20/03/18 de [https://pa1.narvii.com/6307/7075fc8d778db460ce39a1a586591fc22bb0039a\\_hq.gif](https://pa1.narvii.com/6307/7075fc8d778db460ce39a1a586591fc22bb0039a_hq.gif)
- Figura 19. Futhark nuevo. Obtenida 20/03/18 de [http://www.runesruins.com/runes\\_and\\_ruins/small\\_images/futhark.gif](http://www.runesruins.com/runes_and_ruins/small_images/futhark.gif)
- Figura 20. Runas medievales silo XV. Obtenida el 14/03/18 de [http://www.esacademic.com/pictures/eswiki/77/Medeltida\\_runor.svg](http://www.esacademic.com/pictures/eswiki/77/Medeltida_runor.svg)
- Figura 21. Runas dalecarlianas. Obtenida el 14/03/18 de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dalrunor.svg>
- Figura 22. Interpretación libre de una pintura de Paul Klee. Obtenida del libro Frutiger Adrián, “Signos, símbolos, marcas, señales”. Barcelona. G.G. 2005.p.168
- Figura 23, 24 y 25. Obtenidas de publicación Sin autor. “Poética que aparece en el paso entre palabra y dibujo, encuentro entre la caligrafía oriental y el arte pictórico europeo”. pp.11,13 y 25