

## LA TRANS-FIGURACIÓN

Desde el volumen  
hacia la contención del vacío.

## LA TRANS-FIGURACIÓN

Desde el volumen  
hacia la contención del vacío.

Tesis de Título  
Diseño Gráfico  
Soffia de Solminihac  
Profesor Guía José Balcells

P	U	C	V
2	0	0	9

DESDE EL VOLUMEN, HACIA EL CONTENIDO DEL VACÍO, LA ESCULTURA DIBUJADA.

## I

### LA IMAGEN RECONOCIBLE

El aforismo: una ilustración de la realidad.

10

### EL VOLUMEN Y EL VACÍO

La escultura como modulador del espacio gráfico.

17

### EL DIBUJO Y SU PROPUESTA

La paradoja: el dibujo que fuerza la perfilación.

24

### HOMOGÉNEO Y HETEROGÉNEO

Figura y fondo: composición sin revés ni derecho.

28

### TRES ASPECTOS LUMINOSOS

El mundo tridimensional: la escultura como su paradigma.

32

### LA REPRESENTACIÓN

La secuencia de la figura: el orden de los momentos.

36

## II

### EL CONTENIDO

El trayecto: desde la escultura hasta la página.

42

### LA FORMA Y LUZ

La figura gráfica y su composición.

46

### LOS LÍMITES

La extensión: un espacio contenido.

50

### EL MODO DEL TRAZO

El contraste de lo adverso y su cruce.

54

### LA REPETICIÓN EN EL TIEMPO

La continuidad de los pasos.

58

### LA FOTOGRAFÍA COMO ORIGEN

La abstracción de una abertura.

62

### EL TRASLADO CONSTANTE

El símbolo como resultado.

66

## III

### LA PÁGINA

El soporte de la imagen.

72

### LA CAPTURA DE LA IMAGEN

Un principio fotográfico.

76

### EL DIBUJO

El trazo muestra la abstracción.

80

### LA TRANSPARENCIA

Un traspaso de la expansión gráfica.

84

### EL PROCESO

Seis pasos de la trans-figuración.

88

### LA VERTICAL

Una forma rígida.

90

### EL ESCORSO

El comienzo del giro.

94

### LA LIBERTAD

El cambio de dirección.

98

### LA ABSTRACCIÓN

Una geometría de la realidad.

102

### LA FORMA

El espacio entre vacíos.

106

### LA FIGURA

La visibilidad.

110

### EL PAISAJE

El origen del entorno.

114

### EL ENTORNO

La identidad del lugar.

118

### LA INTERVENCIÓN

El paisaje como protagonista.

122

## LA TRANS-FIGURACIÓN

Este estudio muestra  
la representación de la escultura,  
a través del dibujo,  
en el espacio de la página.  
Se introduce en la forma y espacio de ella,  
y se vuelve a mostrar de otra manera.

Existen tres variables:  
el volumen, el vacío y la página.

Aparece el valor y sentido  
que tiene el vacío sobre el volumen  
y cómo va tomando, cada vez,  
más importancia y espacio.

Se inventa un proceso gráfico,  
que a partir del análisis de nueve esculturas,  
se genera un orden secuencial,  
trayendo consigo  
transformaciones radicales,  
en cuanto a figura y fondo se trata.

Esta secuencia se divide en tres etapas:  
La figura humana como base.  
La geometría como abertura.  
El paisaje como protagonista.

Además existen seis pasos  
como proceso de cada escultura,  
las que muestran el avance  
de su transformación espacial.

*“Este estudio se sitúa en una suerte de campo especulativo, razonado y artístico a la vez, que indaga la relación entre el soporte y lo soportado, entre el continente y el contenido, entre lo vacío y lo lleno; todo esto en el universo gráfico sea este digital o análogo. Se trata de un campo abierto que solo adquiere consistencia cuando se es capaz de convocarlo artísticamente y persistir en él.*

*Al tratarse de una experiencia de carácter artístico necesariamente conlleva tanto conocimiento como desconocido y es precisamente esta disputa entre tradición y aventura, parodiando a Apollinaire, el que le da sentido.*

*Estudiamos aquí por consiguiente esa metáfora virtual en que se transforma el común y corriente traslado de un objeto tridimensional al espacio bidimensional de la página y que a pesar de este enorme trastoque, uno sigue reconociéndolo como el mismo objeto.*

*En este caso se trata de la escultura, en un veloz recorrido histórico para, de este modo, recoger las diferentes miradas que la humanidad le obsequió a esta expresión artística. Son fotografías de diversas esculturas que, apropiándose de la página que habitan, reconstruyen un proceso de abstracción que va del reconocimiento de la figura original hacia la conquista del espacio gráfico. Culmina esto con la sucesión natural de la página y la sorpresa de la transparencia.*

*El resultado de esta invención es un peculiar silabario del lenguaje plástico, cifrado y contemporáneo que alberga en sus luminosas formas el acontecer y su revés.*

*Por ello se puede afirmar que es actual y moderno en el más profundo de los sentidos. De su lectura detenida uno puede colegir una suerte de guía para concebir el espacio gráfico de la modernidad.”*

José Balcells

I  
DESDE EL VOLUMEN

**LA IMAGEN RECONOCIBLE**  
El aforismo: una ilustración  
de la realidad.  
10

**EL VOLUMEN Y EL VACÍO**  
La escultura como modulador  
del espacio gráfico.  
17

**EL DIBUJO Y SU PROPUESTA**  
La paradoja: el dibujo  
que fuerza la perfilación.  
24

**HOMOGENEO Y HETEROGÉNEO**  
Figura y fondo: composición  
sin revés ni derecho.  
28

**TRES ASPECTOS LUMINOSOS**  
El mundo tridimensional:  
la escultura como su paradigma.  
32

**LA REPRESENTACIÓN**  
La secuencia de la figura:  
el orden de los momentos.  
36



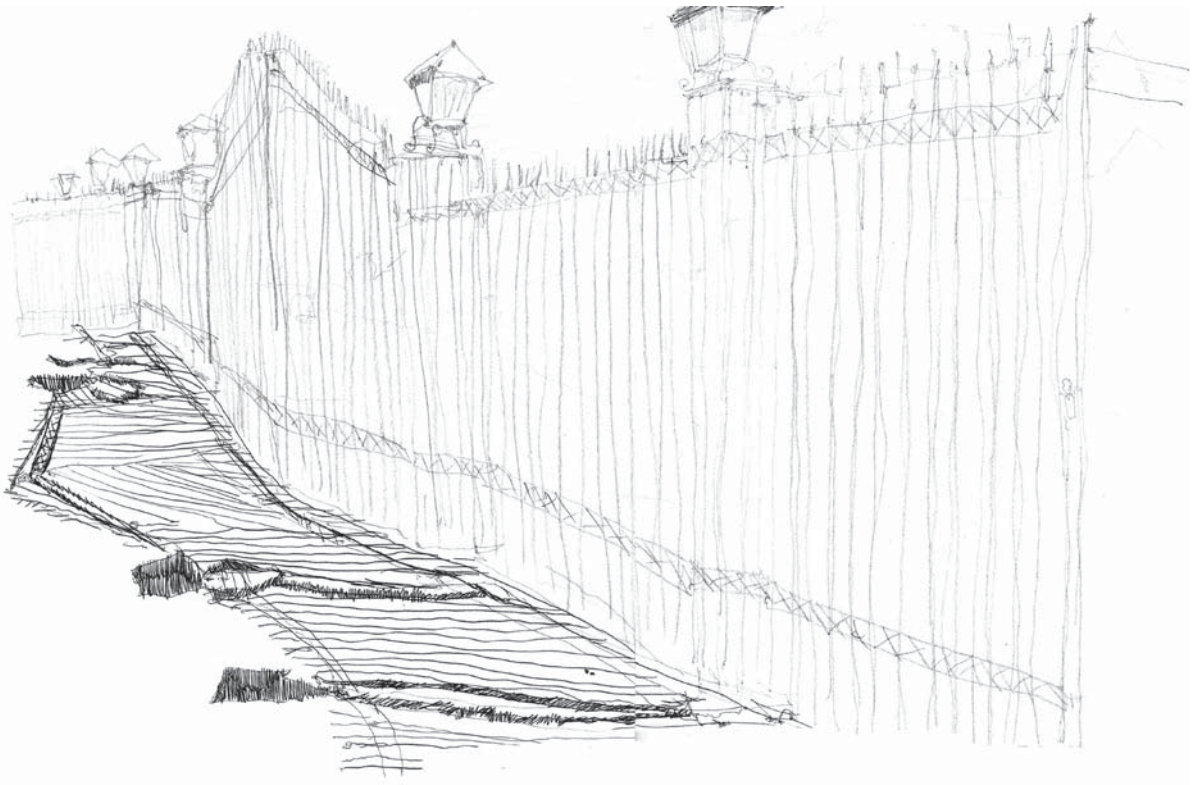
**LA IMAGEN RECONOCIBLE**

Al mirar en la ciudad la cosas perduran  
y la imagen se repite, entonces la re-conocemos,  
cada vez que la volvemos a ver.

**EL AFORISMO:**

**UNA IMAGEN DE LA REALIDAD**

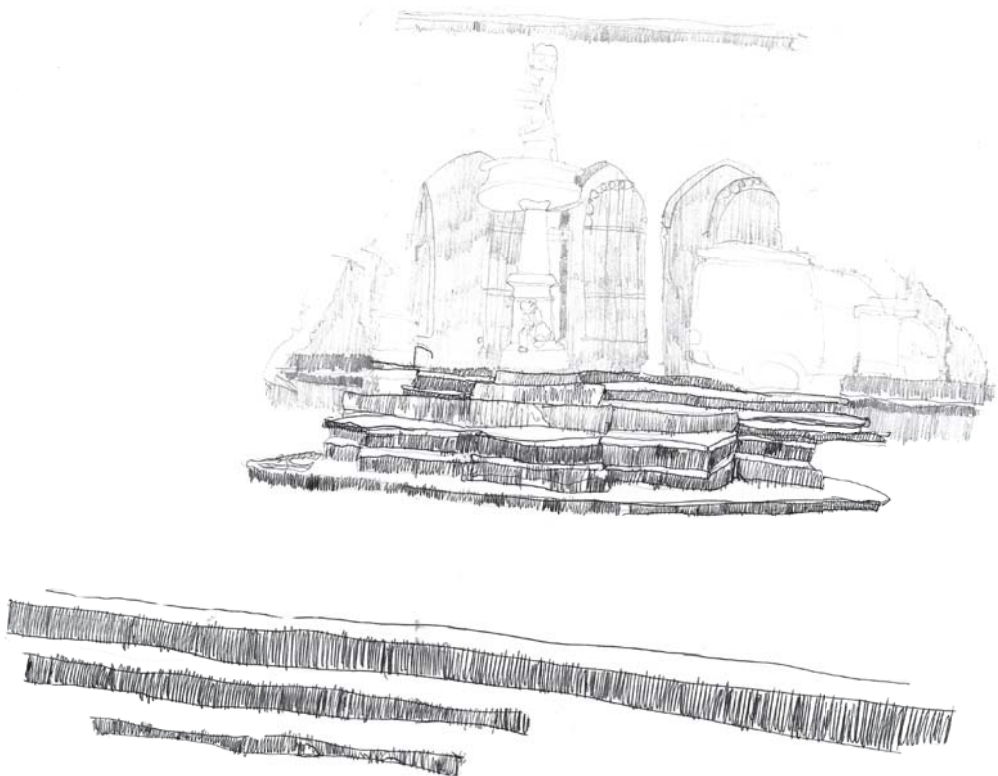
El aforismo es una sentencia breve, precisa,  
y se ilustra en el dibujo como una idea concreta  
de lo que se quiere decir, se dibujan aforismos de  
la realidad.



La sombra está en el vacío y continúa la forma del volumen de la reja.

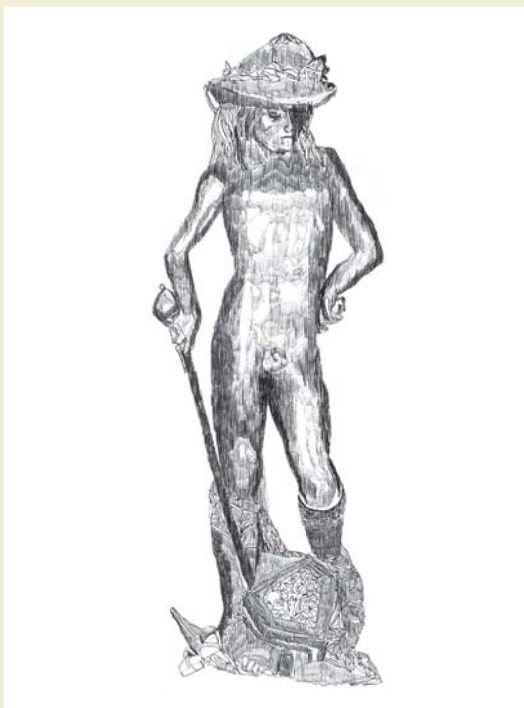
11

La forma horizontal se repite en diferentes lugares.





San Juan Evangelista 1408-1415



David 1440

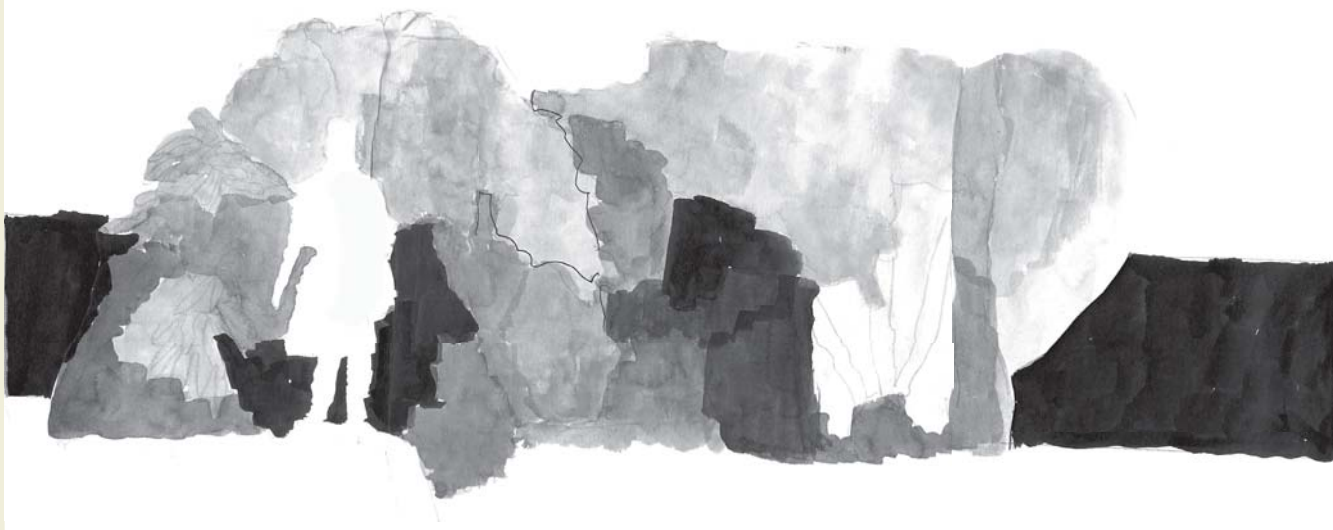
12

San Jorge 1416



San Ludovico 1413





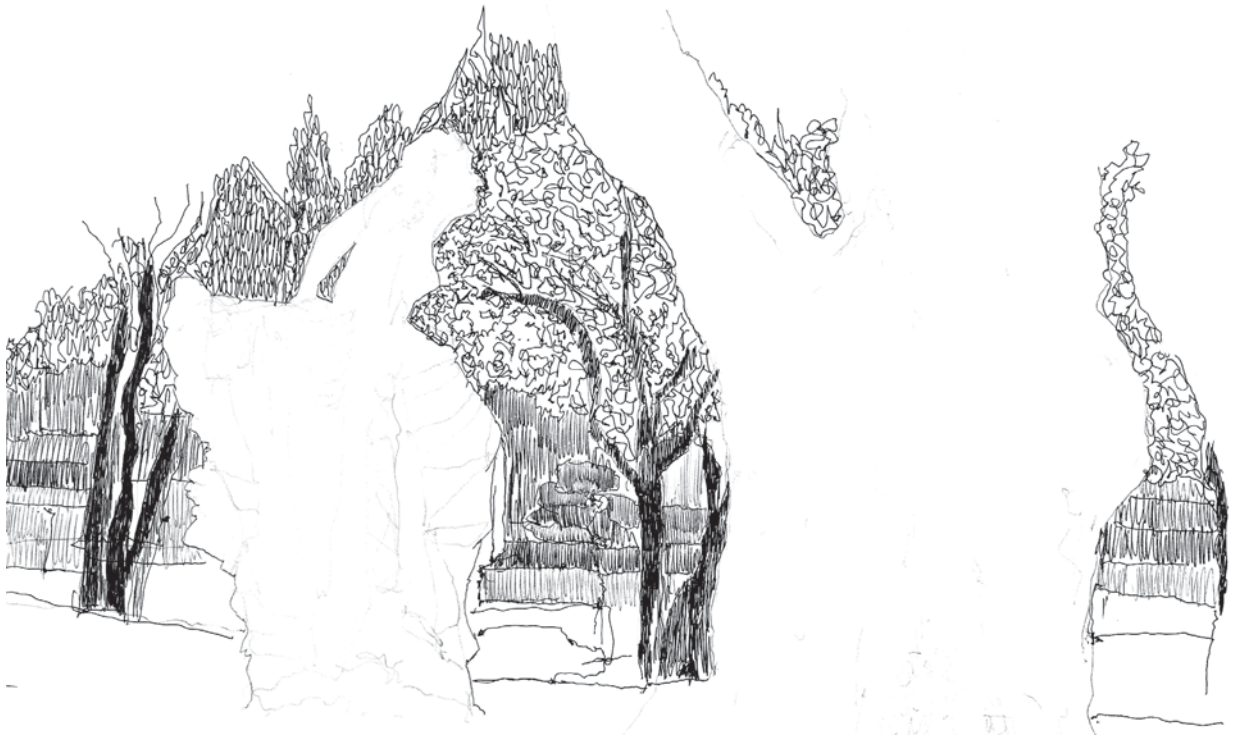
El vacío de la escultura es parte del paisaje.

El acercamiento a la figura del volumen.



El fondo está detallado de texturas.





La textura y el fondo son un mismo concepto.

14

El mismo trazo para la figura y el fondo.

Los detalles de la textura sobre el fondo oscuro.





El contorno de la figura se demarca por su fondo.

La sombra dibuja la luz.

El contraste de la forma y la luz.

15





El protagonismo entre figura y fondo.

16

La figura se vuelve compleja.

El fondo sobresale de la figura.



### EL VOLUMEN Y EL VACÍO

Ambos existen de diferente manera,  
la idea es representarlos  
con el mismo valor.

### LA ESCULTURA COMO MODULADOR DEL ESPACIO GRÁFICO

Se usa la imagen de la escultura como ejemplo  
de trans-figuración, a través de su forma,  
su volumen y vacío en el espacio.





Danza  
*Auguste Rodin*



La mancha y la línea, el trazo que marca el límite de horizontes.

La mancha que sostiene el dibujo.

La intensidad del contraste.





Nijinsky  
*Auguste Rodin*



El detalle de una textura que muestra profundidad.

El trazo de la figura se aparta del fondo.

La división de la forma sugiere dos figuras.





Danza en movimiento a  
*Auguste Rodin*



El vacío del fondo se une al de la figura.

La figura y el fondo cumplen el mismo rol.

El gesto lleva el movimiento estático.

23



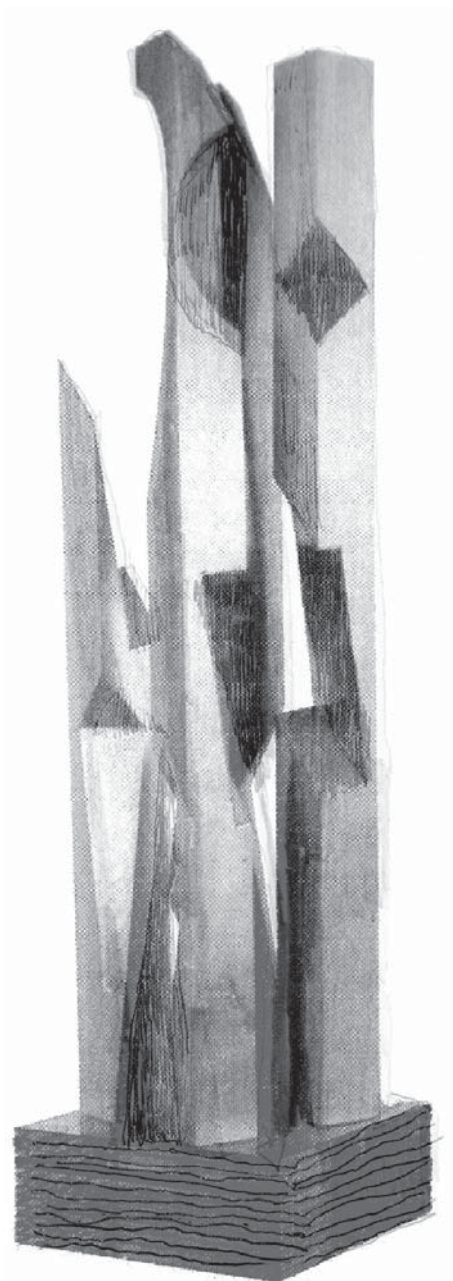
**EL DIBUJO Y SU PROPUESTA**

Para mostrar un contraste se necesitan dos cualidades: que sean adversos, pero también complementos.

**LA PARADOJA:**

**EL DIBUJO QUE FUERZA LA PERFILACIÓN**

Se exagera el contraste, para destacar las dos cualidades, aunque siguen siendo un solo dibujo.



Construcción de un Ensamble. *José Balcells*

- ¿Cuál es la paradoja del espacio?
- ¿Cuáles son sus elementos adversos?
- ¿Cómo son sus límites?
- ¿Cuándo y dónde hay movimiento?
- ¿Existe una completitud, o se busca lo incompleto?
- ¿Cuál es la constancia?



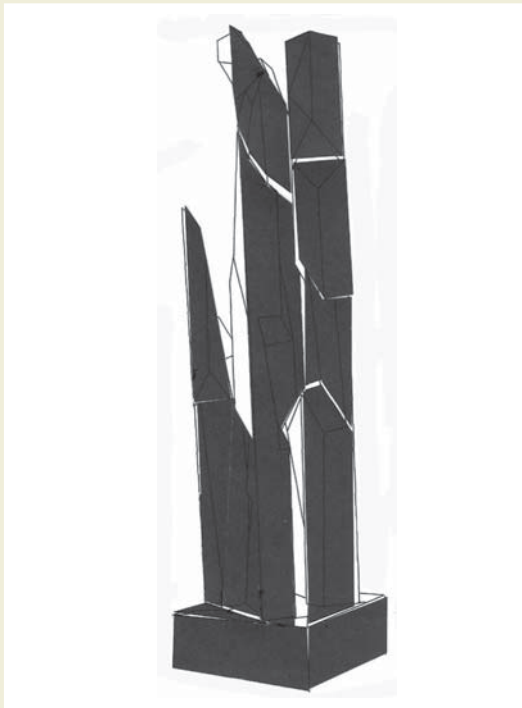


Desarmando la figura se pueden distinguir los elementos.

26

El volumen es la figura y limita con el vacío.



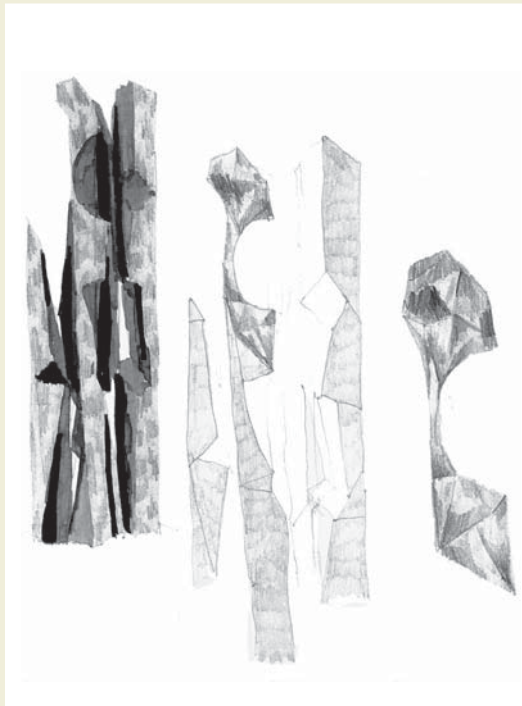


La sombra forma la figura.



Los triángulos componen la textura.

La selección de elementos de una misma clase.



Formas similares y tamaños diferentes.



**HOMOGÉNEO Y HETEROGÉNEO**

Esta composición vincula  
las diferencias que existen,  
y éstas se vuelven necesarias.

**FIGURA Y FONDO:  
COMPOSICIÓN SIN REVÉS NI DERECHO**

La jerarquía es libre de interpretar,  
por lo que no se afirma una posición espacial.



Los Burgueses de Calais. *Auguste Rodin*

#### FIGURA Y FONDO EN EL MUNDO TRIDIMENSIONAL

La figura es el volumen de la escultura.

El fondo, en cambio, es el vacío de ella y su entorno.

La composición de la forma es la línea y el contorno.

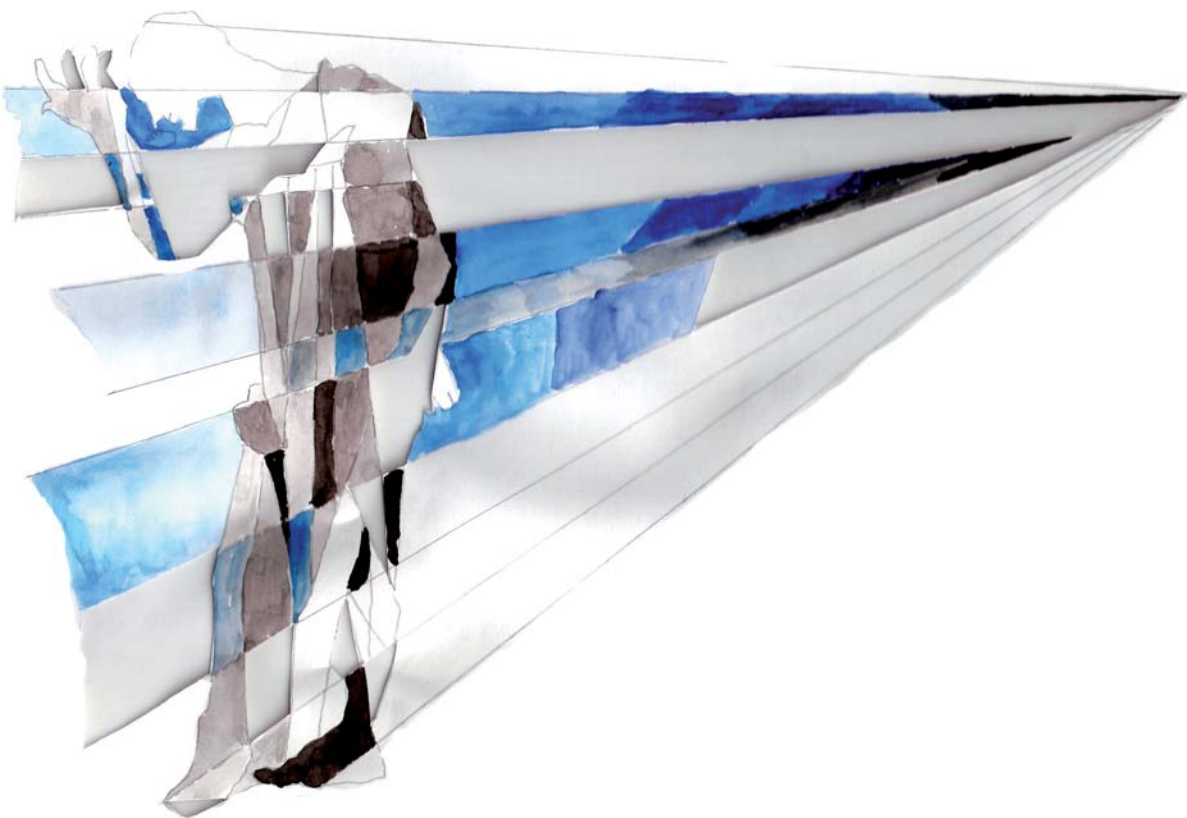
El vínculo que une la figura-fondo, el volumen-vacío, es el contraste.



La figura y el fondo se fragmenta en los dos espacios: vacío y volumen.

30

El fondo traspasa la figura sin que ésta desaparezca.





El color y el negro separa la figura del fondo.

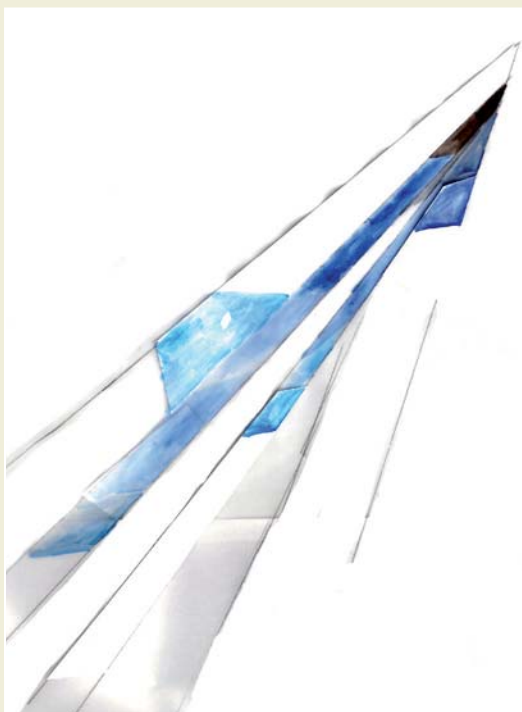


El fondo se transluce encima de la figura.

Los vacíos cortan el fondo.



El fondo toma forma.

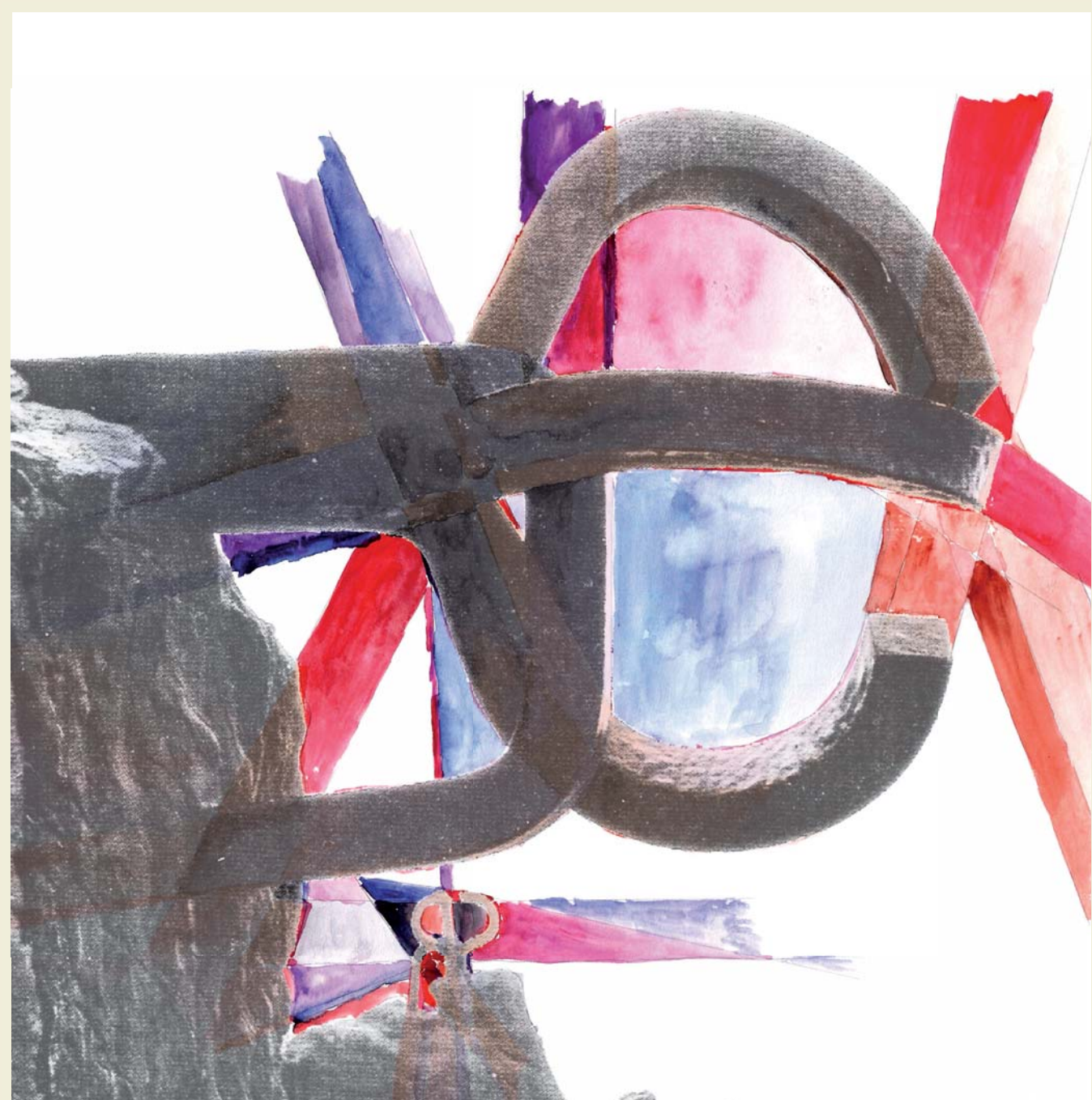


TRES ASPECTOS LUMINOSOS

El volumen, el vacío y el espacio  
se relacionan entre sí,  
y crean un lugar.

EL MUNDO TRIDIMENSIONAL:  
LA ESCULTURA COMO SU PARADIGMA

A través de la escultura,  
se muestran varios ejemplos  
de una visión original.



Los Peines del Viento. *Eduardo Chillida*

LA CONSTANTE VARIABLE ENTRE FIGURA Y FONDO

La extensión de la forma se ubica en el espacio,  
y se entrelaza conformando el dibujo.

Se intersectan las variantes en un tiempo definido,  
en un proceso.

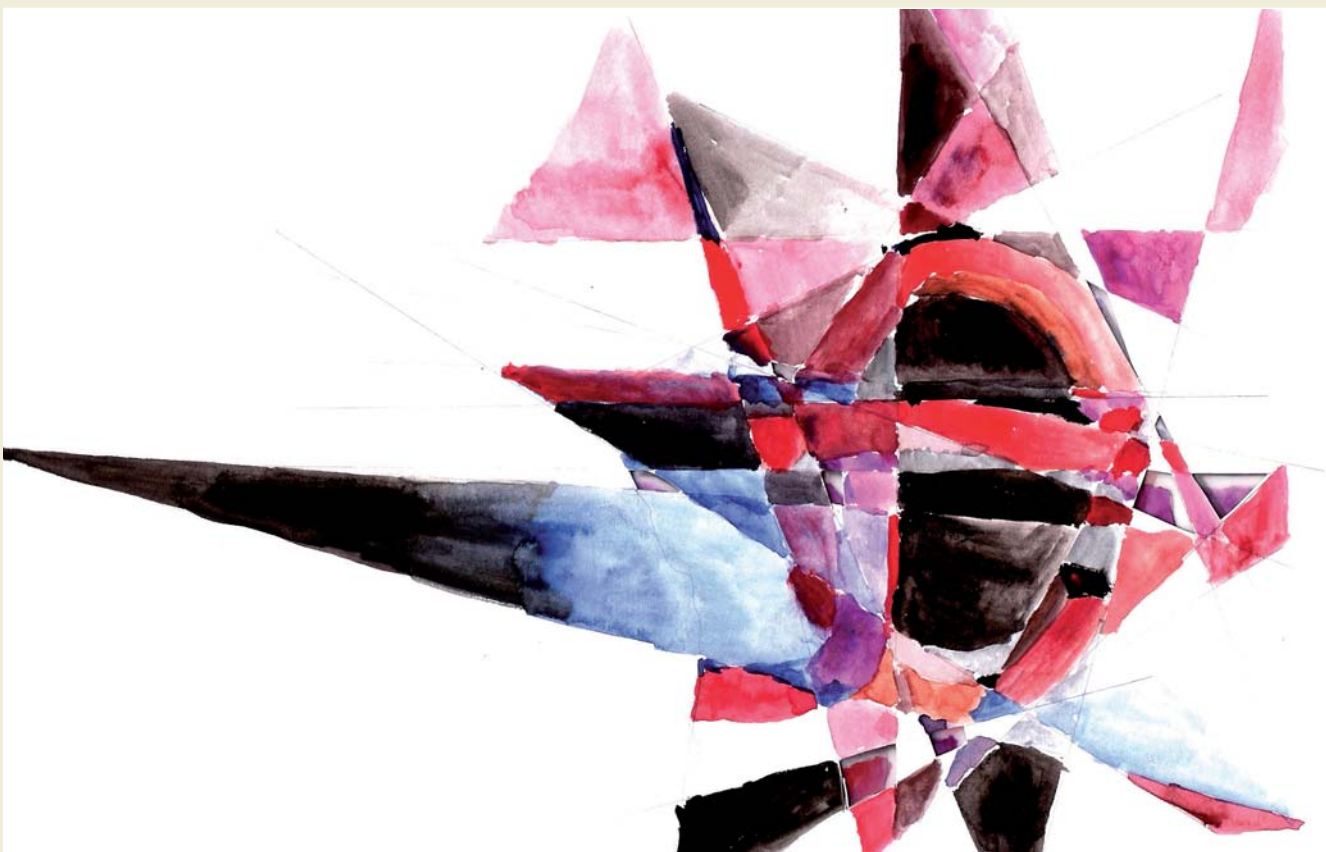




La forma de la escultura continúa en el vacío.

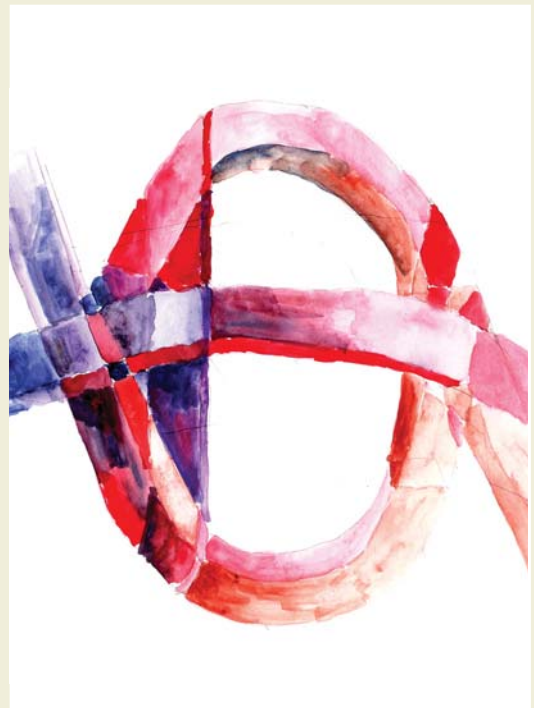
34

El cruce del volumen, vacío y espacio se muestra diferente.





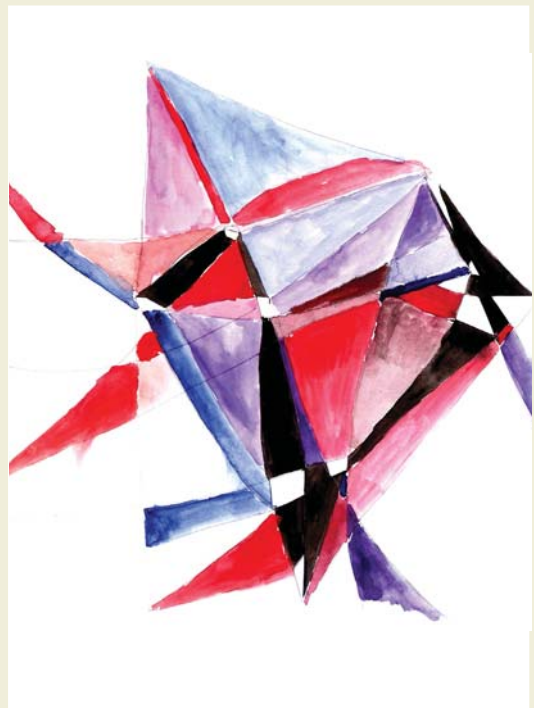
El cruce entre la escultura y el paisaje.



El fragmento principal del dibujo.

El fondo transparente sobre la figura.

La silueta inicial se pierde.



#### LA REPRESENTACIÓN

La innovación de encontrar una visión distinta sobre un tema, y mostrar su naturaleza.

#### LA SECUENCIA DE LA FIGURA: EL ORDEN DE LOS MOMENTOS

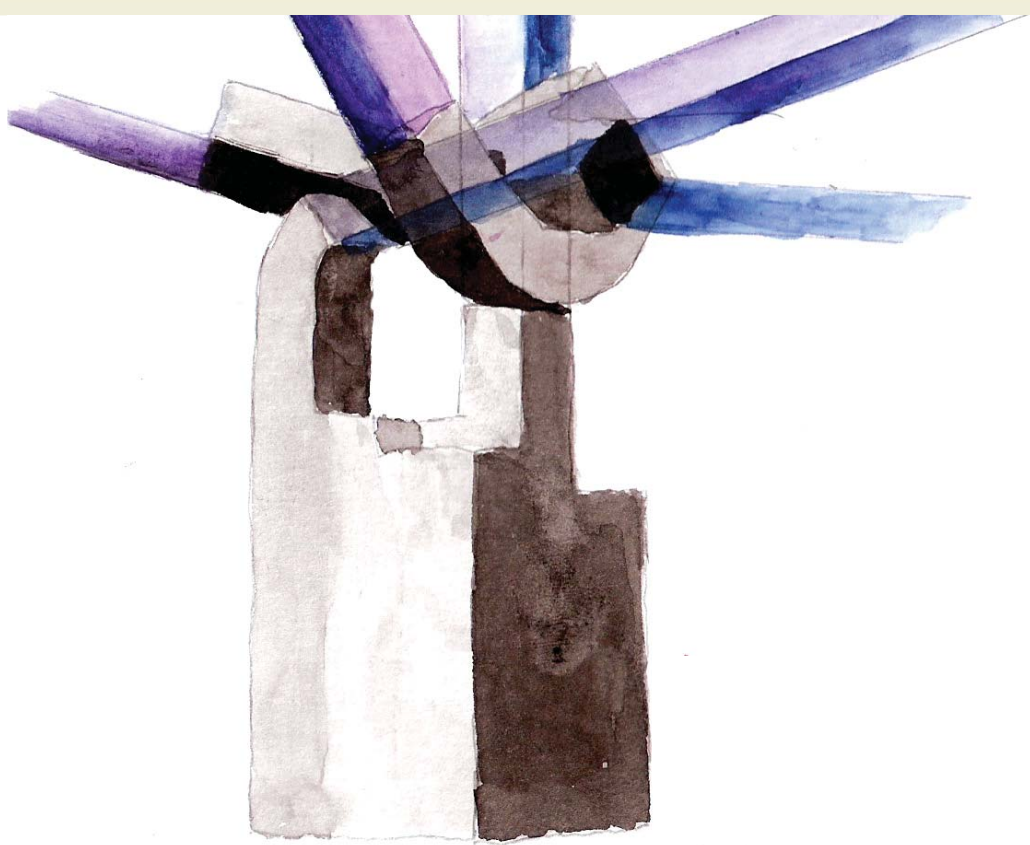
La fotografía y el dibujo se cruzan de un modo distinto en su relación gráfica.



Monumento a los Fueros Vascos. *Eduardo Chillida*

LA TRANS-FIGURACIÓN: UNA TRANSFORMACIÓN ESPACIAL

La extensión desde el volumen hacia el vacío  
desplaza la figura hacia otros planos,  
creando una nueva figura.

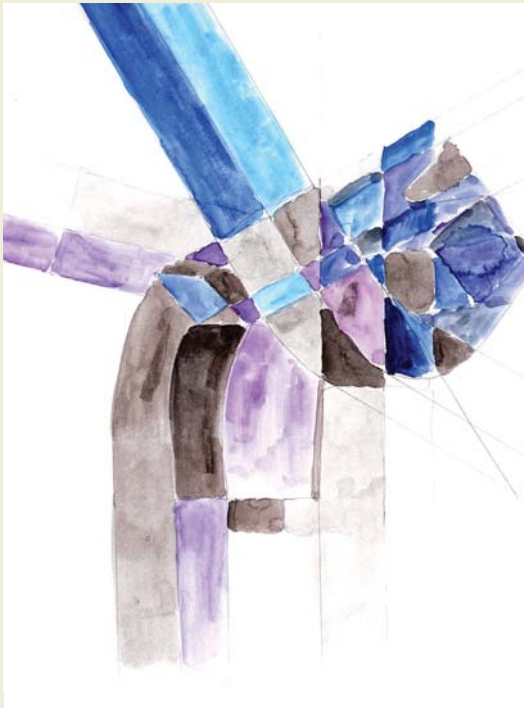


Las sombras son el inicio de la extensión.

38

La figura se descompone con el contraste.





El cruce entre figura y fondo del centro.



La forma de la sombra abarca el total.

El corte es una matriz.

El despliegue de un comienzo.





HACIA EL CONTENIDO DEL VACÍO

#### EL CONTENIDO

El trayecto: desde la escultura hasta la página.

42

#### LA FORMA Y LUZ

La figura gráfica y su composición.

46

#### LOS LÍMITES

La extensión: un espacio contenido.

50

#### EL MODO DEL TRAZO

El contraste de lo adverso y su cruce.

54

#### LA REPETICIÓN EN EL TIEMPO

La continuidad de los pasos.

58

#### LA FOTOGRAFÍA COMO ORIGEN

La abstracción de una abertura.

62

#### EL TRASLADO CONSTANTE

El símbolo como resultado.

66



**EL CONTENIDO**

Se toma la escultura como una imagen,  
una fotografía que continúa su forma,  
de manera bidimensional, en la página.



Gure Aitaren Etxea. Eduardo Chillida

EL TRAYECTO: DESDE LA ESCULTURA HASTA LA PÁGINA

SOPORTE: plano que sostiene a la imagen.

IMAGEN: plano imaginario.

MARGEN: marco de referencia, borde que rodea una composición, una imagen.

FOTOGRAFÍA: representación de la realidad en una imagen estática y tradicional.

DIBUJO: representación de la fotografía, en una versión subjetiva.

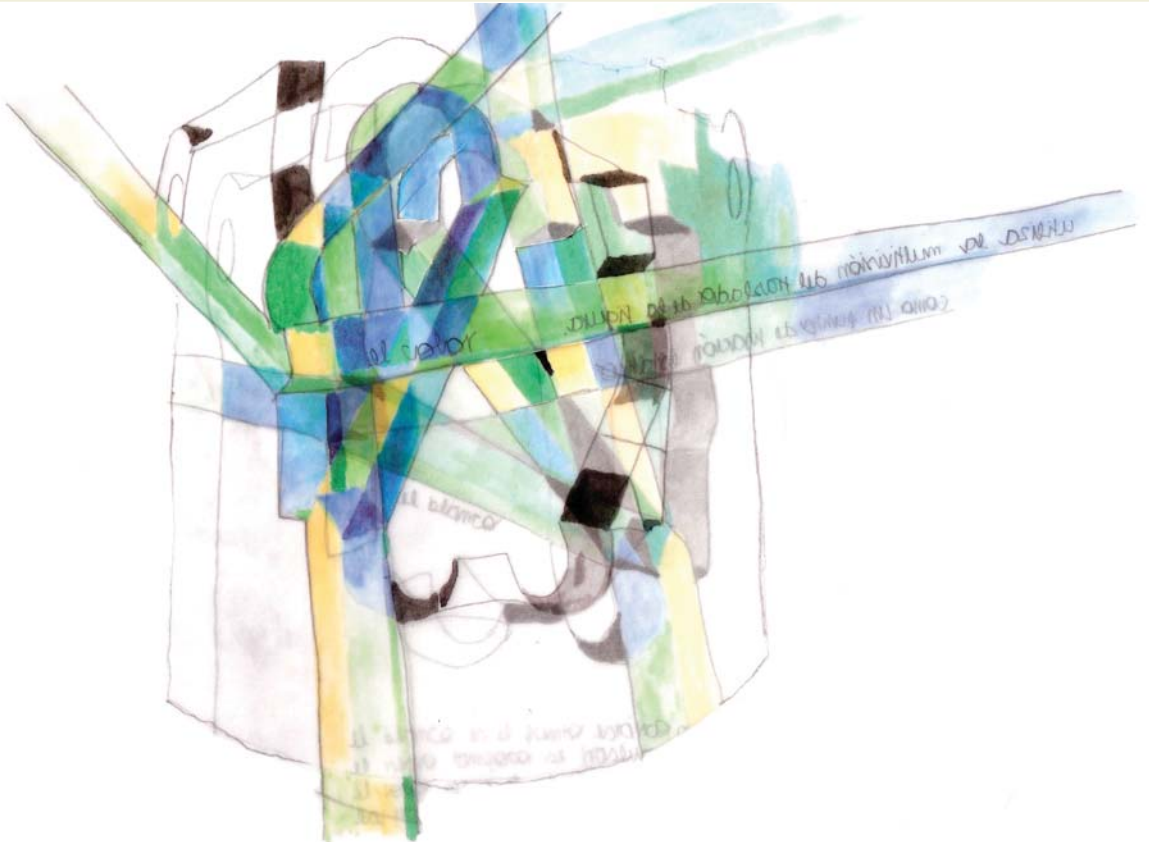
PÁGINA: un traslado de espacio en donde se expande la idea del dibujo.

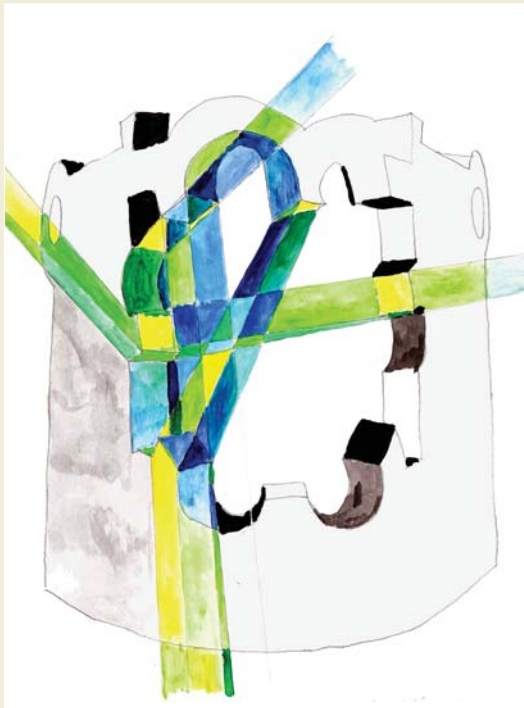


El color atraviesa el vacío.

44

Las capas se intersectan creando una compleja textura.





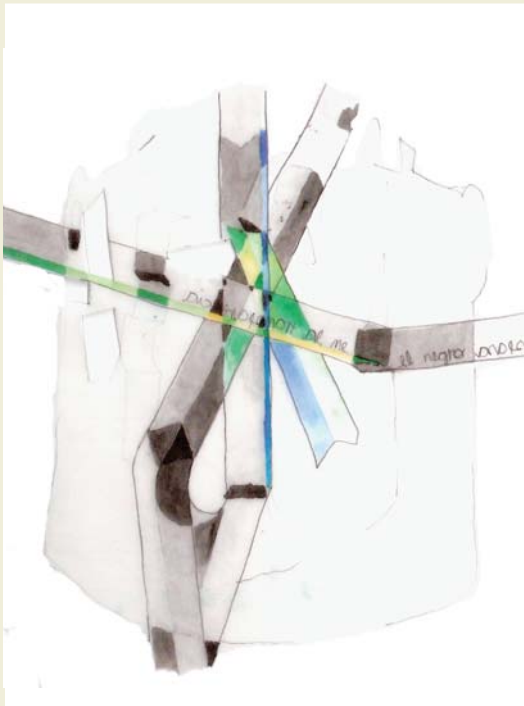
Un nuevo punto de partida.



El vacío se intensifica.

Desde el centro, el color se expande en el negro.

La profundidad de las capas.



**LA FORMA Y LUZ**

La escultura se extiende  
en el blanco de la página,  
siendo éste el soporte  
de los diferentes tonos y formas.



Abesti Gogora v. *Eduardo Chillida*

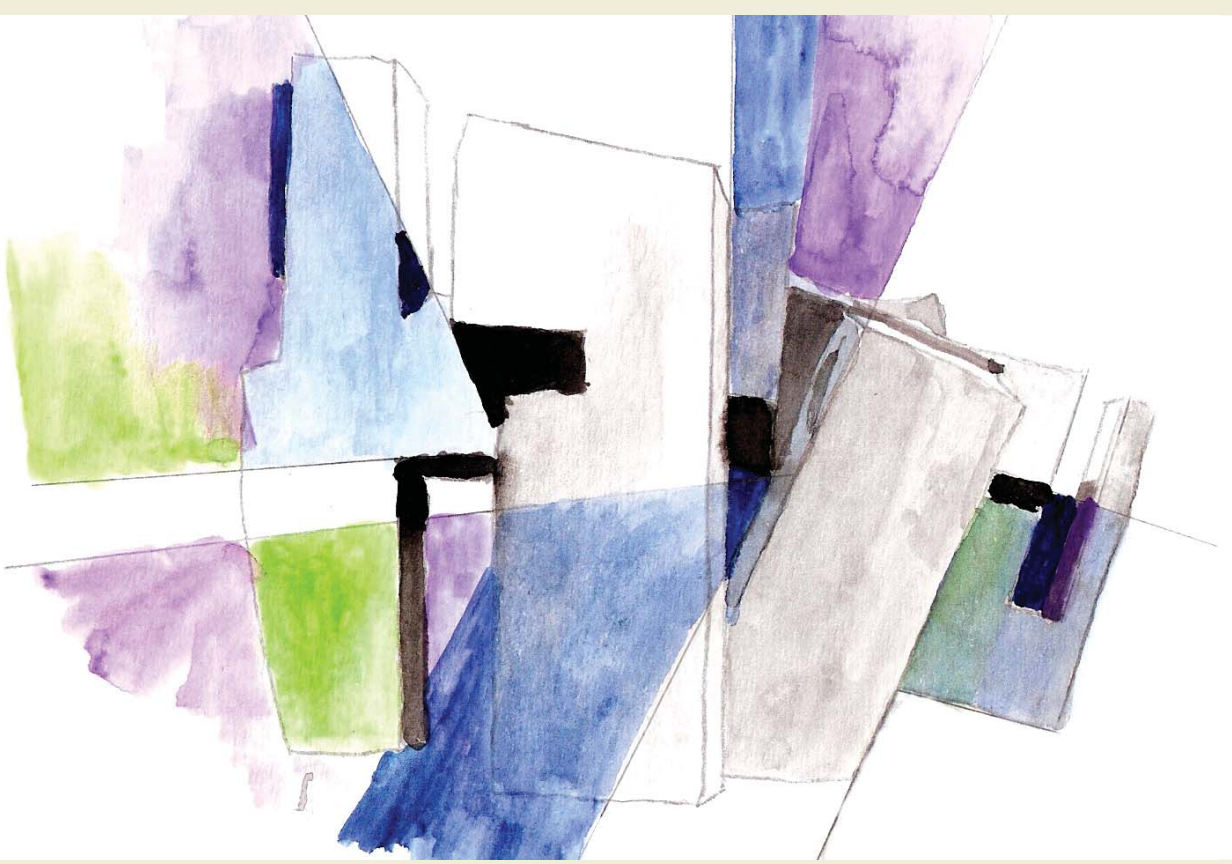
#### LA FIGURA GRÁFICA Y SU COMPOSICIÓN

NEGRO: sombra que comienza en el vértice del ángulo del dibujo.

BLANCO: soporte del dibujo, la página.

GRIS: neutralizador de luz que tiene la figura en el espacio.

COLOR: extensión del vacío que se proyecta en la luz.



A partir de los vértices de sombra se expande la luz.

48

Un volumen en distintas posiciones sobrepuestas.





El vacío se desplaza en distintas direcciones.

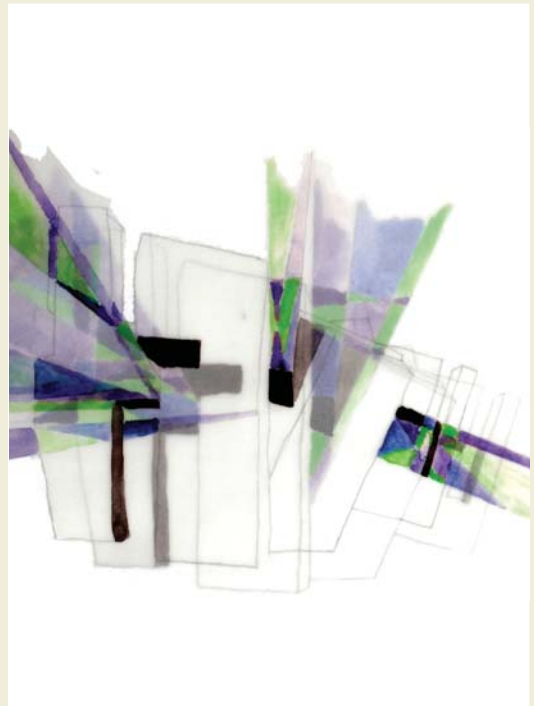


La repetición de un mismo vértice de sombra.

El desvío marca una abertura.

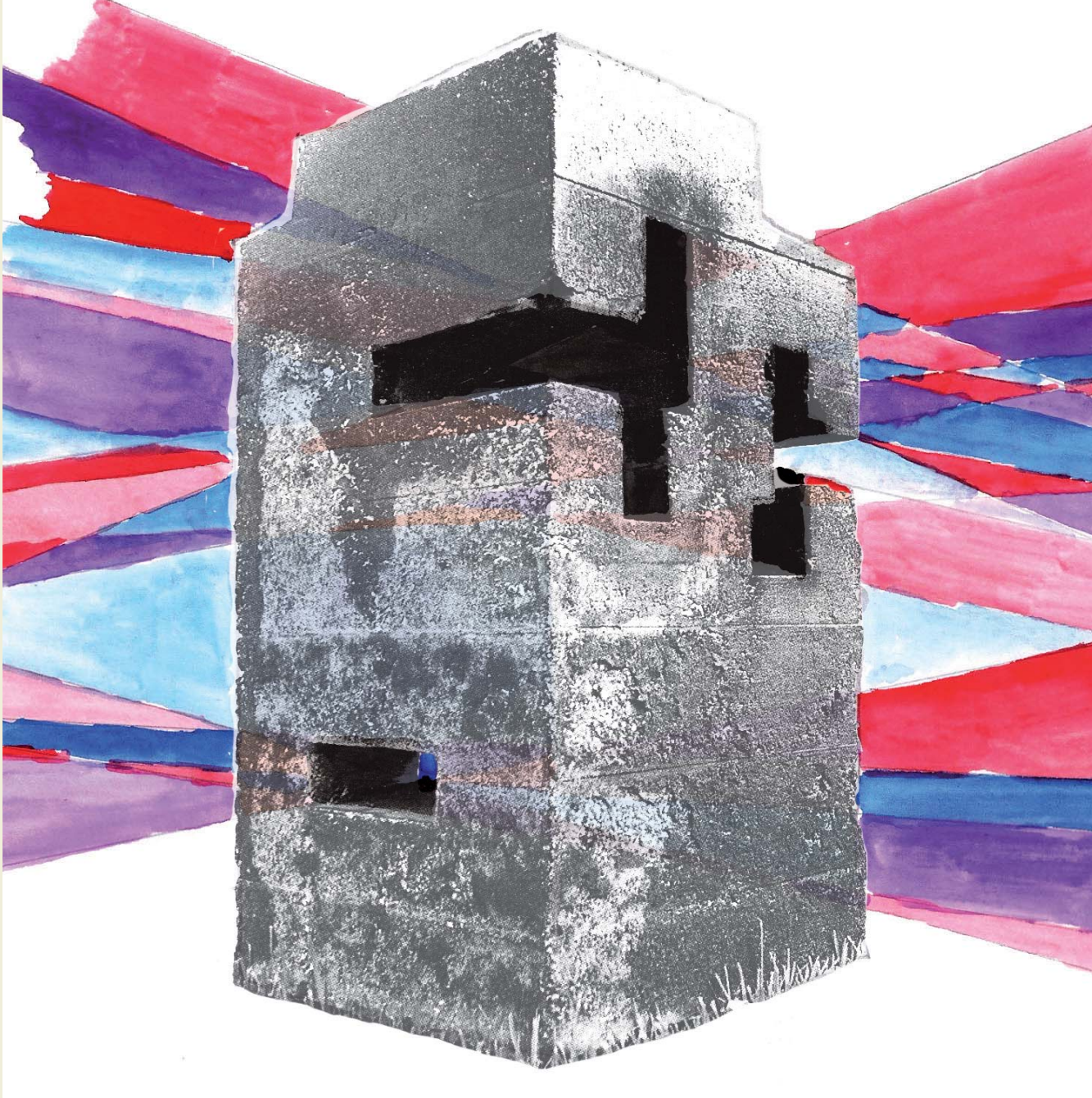


La transparencia difumina el trazo.





LOS LÍMITES  
El volumen y el vacío,  
la figura y el fondo,  
limitan con el borde de la página.



Arquitectura Ortodoxa I. *Eduardo Chillida*

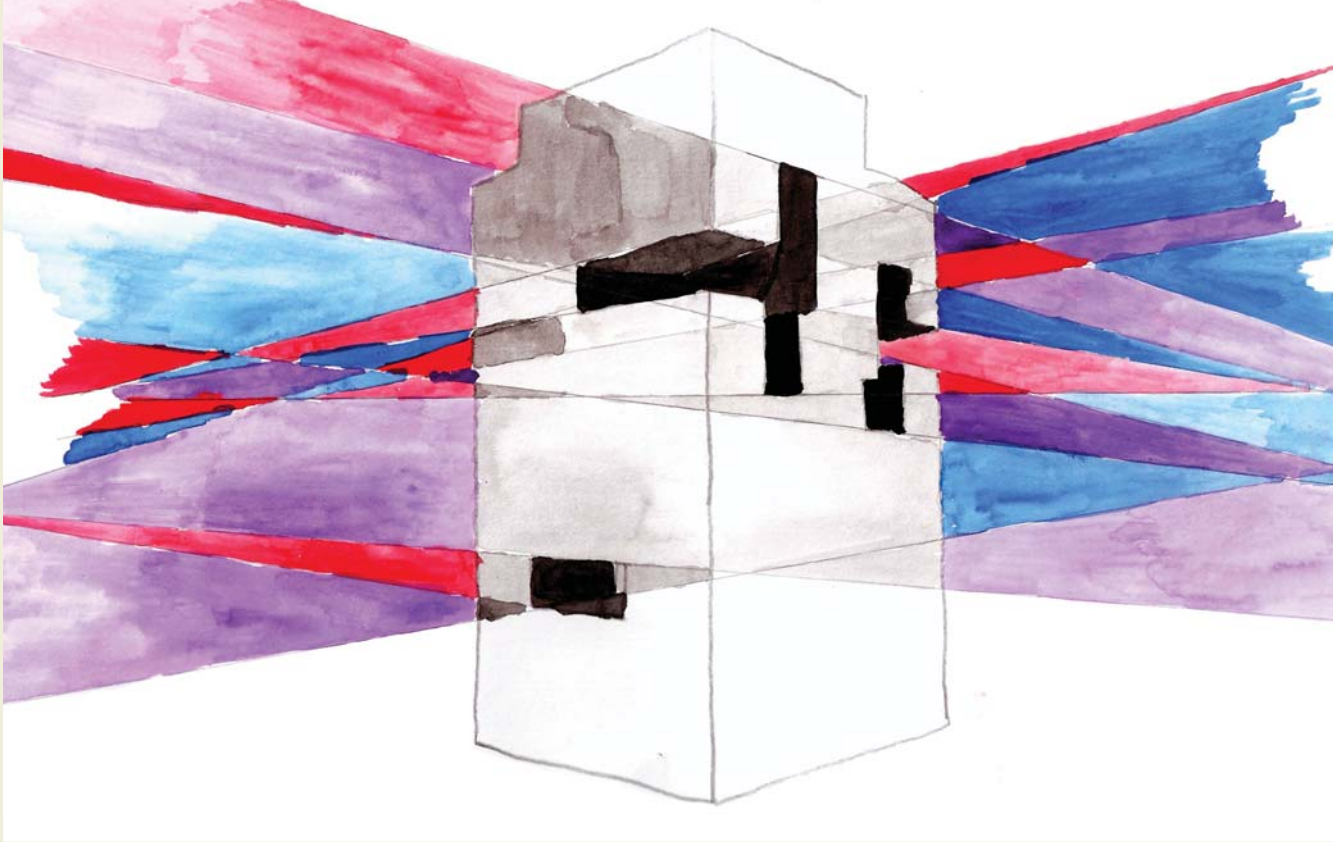
LA EXTENSIÓN: UN ESPACIO CONTENIDO

VOLUMEN: superficie que limita el margen de la extensión.

VACÍO: profundidad de la expansión que rodea al volumen.

FIGURA: apariencia de una forma que dirige una intención gráfica.

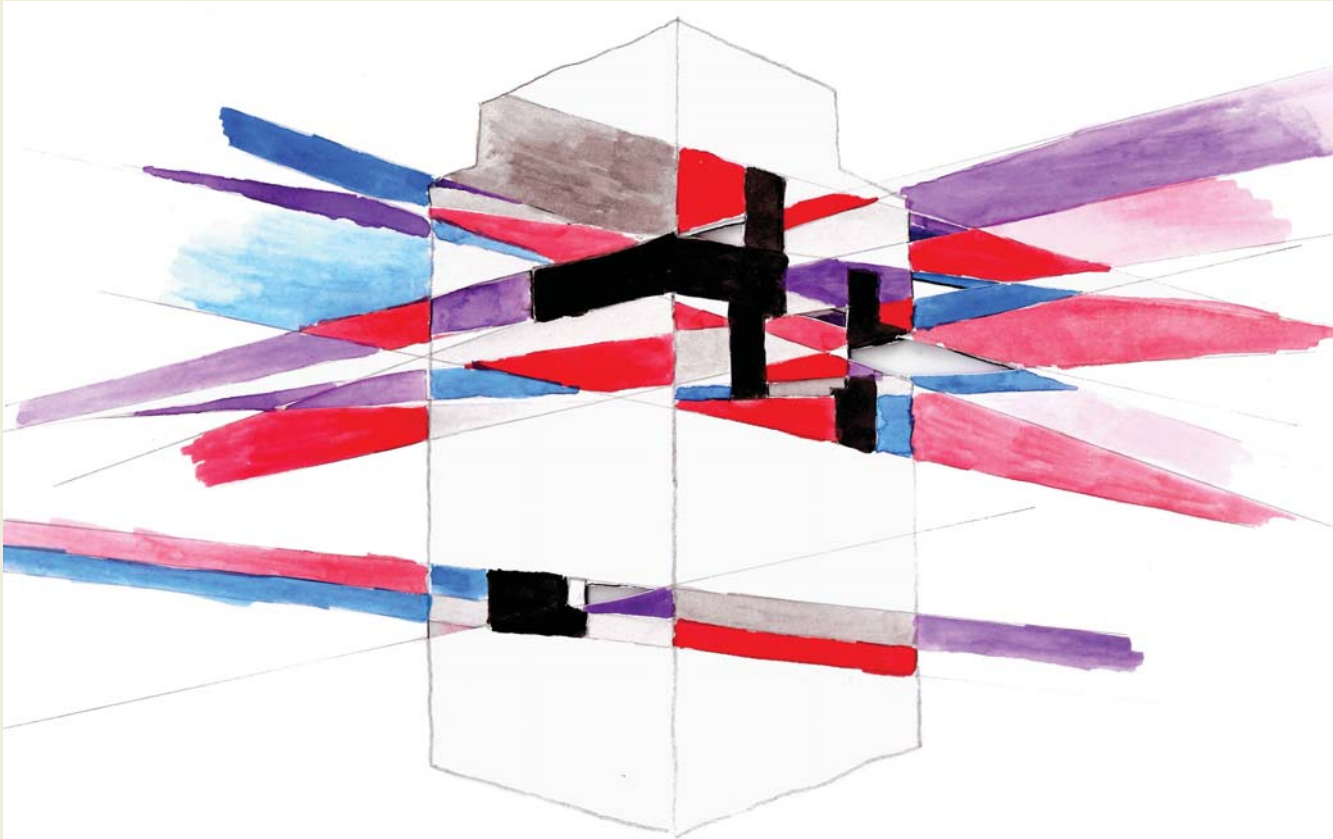
FONDO: espacio vacío detrás de la forma, o de la figura.

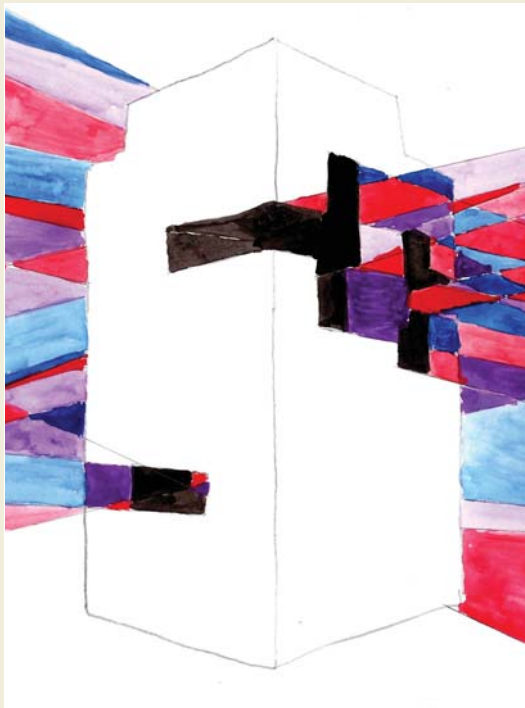


El volumen y el vacío, por separados.

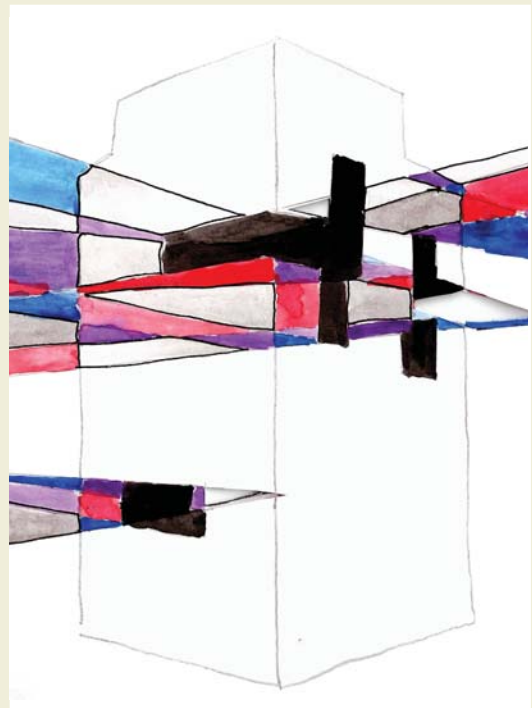
52

La luz proviene de la sombra.





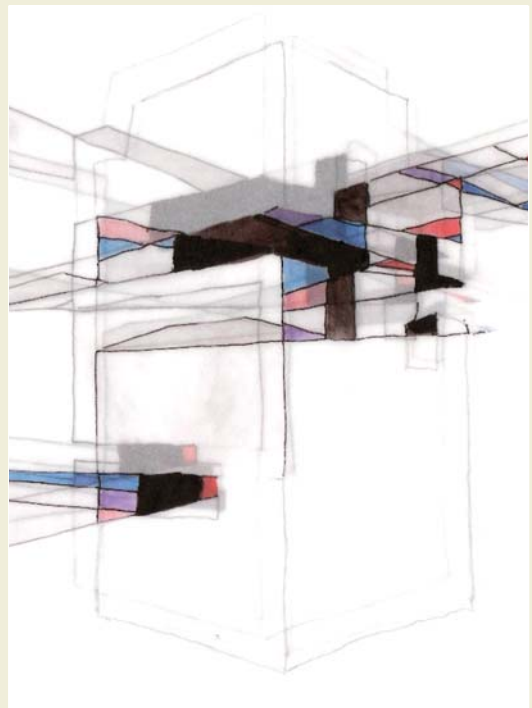
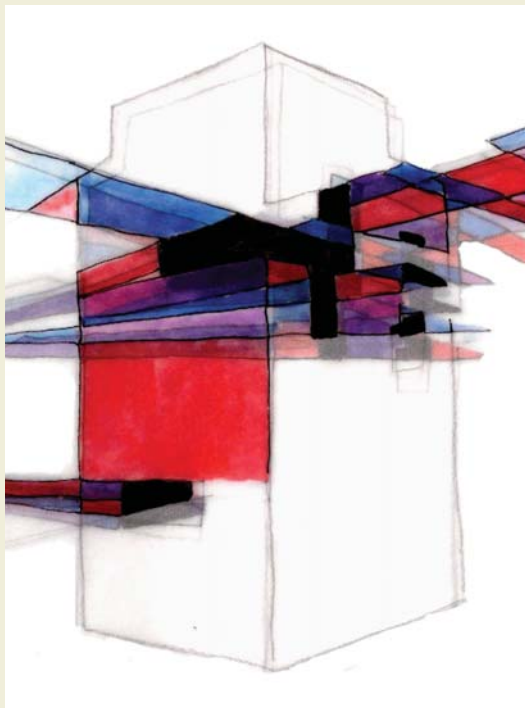
Los huecos más profundos están en sombra.



El gris se mezcla en la extensión.

Se potencia el color sobrepuesto.

El doble fondo permite más profundidad.



**EL MODO DEL TRAZO**

La extensión de las rectas  
se cruzan, se entrelazan.

La geometría del vacío  
se proyecta en el espacio.



El Pensador. *Auguste Rodin*

EL CONTRASTE DE LO ADVERSO Y SU CRUCE

ENCAJE: el ajuste.

REFLEJO: la extensión de una figura.

CONTRASTE: la contraforma que dispone el plano, la descomposición, lo heterogéneo.

TRANSPARENCIA: capas que dejan ver con claridad lo que hay detrás de ellas.

FRAGMENTACIÓN: manera de descomponer.

DESPLIEGUE: el pliegue que se sale de sí.

TROQUEL: la matriz.



Las rectas dividen el espacio en segmentos únicos.

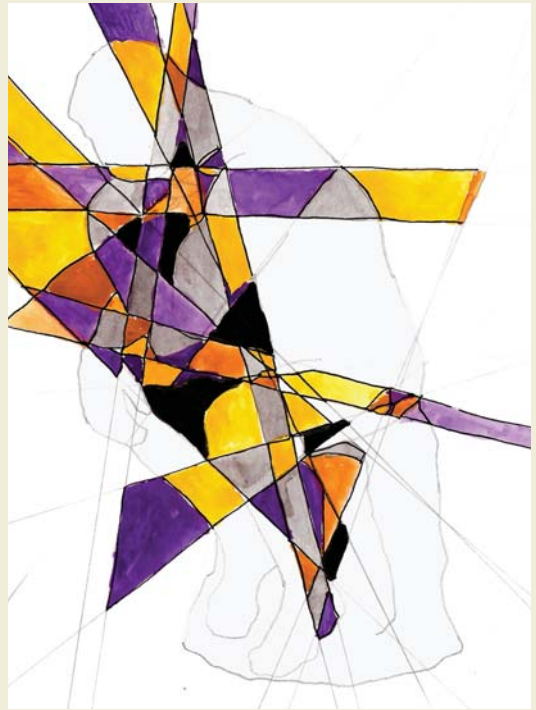
56

El vínculo es la geometría de la sombra.





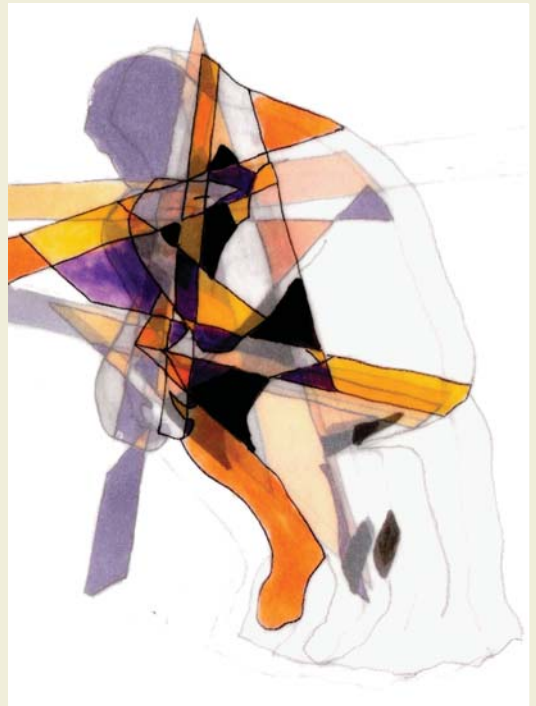
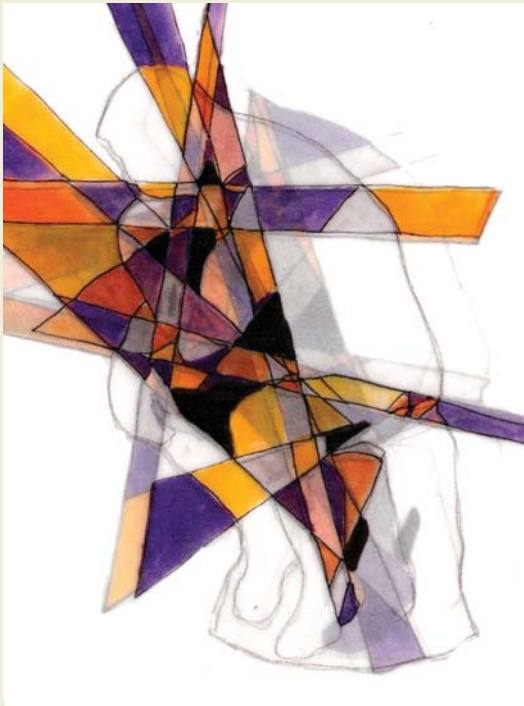
Los cruces se entrelazan.



Nunca se pierde el rastro inicial.

Las capas se complementan.

La silueta se pierde por partes.





LA REPETICIÓN EN EL TIEMPO  
La imagen se repite  
en un tiempo secuencial,  
con pequeñas diferencias  
que gradualmente cambian su principio.



Los Burgueses de Calais. *Auguste Rodin*

LA CONTINUIDAD DE LOS PASOS

ENTREMEDIO: vínculo que continúa en el infinito, se multiplica.

SECUENCIA: uso repetido de una forma.

REPETICIÓN: disposición de formas todas relacionadas entre sí.



La figura no pierde su silueta a pesar de la abstracción.

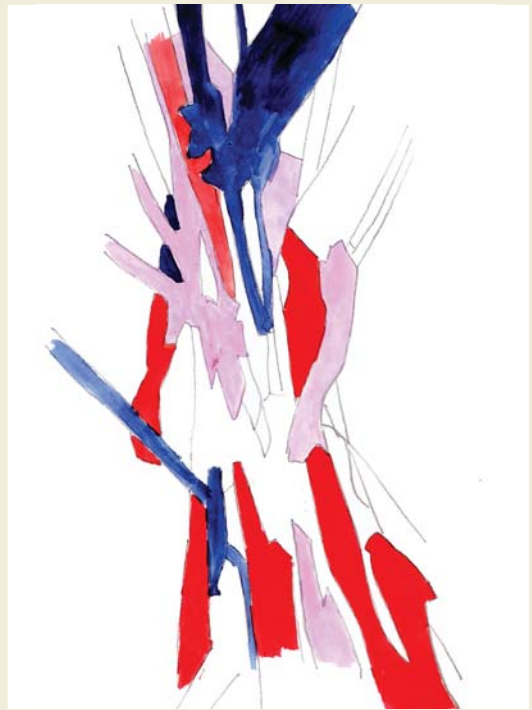
60

Los fragmentos sobrepuestos alejan a la figura inicial.





Las extensiones se apoderan de la página.



El color es el vínculo del espacio.

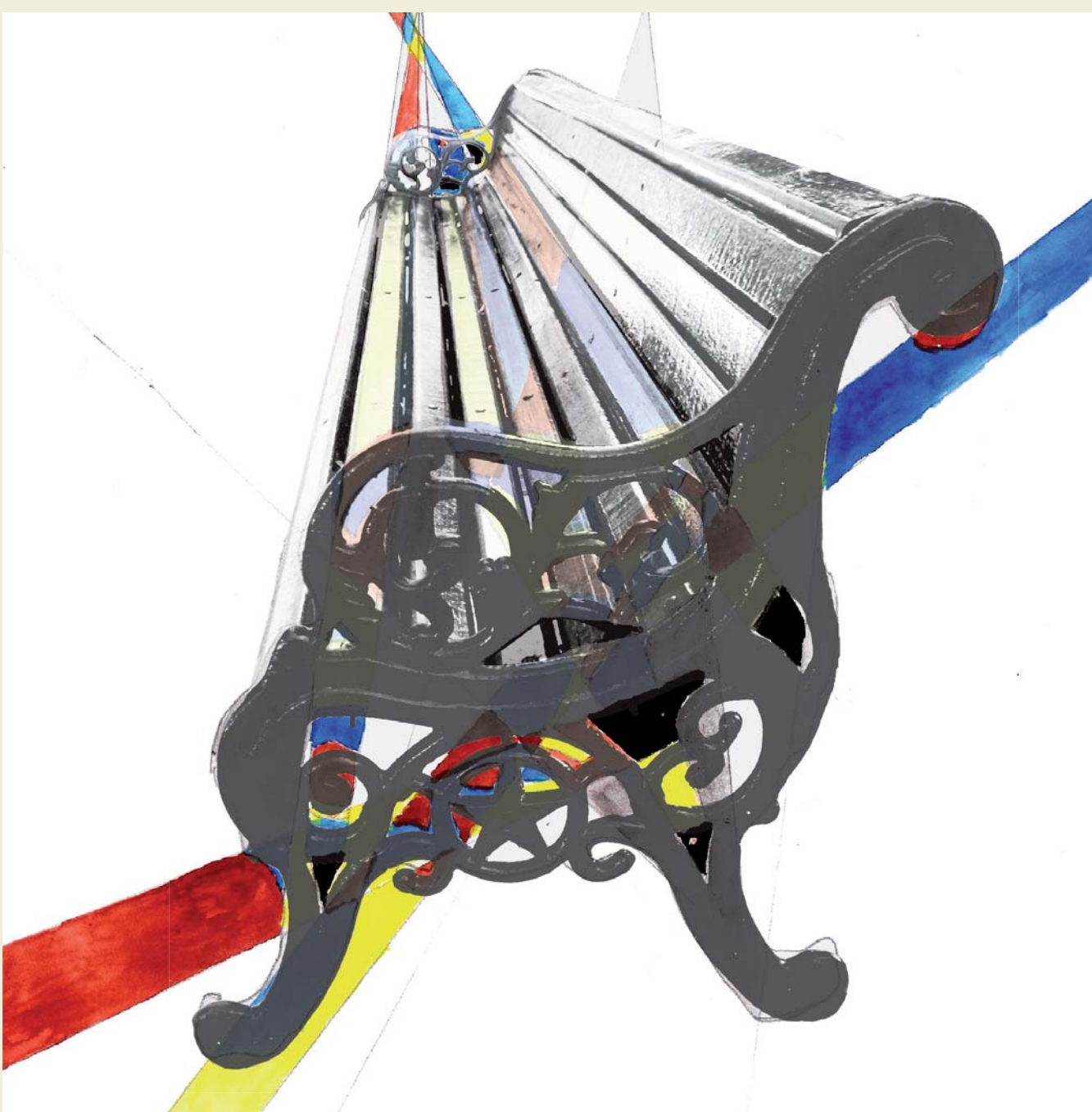
Se separan los extremos verticales.



El fondo se apodera de la figura.



**LA FOTOGRAFÍA COMO ORIGEN**  
La imagen de un momento real  
de la escultura,  
se traslada al dibujo.



La banca

**LA ABSTRACCIÓN DE UNA ABERTURA**

**ABERTURA:** la expansión de la representación al total de su soporte.

**ORIGEN:** la fantasía que es también la realidad.

**CUALIDAD:** característica propia que lo hace ser original.

**CONTRADICCIÓN:** mostrar algo inusual que se contradice, pero que existe.

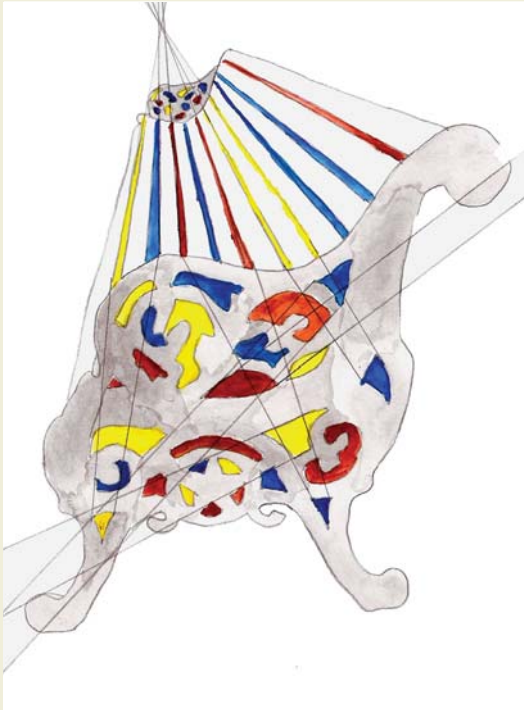


El color se introduce en el vacío.

64

Las extensiones de vacíos se cruzan con la sombra.





El vacío expande el color y el volumen expande el gris.



La figura comienza a desaparecer.

Los colores se superponen.

La forma de la sombra y su trayecto.





**EL TRASLADO CONSTANTE**

La abstracción de la fotografía,  
inicia una abertura a una nueva mirada.  
Los roles de la realidad se pierden  
y se transforman en el dibujo.



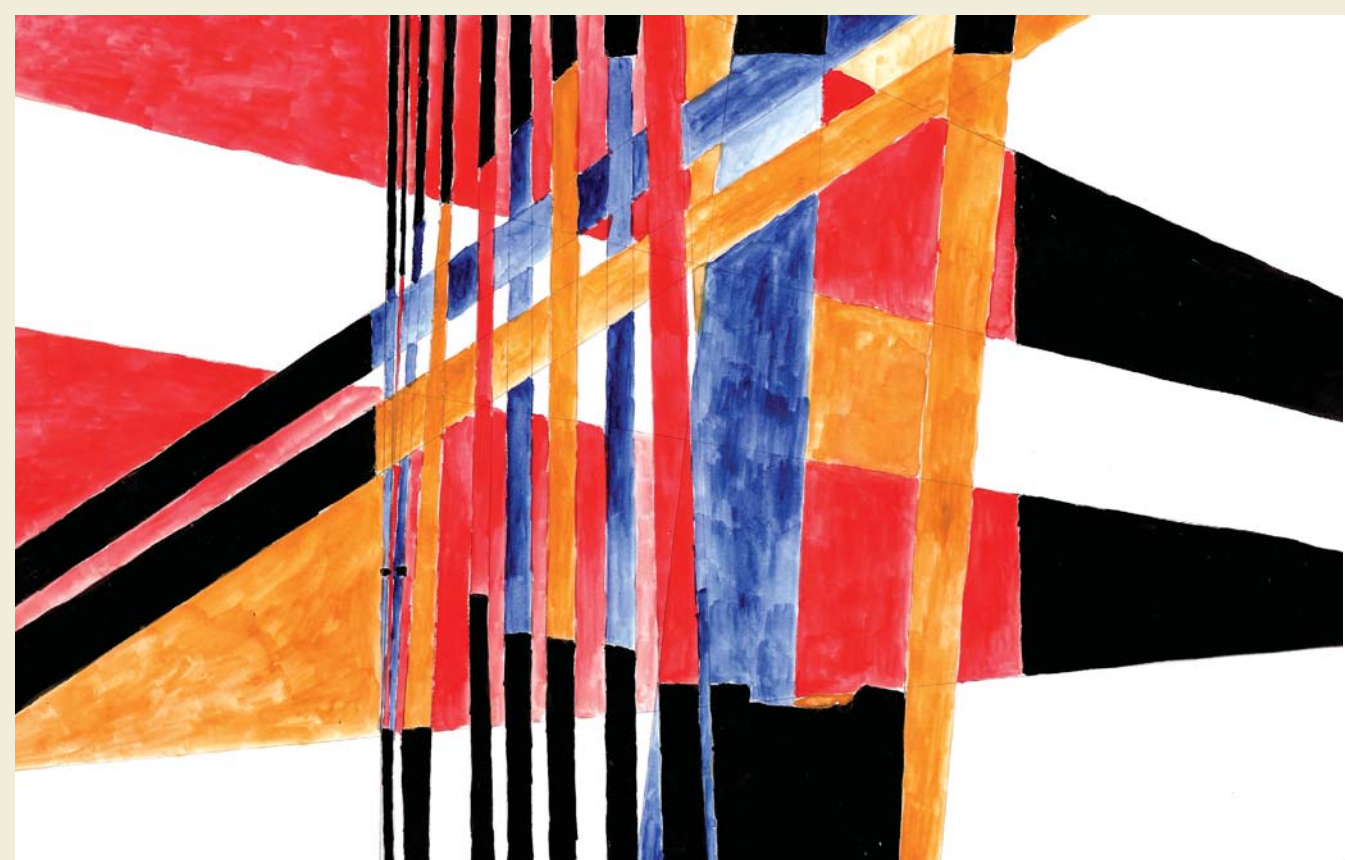
La esquina

EL SÍMBOLO COMO RESULTADO

LA TRANS-FIGURACIÓN: cambio de aspecto de una cosa que se traslada constantemente.

EL PAISAJE URBANO: horizonte de la ciudad que muestra una nueva realidad.

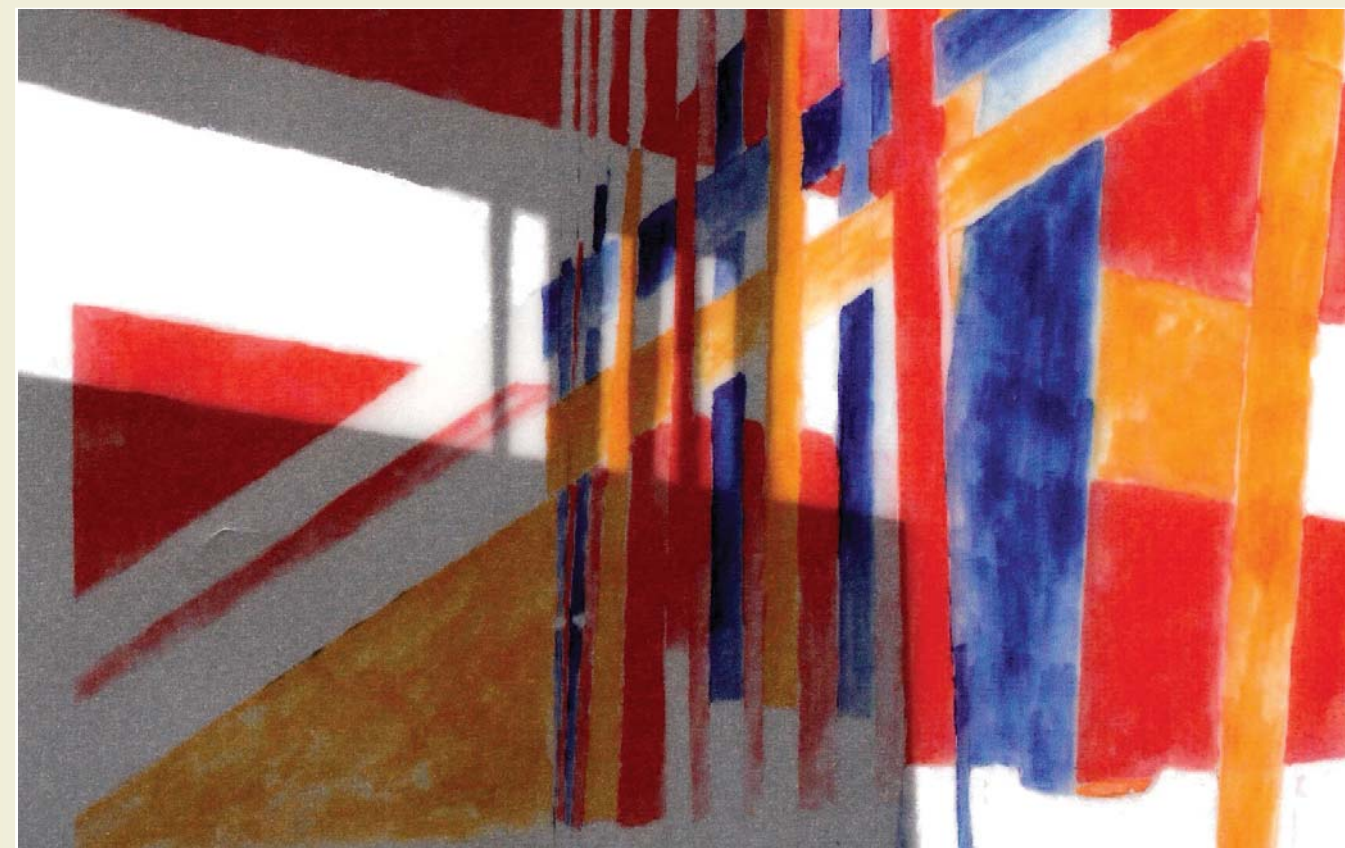
LA EXTENSIÓN: amplitud de los límites como una variable que no tiene márgenes.



La intersección de dos mundos.

68

El color sobre la sombra.





Las extensiones que rodean el volumen.



La síntesis de la forma.

El cruce del volumen y vacío.



Se invierten los roles.





LA ESCULTURA DIBUJADA

LA PÁGINA  
El soporte de la imagen.  
72

LA CAPTURA DE LA IMAGEN  
Un principio fotográfico.  
76

EL DIBUJO  
El trazo muestra la abstracción.  
80

LA TRANSPARENCIA  
Un traspaso de la expansión  
gráfica.  
84

EL PROCESO  
Seis pasos de la trans-figuración.  
88

LA VERTICAL  
Una forma rígida.  
90

EL ESCORSO  
El comienzo del giro.  
94

LA LIBERTAD  
El cambio de dirección.  
98

LA ABSTRACCIÓN  
Una geometría de la realidad.  
102

LA FORMA  
El espacio entre vacíos.  
106

LA FIGURA  
La visibilidad.  
110

EL PAISAJE  
El origen del entorno.  
114

EL ENTORNO  
La identidad del lugar.  
118

LA INTERVENCIÓN  
El paisaje como protagonista.

**LA PÁGINA**  
El soporte de la imagen  
es el blanco que rodea el dibujo,  
indica comienzo y fin.



El David. *Donatello*

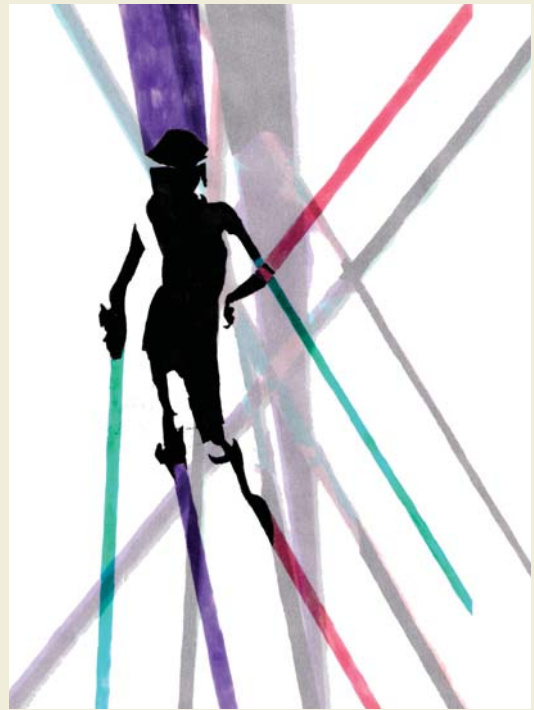




En el centro se intersectan los colores.



La silueta en sombra y la extensión en color.

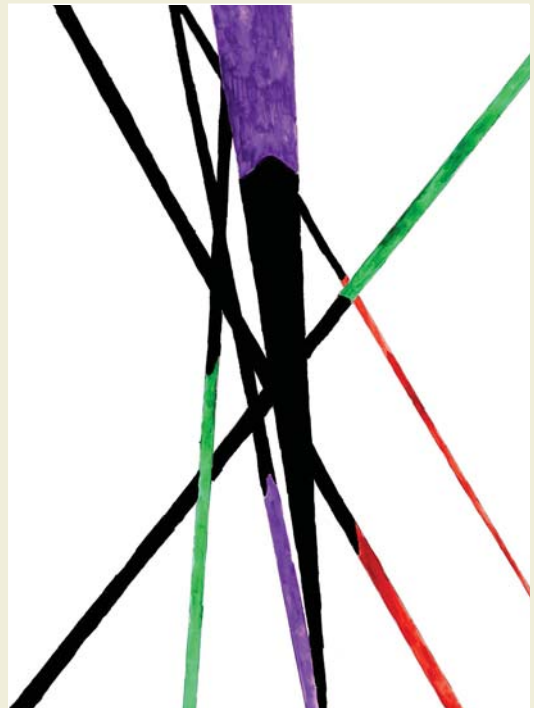


Aparecen sus movimientos.

La abstracción y la múltiple extensión.



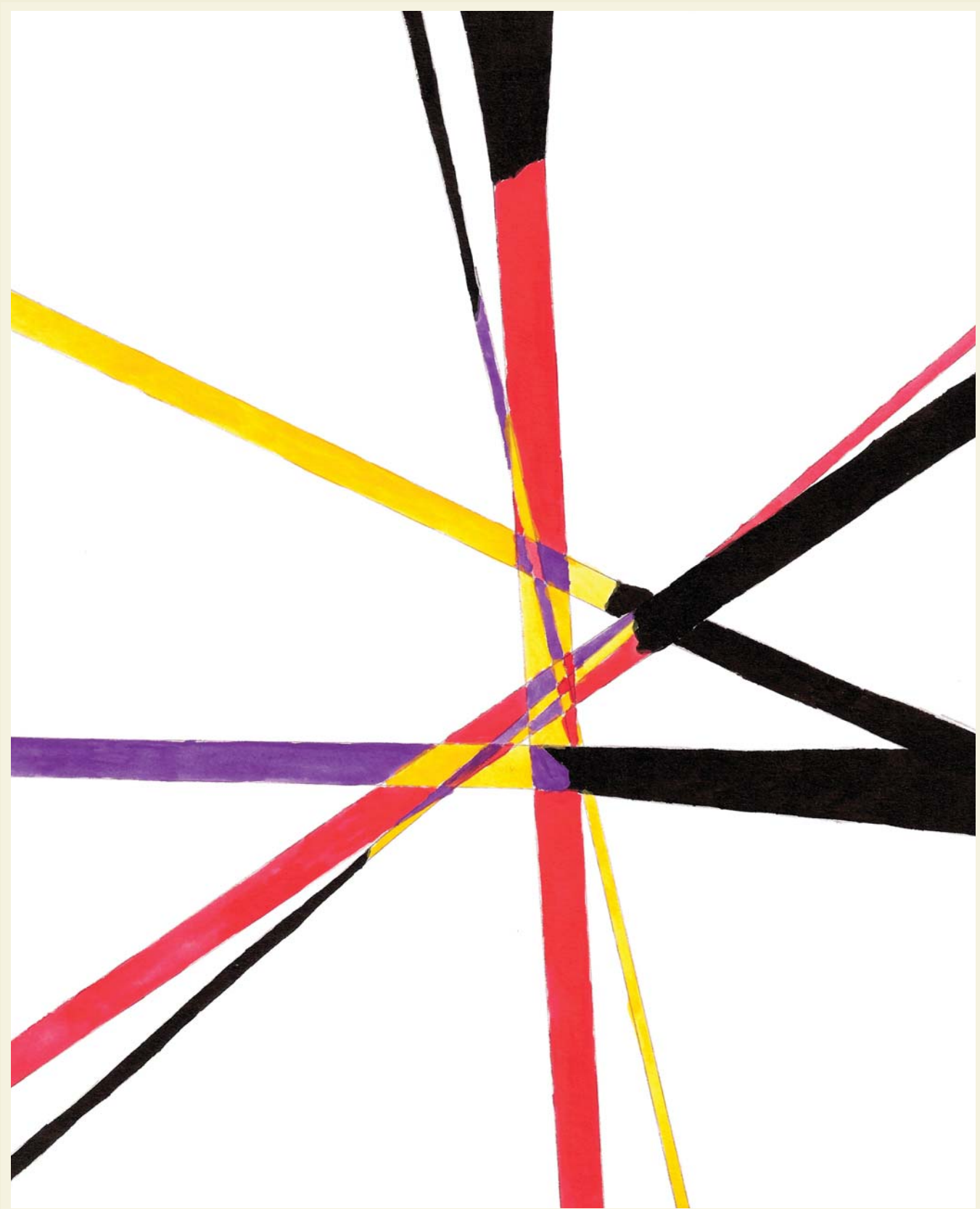
La sombra de la abstracción es su figura inicial.



LA CAPTURA DE LA IMAGEN  
Un principio fotográfico  
deja una referencia del cambio del proceso.



Apolo Saurótono. *Praxíteles*



Diversas direcciones se cruzan en detalles.



La silueta y su fondo.

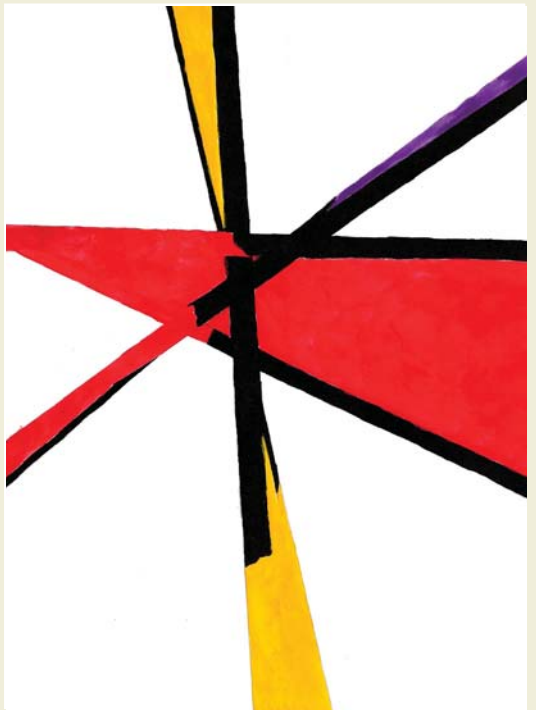


Entre el atrás y el delante.

La inversión de la sombra.



El fondo como figura.



**EL DIBUJO**

El trazo muestra la abstracción  
que se transforma en una serie de dibujos  
que explican un procedimiento.

A través de su trazo



Auriga de Delfos. *Anónimo*





Desde la abertura hasta el bloque.



Las figuras casi se cruzan.



La expresión se compacta.

El vacío entre segmentos desaparece.



El color se cruza por encima del fondo.



**LA TRANSPARENCIA**  
Un traspaso de la expansión gráfica  
que amplía el horizonte,  
otorgándole profundidad a través de capas.



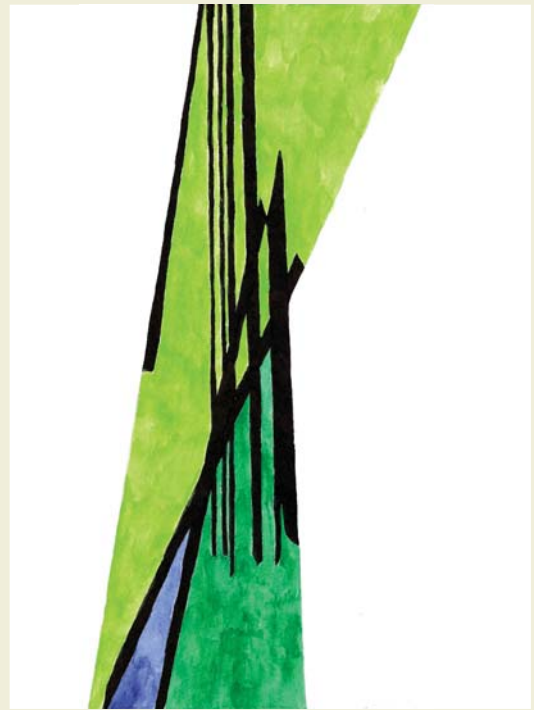
Atenea. *Fidiyas*



El dibujo abraza la hoja verticalmente.



El comienzo del trayecto.



La figura se cierra.

El trazo viene desde el borde.



La oscuridad apenas deja un vacío.



**EL PROCESO**

Seis pasos de la transfiguración  
que comienzan con la fotografía  
de la escultura original,  
y se extiende en la  
paulatina transfiguración  
del dibujo en la página.

1

#### EL VOLUMEN Y EL VACÍO

La fotografía de la escultura y su sombra que se expande en la página.

2

#### EL COLOR Y EL NEGRO

La forma en luz y sombra.

3

#### LA FIGURA Y FONDO

La sombra proyecta las principales luces.

4

#### EL ESPACIO GRÁFICO

Los fragmentos se multiplican en función de la página.

5

#### LA FORMA Y SU ABERTURA

La silueta desaparece y la página es el soporte de la forma.

6

#### EL VÍNCULO Y SU CONTINUIDAD

La abstracción de la forma en la transparencia de sus momentos.



**LA VERTICAL**

Una forma rígida  
como un bloque hierático  
que demuestra firmeza y materialidad.

La atención se centra en el bulto  
de la figura. Su relación con el espacio  
circundante es secundaria.



Montuemhet. Anónimo



La sombra proyecta la forma del color.



La vertical se une en el centro, en la luz.

92

Se dividen los espacios que vincula el blanco.

La figura se unifica con el vacío.

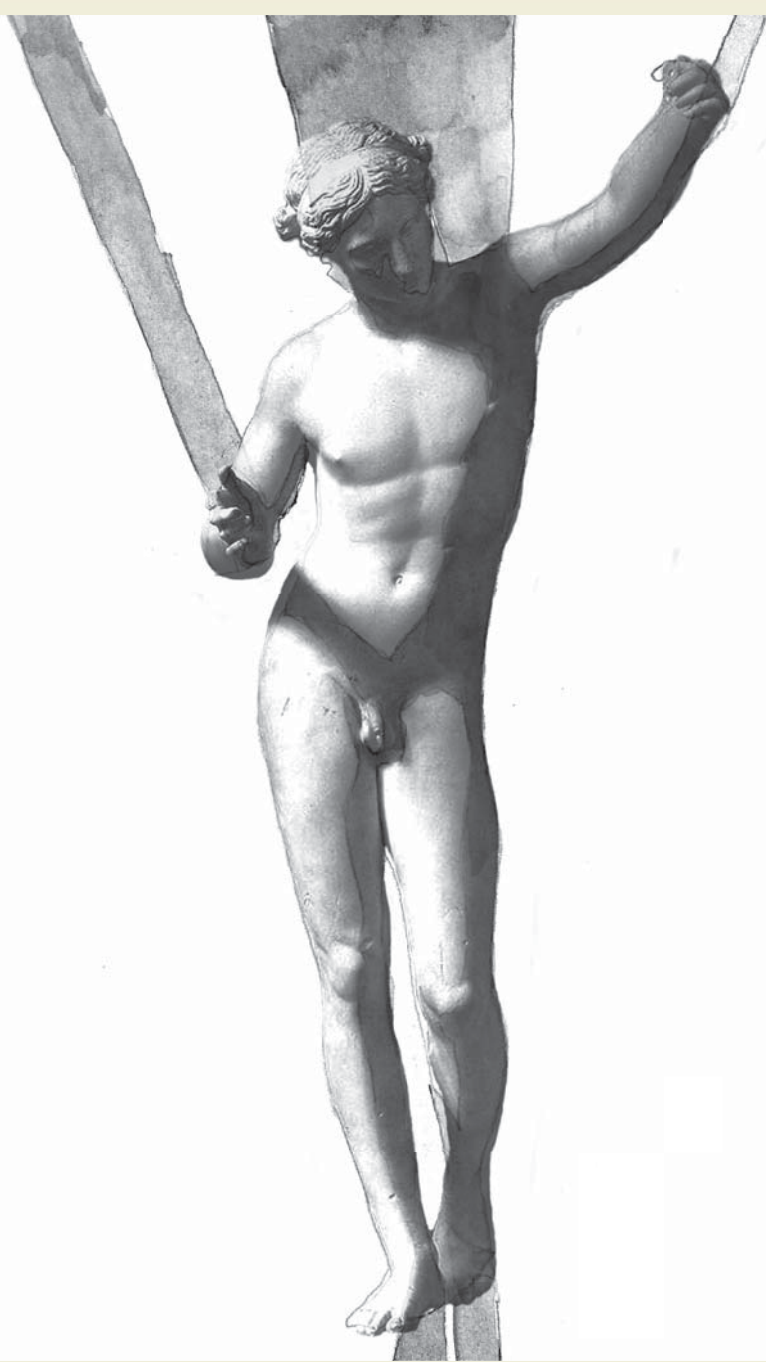




La forma de la escultura tiende a la vertical.

EL ESCORZO

El comienzo del giro  
donde el cuerpo se empieza a quebrar.  
Aparecen más sombras y huecos  
entre sus partes.



Apolo Sauróctono. *Praxíteles*



La silueta se mantiene en la sombra.



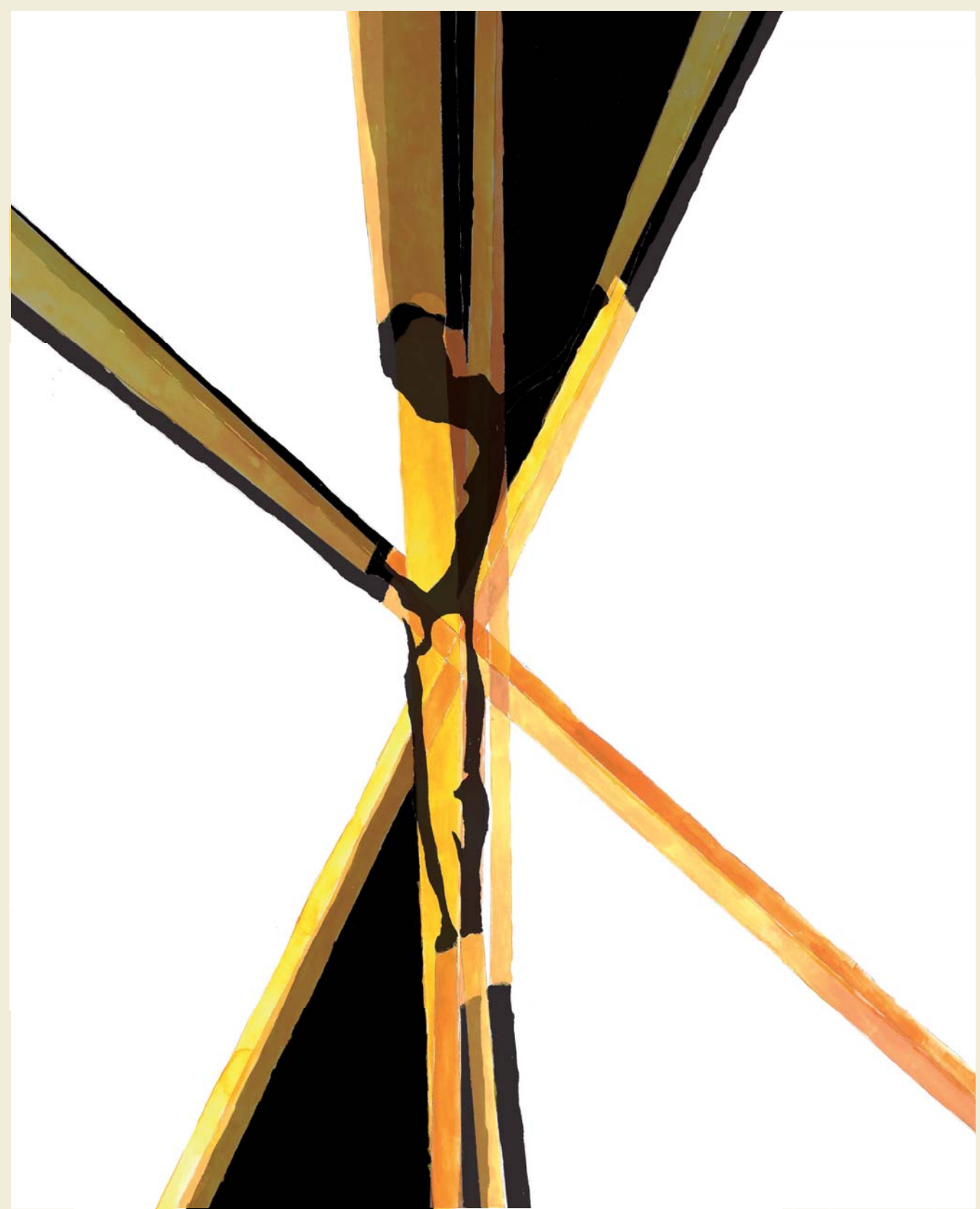
Se proyectan luces y también sombras.

96

Desde las extremidades se extiende la sombra.

La sombra divide los segmentos de luz.





La forma comienza a abrirse horizontalmente.



**LA LIBERTAD**

El cambio de dirección  
en posiciones que comienzan a tener  
más libertad, las curvas son más  
pronunciadas y el relieve se intensifica.



El Pensador. *Rodin*



El color también forma parte de la silueta.



Arriba es sombra y se extiende abajo a la luz.

Partes que conforman la unidad se abren.

La adversidad entre negro y color se armoniza.





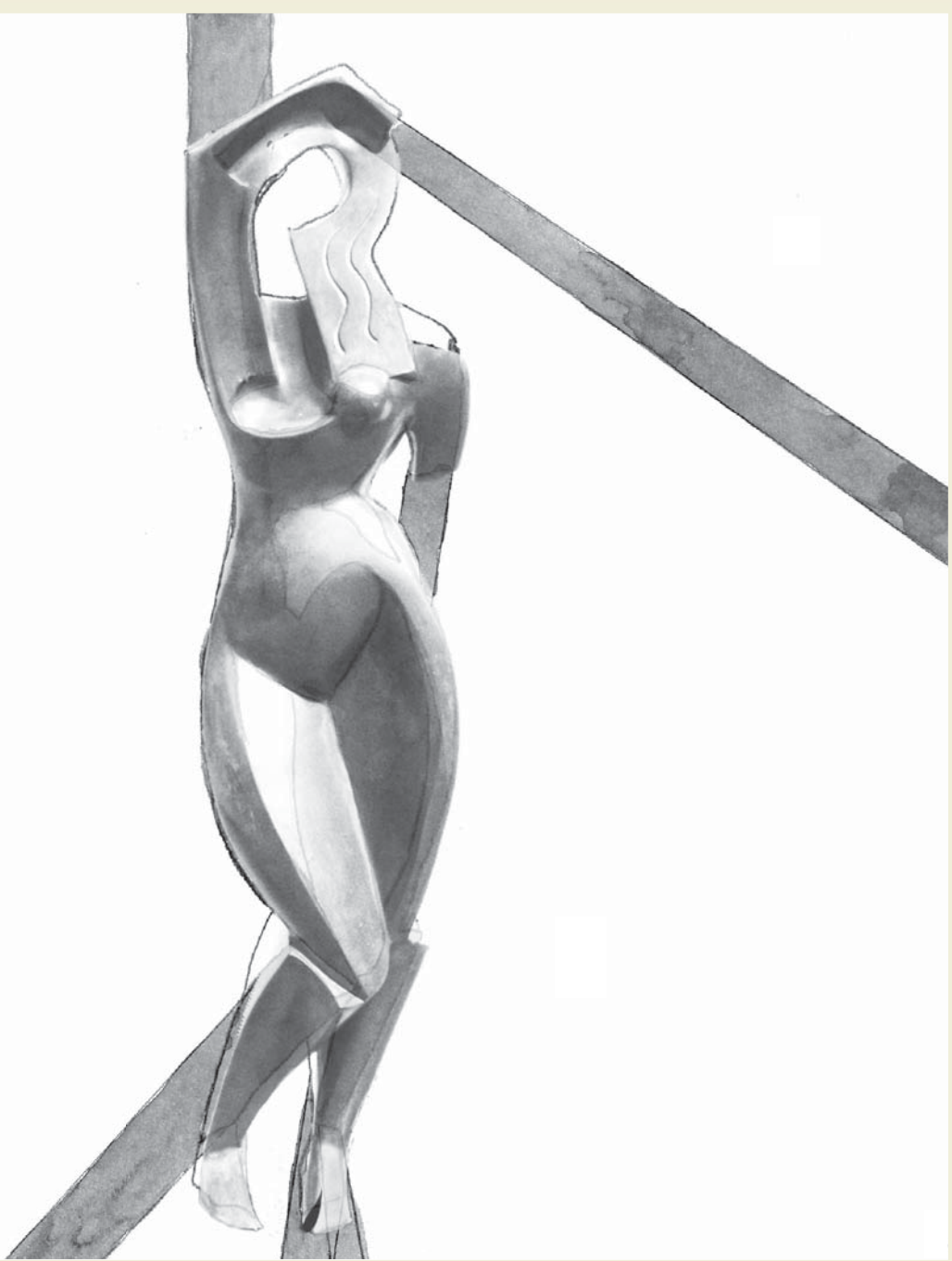
Los segmentos se distancian y se expanden en la página.

#### LA ABSTRACCIÓN

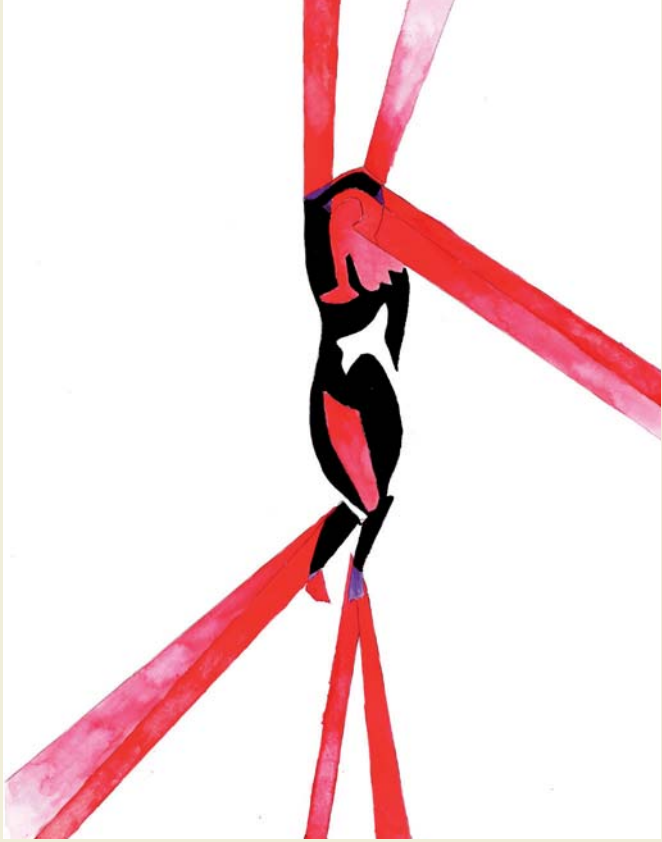
La geometría de la realidad.

La figura humana aún sigue, pero ahora  
las formas que imitaban la realidad,  
se comprenden en cuanto forma.

Se abstrae la idea principal de la forma  
y se expresa en una síntesis geométrica.



Mujer Peinándose. *Archipenko*



El negro se expande en el color.

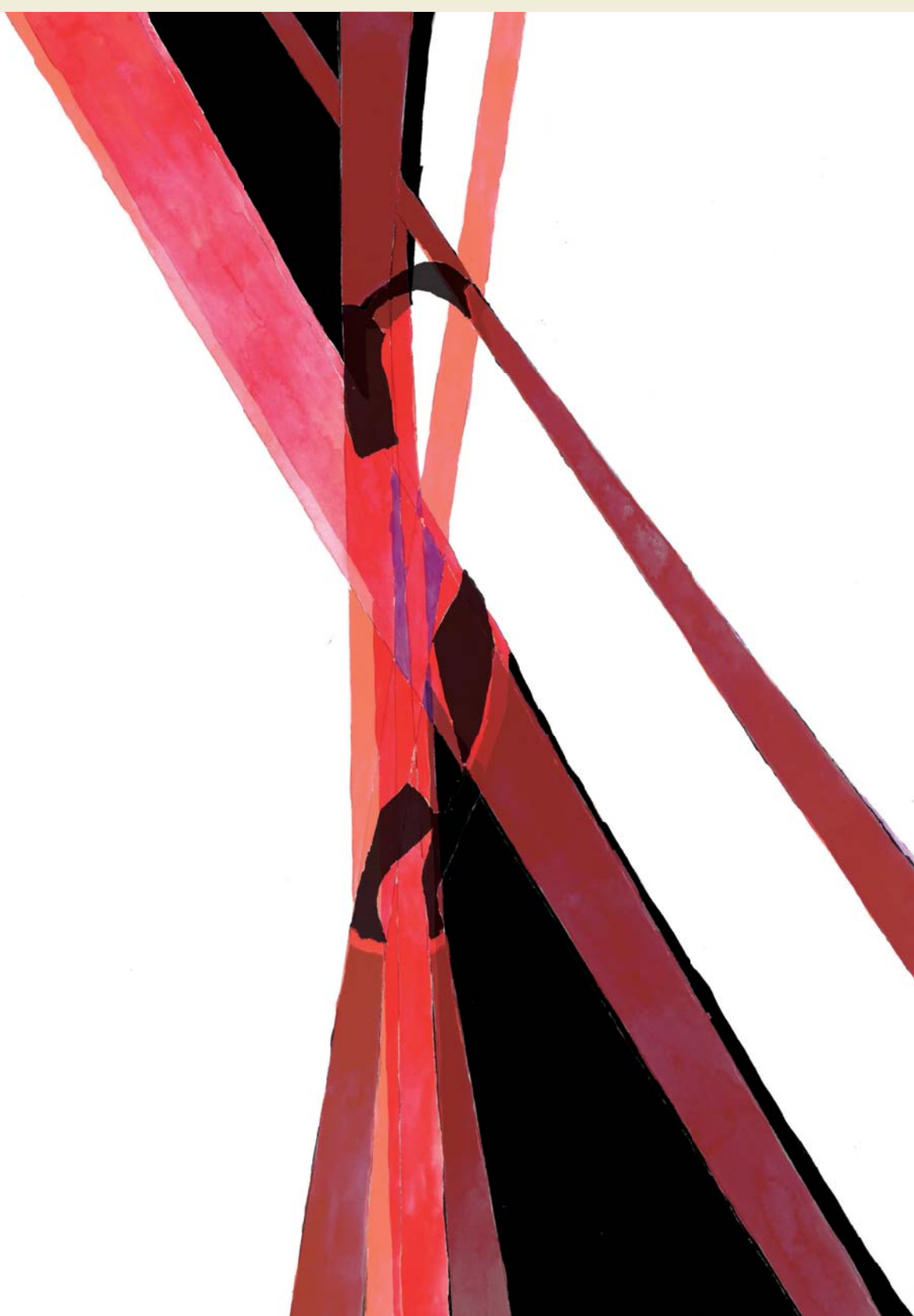


Desde la sombra se desvía el color hacia la luz.

Desde el centro se desprenden fragmentos.

Pequeños fragmentos de sombra expanden luz.





Las direcciones de la figura se dispersan libremente.



LA FORMA

El espacio entre vacíos.

El vacío de la escultura  
se divide por medio del volumen,  
un espacio que da forma exterior.



Figura Reclinada. *Moore*



La extensión del color sostiene el blanco.



Varios hilos de sombra conducen la forma.

El negro es la silueta, la figura y la extensión.

Los lazos están distantes y vinculados.



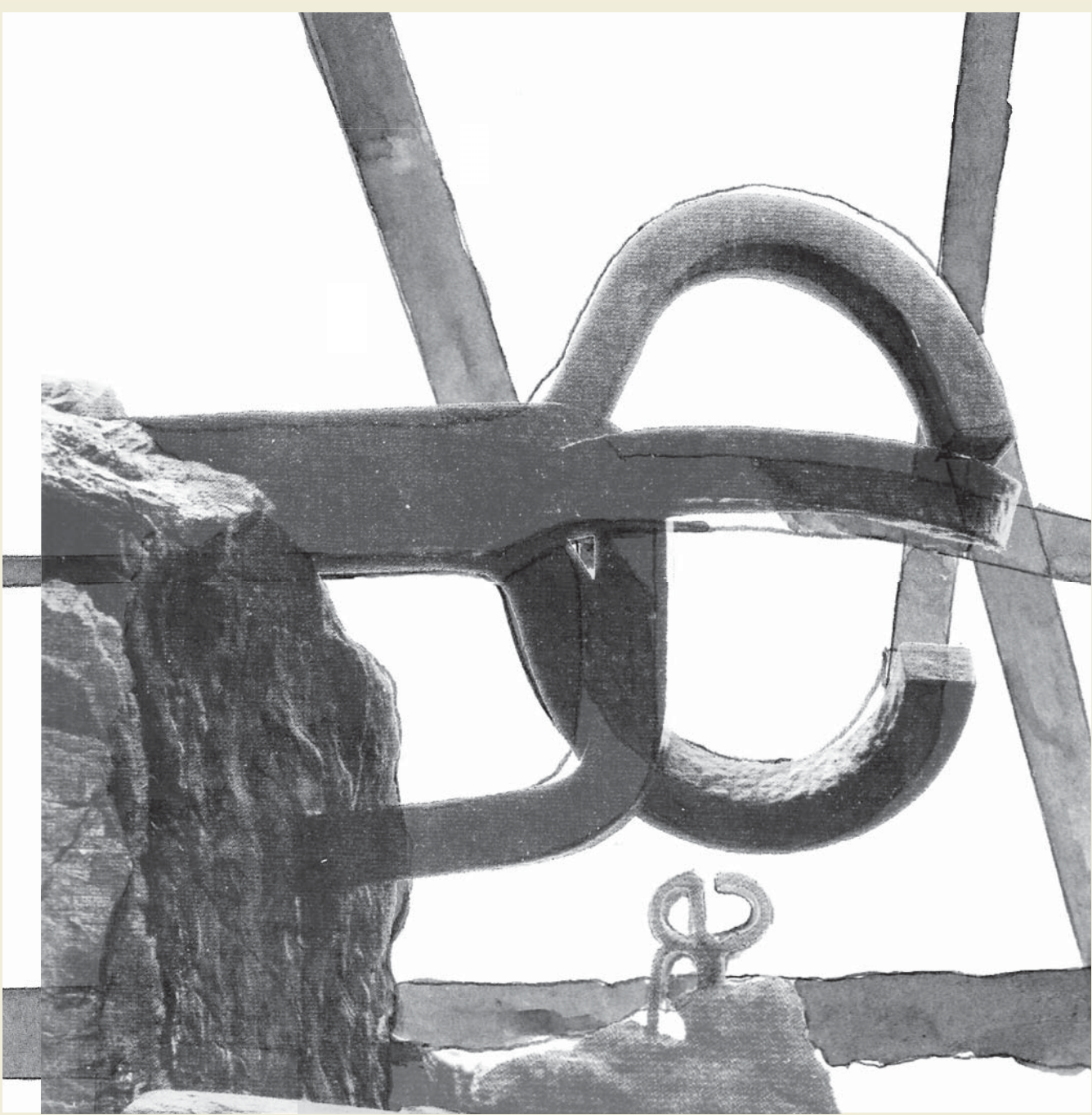


Los segmentos se cruzan entre sí.

LA FIGURA

La visibilidad.

La escultura se relaciona directamente con su entorno, es el origen de ella, desde la roca sale "el peine"; siendo éste el volumen. Y el vacío es el viento que también es parte de la forma.



Los Peines del Viento. *Chillida*



El blanco es parte de la silueta.



La sombra inicia un cruce.

112

El negro y el color se cruzan en el centro.

La intersección de diferentes planos.



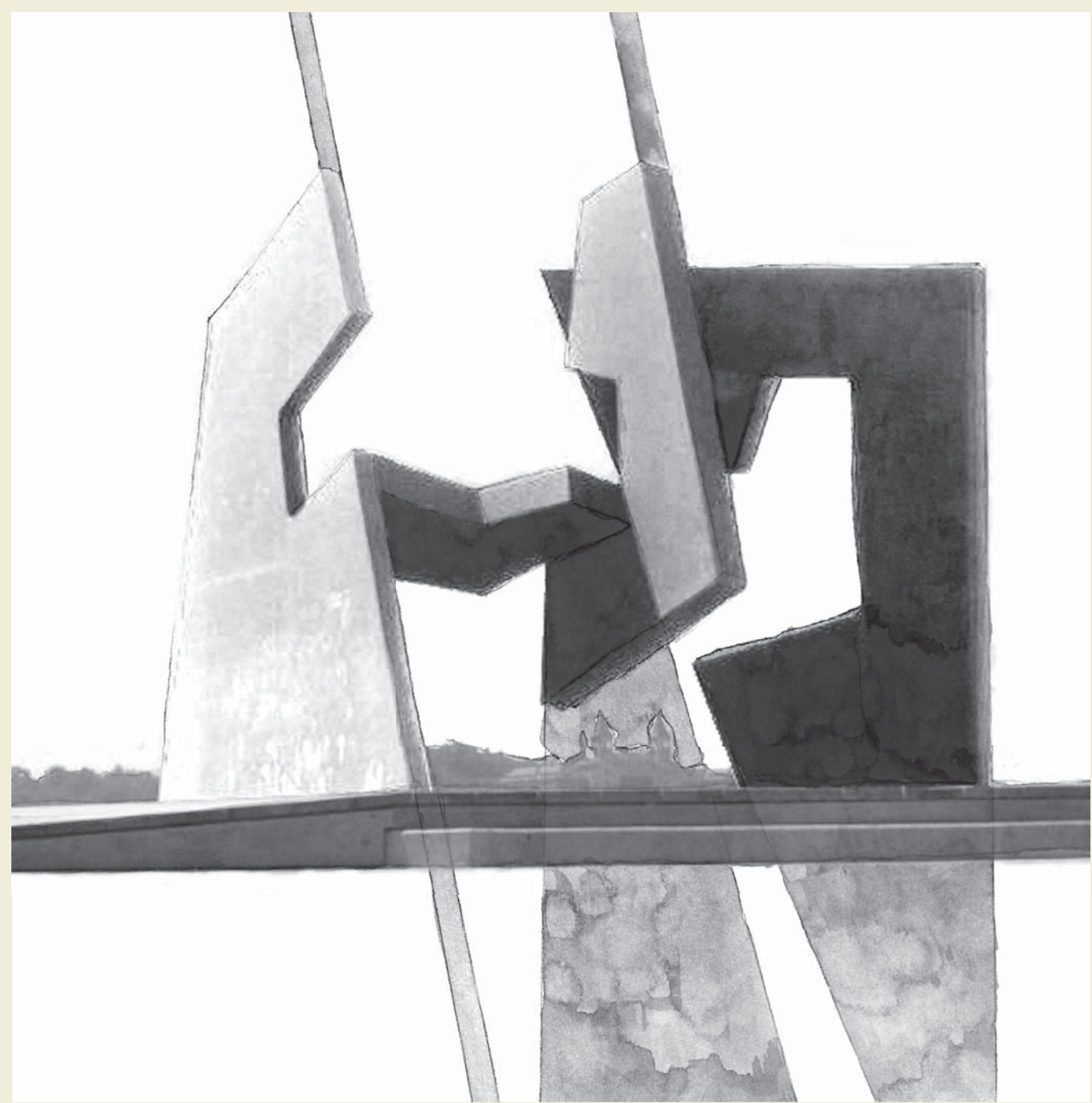


El trazo cambia según el contorno de la línea.

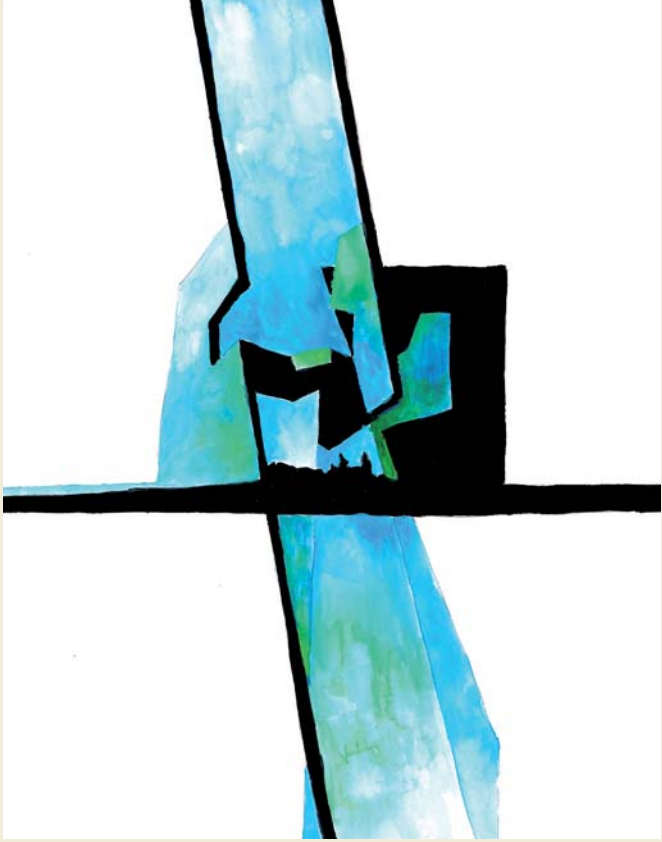


EL PAISAJE

EL origen del entorno.  
Se abstrae completamente la forma,  
adaptándose al paisaje que lo rodea.



Construcción Vacía. *Oteiza*



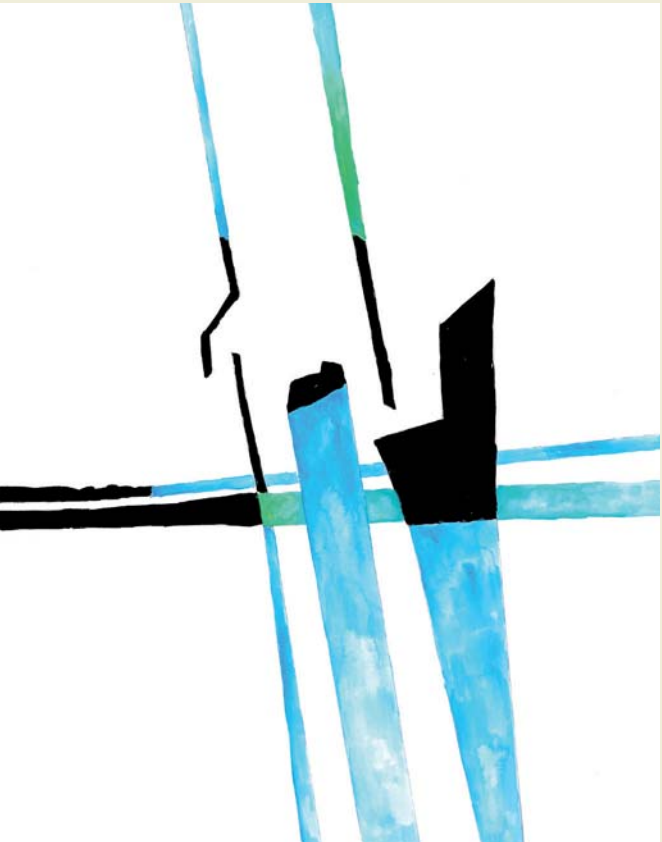
La figura no tiene blancos entremedio.

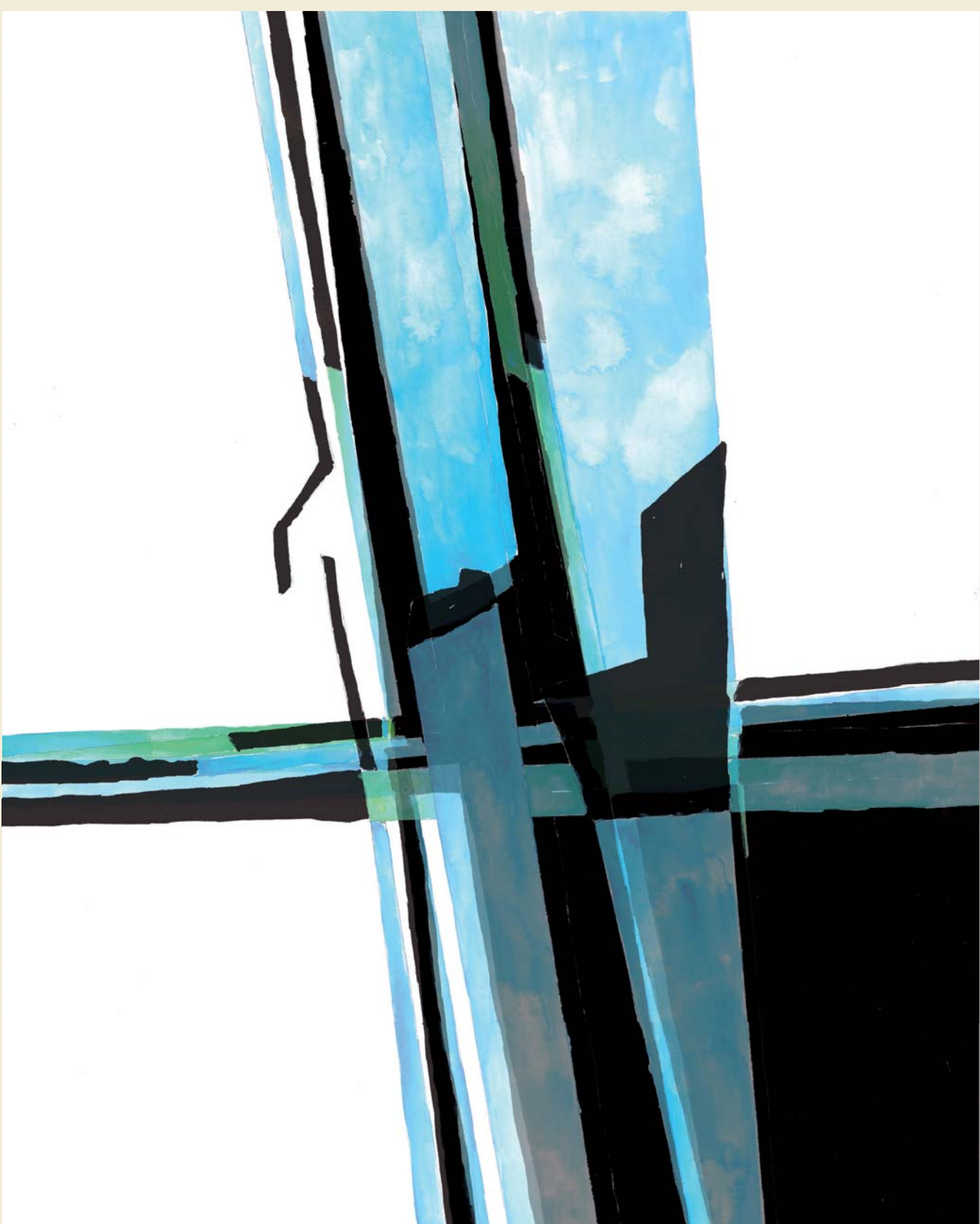


Fragmentos desplazan la proyección.

El blanco abre segmentos de luz y de sombra.

El fondo pasa a formar parte de la figura.



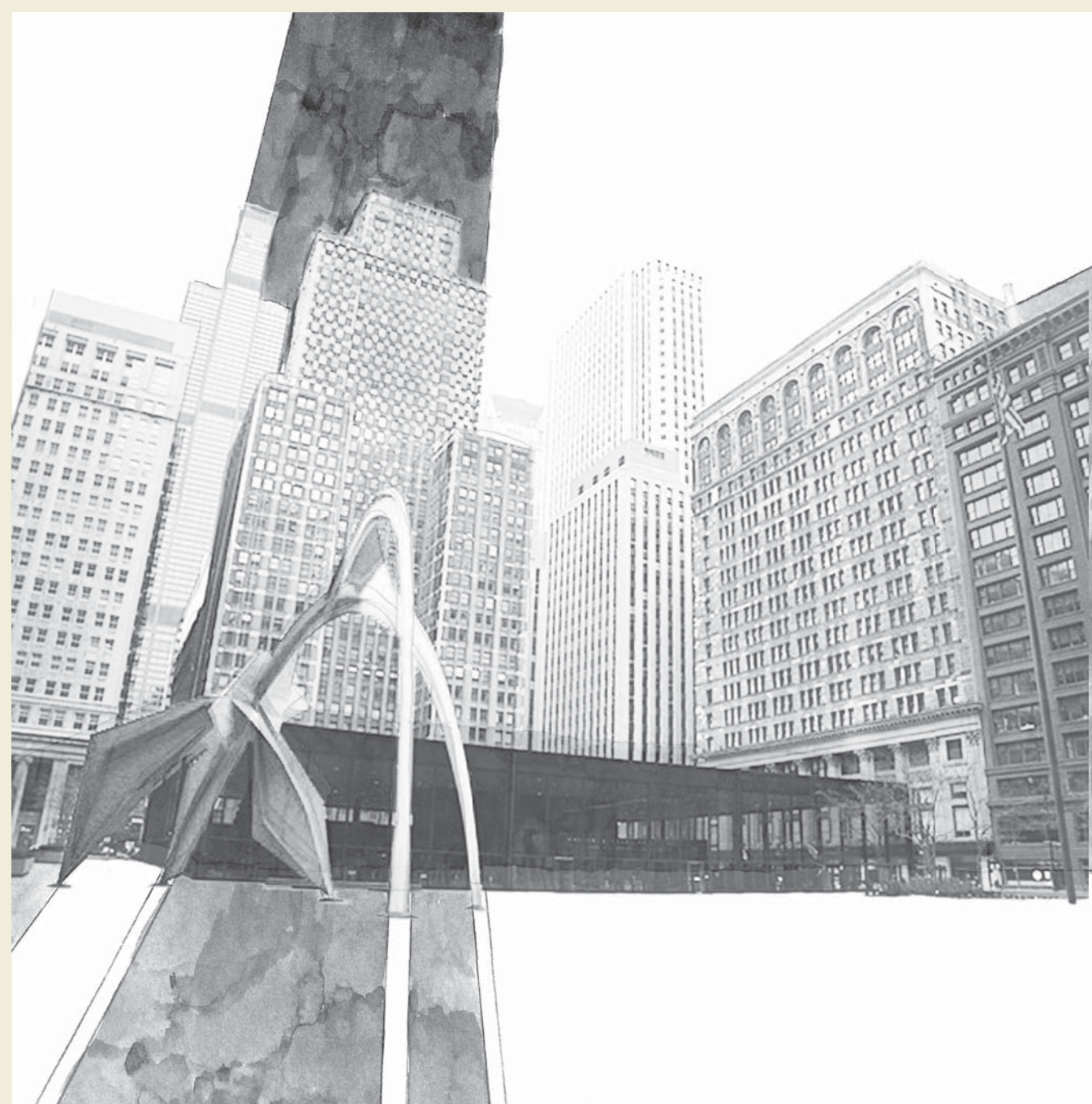


Aumenta la extensión de la sombra en el espacio.

**EL ENTORNO**

La identidad del lugar.

La escultura interviene en una realidad  
definida, en este caso la ciudad, los edificios,  
donde ambos son parte del paisaje.



Flamingo. Calder



La sombra es el tamaño menor.



Los huecos entre luces son sombras.

Las formas y tamaños se alternan.

El blanco distingue el espacio de la escultura.





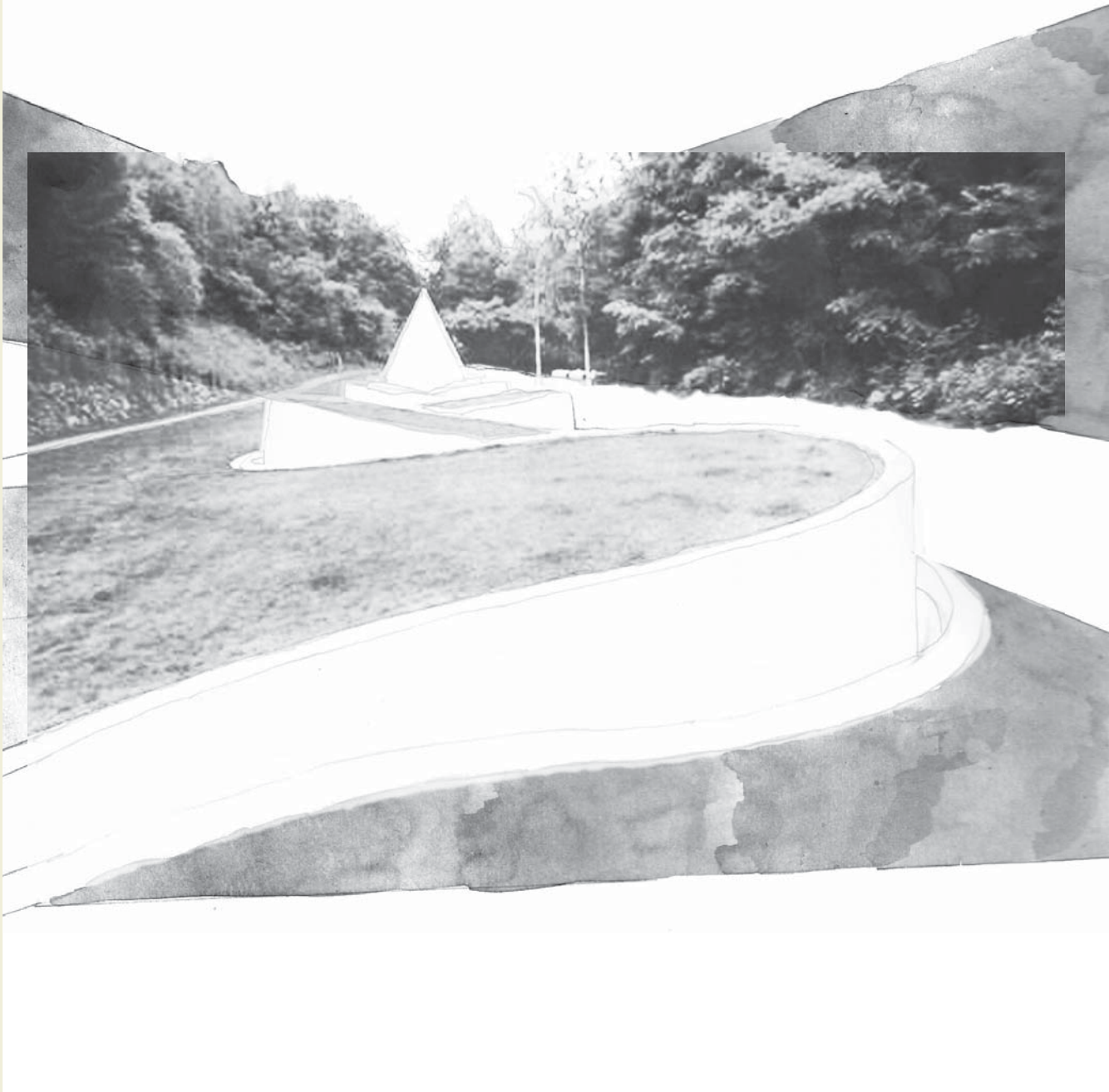
La composición se diversifica en forma y fondo.



LA INTERVENCIÓN

El paisaje como protagonista.

La intervención escultórica  
le entrega el protagonismo al paisaje.



Camino al Jardín Oculto. *Karavan*



La luz y sombra son similares y adversas.



La importancia de la sombra dirige un recorrido.

El contorno se cruza y se dispersa.

La geometría coordina la dirección de la figura.





Las curvas de gran tamaño envuelven el horizonte.



Chillida 1948-1998

*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*

Kosme de Barañano  
El concepto de límite

Como el dilema irresoluble de la transformación del espacio curvo de la tierra en mapas planos se cuestiona en la cartografía de otra forma con la invención de la proyección de Mercator, en la filosofía espacial, la obra de Chillida pone el acento de la cuestión en un nuevo punto de inflexión: el concepto y lugar de límite. El sentido del espacio en la obra de Chillida se conforma en el juego de límites, en su interrelación. Crear un lugar significa poner límites, delimitar introduciendo un espacio o vaciándolo. Sacar el espacio de la entraña de Tindaya significa para Chillida crear un lugar, entre el cielo y la tierra, desde donde contemplar el horizonte y entregarse a la luz y a la arquitectura que la propia luz crea.

El artista se interesa por los perfiles, por las líneas que el ojo pierde, encuentra y vuelve a perder, no porque sean líneas vaporosas, sino porque son extremadamente finas. Se interesa también por la exactitud de las lejanías, por el horizonte que determina y cierra, en su traducción etimológica. Estos alabastros de Chillida ponen el acento de la cuestión espacial en un nuevo punto de inflexión, el concepto de límite.

La energía visual del vacío

Chillida sabe que el material del escultor es el espacio pero también el vacío, y que sólo con ambos se construyen lugares cargados; como sabe que el material de la música es el sonido y el silencio. También en la poesía la escritora Marguerite Yourcenar ha reconsiderado el valor y significado del silencio: "todo silencio está hecho de palabras que no se han dicho".

Desde hace más de cuarenta años la obra escultórica de Eduardo Chillida se ha ido constituyendo

como una obra que se ha dirigido al silencio y que ha exigido la concentración del espacio alrededor. Lo documentan los mismo títulos de sus obras desde comienzos de los años 50, Espacios Sonoros, Elogio del Aire, Gran Temblor, a los actuales De Música, Lo profundo es el aire, etc.

El saxofonista Steve Lacy ha comentado con otras palabras: "para mí el jazz es escuchar algo que no había oído antes y eso es lo que intento tocar cada vez...la música parte del silencio y el silencio de la música. Ambos se deben al espacio, la música no es más que el intento de llenarlo".

En marzo de 1995, la "exposición" de una sola obra de Chillida en la silente de Stommeln, en el municipio de Pulheim, en Alemania, nos remitió a dos viejas manifestaciones del espíritu clásico: al silencio y al temenos. Nos remite al silencio del abismo y al espacio vacío pero cargado de algo, a lo que se denominó, o se tradujo, por "espacio sagrado". El paralelismo silencio-vacío, silencio en la música y vacío en la escultura contemporánea no es, sin embargo, una relación nueva. Ya el mito griego nos habla de ello y los gnósticos escribieron abundantemente de lo inefable del silencio del abismo. La experiencia del místico es una experiencia absoluta, pero su paradoja es situarse en el lenguaje. Su experiencia, como la del escultor, pertenece, de algún modo, al mundo de la mediación. En la poesía de Celan en alemán, o en la de Jabes en francés, o en la de Valente en castellano, hay una valoración del silencio: el silencio como la materia natural del texto y el poema como espacio del silencio. Hay una conciencia paralela del escultor para quien la obra es el espacio del vacío, y el vacío la materia natural de la plástica.

El estilo de Chillida se basa en la simplicidad, en la eliminación de los excedentes retóricos de la imagen; en él destaca la modulación de los espacios

y la orquestación de lo no dicho; la energía del vacío adquiere la categoría de signo. Un vacío que está dimensionado por espacios no creados, un vacío que como el silencio “que sucede a los acordes no tiene nada que ver con un silencio atento, en un silencio vivo” en palabras de Marguerite Yourcenar.

La música surge entre un silencio y otro, surge de ese silencio absoluto cargado de tensión, y lo va con-formando. De esta trasgresión original del silencio, de esa energía inicial que trabaja el vacío, o que se acumula sobre el blanco del lienzo, surge la obra y su intensidad. La obra de Chillida juega con el límite, en esos instantes fronterizos donde se coloca un puente o las paredes de una jarra. El músico trabaja en el milagro del primer acorde, en ese silencio cargado de tensión, en ese instante entra la música y el silencio, aparece el gesto del primer compás, del primer silencio ya arrebatado que toma cuerpo; ahí se produce la epifanía de la obra de arte. Chillida comienza sus dibujos con esa concentración que pide el compositor transilvano Gyorgy Ligeti, con el que recibe el premio Imperiale, que prescribe explícitamente en sus partituras diez segundos de silencio antes y después de la interpretación de su música. En palabras de Álvaro Guibert: “es un placer ver al director y oír cómo la música de Ligeti sale de la nada y vuelve a ella algunos minutos después”.

Este silencio no es el del minimal. Ni el vacío de Chillida es la experiencia transgresora del conceptualista. En Silence, John Cage cuenta cómo al hacer la prueba de entrar en una cámara anecoica, un lugar de silencio absoluto donde nada se oye, para oír el silencio, en realidad oyó dos sonidos, uno grave y uno agudo y continuo: “al describírselos al ingeniero de sonido me aseguró que el agudo correspondía al funcionamiento de mi sistema nervioso y que el grave era el sonido de la circulación

de mi sangre. Hasta el día que me muera habrá sonidos y continuarán tras mi muerte, no hemos de preocuparnos por el futuro de la música”. El silencio de Olavide, el de Ligeti, el de Chillida son el silencio y el vacío cargados de tensión que producen el espacio de encuentros donde se produce el milagro del arte, del objeto cuya presencia nos habla a los sentidos y estos nos enganchan al objeto.

Cuando la transparencia se hace piedra  
Sobre las esculturas de alabastro  
de Eduardo Chillida  
*Matthias Bärmann*

La paradójica “luz negra”, al principio no realizable en la obra, impulsa a Chillida, decidido a evitar la pura luz blanca, a plasmar obras en hierro oscuro, que, sin embargo, configuran otra relación bipolar: la de la figura escultórica con la amplitud de la estancia, unidas en un campo de resonancia abierto. En la esculturas en madera que surgen a partir de 1959m esta apertura se recluye en un interior oculto, en cámaras y juntas herméticas prácticamente invisibles desde fuera entre las vigas unidas y ensambladas entre sí de manera diversa, que irradian hacia el espacio a partir de múltiples centros de gravitación y de concentración “vacíos”: el vacío inherente es el que genera en conjunto las vigorosas construcciones.

Según el principio del arquitecto Louis Kahn, la luz es inherente a la masa, al volumen: “Light inhabits mass”. El desarrollo en el tiempo de los trabajos en alabastro demuestra de manera casi paradigmática de qué distintas formas puede acaecer esto y qué opiniones formales abre a la escultura. Los elementos esenciales, que también se reflejan en parte en los títulos y dedicatorias, son “arquitectura”, “luz”, “metamorfosis”, “límite”, pero también –

conforme a las estructuras dicotómicas ya mencionadas que se esfuerzan por alcanzar una unidad paradójica, “luz/oscuridad” o “luz/materia”- “interior/exterior”, “positivo/negativo”, “superficie/volumen”, “regularidad/irregularidad”. Ninguna de estas relaciones contradictorias en la obra de Chillida se esfuerza por alzarse con la mutua exclusividad; más bien ambos aspectos se crean primero juntos en el seno de una interrelación abierta, dinámica y alternativa: la figura del cruzamiento es característica de la obra de Chillida.

En su magnífico y, con toda justicia, muy citado texto “Chillida – del hierro a la luz”, Octavio Paz escribe: “Las esculturas de alabastro no intentan encerrar el espacio interior(...), son bloques de transparencia en los que la forma se vuelve espacio y el espacio se disuelve en vibraciones luminosas”. Paz subraya que de esta fenomenología del espacio sólo cabe hablar con enorme dificultad o guardar un absoluto silencio: “entre las formas y el espacio vacío (...) existe una relación que es muy difícil de expresar con palabras”, “aquello que no se puede decir, lo indecible, es el espacio puro, sin propiedades y sin límites”.

Esta audaz concepción del filósofo Nagarjuna identifica forma y vacío, vacío y forma. Según su argumentación nada de lo existente posee la existencia absoluta, es decir, la existencia per se. El vacío es, más bien, inherente a todas las cosas, que están, valga la redundancia, “inherentemente vacías” – y viceversa: el vacío sólo es evidente en las cosas. Es justo esta relación entre vacío y forma la que tiene en cuenta Eduardo Chillida cuando se autodenomina “arquitecto del vacío” y habla dentro de su obra una figura con forma de espiral “en la que el vacío y la masa, unidos a un eje común, se alternan”. “Igual que el volumen del sonido en la música, que llena el silencio de tensión, en la escultura

el volumen no sería posible sin el vacío del espacio. En él se prolonga la vibración de la forma más allá de sus limitaciones, y ambos, espacio y volumen, crean juntos a partir de las estructuras posibles de la forma su configuración definitiva”. Aquí el espacio, al igual que en la concepción asiática, es un espacio-tiempo dinámico, agitado, análogo al que se despliega al escuchar música. La diferencia es significativa: nuestro espacio moderno es estático, cuantificable y calculable, captado sobre todo por una visión dirigida de manera perspectivista; el suyo, por el contrario, se concibe temporalmente, es el espacio plástico agitado y creador, que se “escucha” en el sentido más estricto del término, igual que cuando uno oye música polifónica: desde el punto de vista temporal es una sucesión, “y” desde un punto de vista sincrónico una constelación, pero siempre es rítmico: un paradójico “movimiento estático”.

El espacio, en cuanto proceso de localización, de ubicación, de apertura, tiene carácter de acontecimiento. Con ello Heidegger dirige su pensamiento contra la tendencia antropocéntrica, que basa su exigencia de dominación en la “dialéctica de la autodeterminación y de la objetivación”, de la autonomía y de la objetivación del mundo, amenazando entretanto con destruir en conjunto la viva contextualidad del mundo. La obra de Chillida ocupa exactamente la posición contraria. Como ya se ha visto, sus obras responden a la desenfadada aceleración y carencia de límites en la intervención antropocéntrica sobre el mundo con un espacio refrenado de juego de bipolaridades: interior “y” exterior, forma positiva “y” negativa, luz “y” oscuridad, superficie “y” volumen, regularidad “e” irregularidad”. Este juego en el que los contrarios no se repelen, sino que más bien se encuentran con su respectivo opuesto, está organizado rítmicamente: “la forma no es pared ni envoltura, sino



en el que el límite se convierte en apertura". "ritmo" es el movimiento palpitante que da forma a la representación trazando claramente los contornos mutuos de los elementos y fuerzas contrarios para englobarlos al mismo tiempo en constelaciones vivas y abiertas. El "corazón" de este ritmo es un límite paradójico, que funciona como delimitador y como transmisor; dado que este límite es imaginario y sólo existe de hecho en el carácter abierto de la relación, el "corazón" mismo está "inherentemente vacío" en el sentido antes mencionado. El propio Eduardo Chillida encontró para este límite "vacío" una imagen muy bella que, al mismo tiempo, describe el límite terrenal: el horizonte. "no es existente, no existe. Yo he pensado si el horizonte... ¿no será acaso el horizonte la patria de todas las personas? El horizonte, al que Chillida ha dedicado un monumento en Gijón con la colosal escultura de hormigón *Elogio del Horizonte*, no existe en este sentido esencial, al no ser él mismo otra cosa que la forma rítmica de la relación a través de la cual se interpreta el contexto de las bipolaridades, en este caso el cielo y tierra, arriba y abajo. Aplicado a nuestra experiencia del tiempo, el límite, el horizonte, tendría un correspondencia exacta con el presente, que, inexistente en el fondo, sólo "acaece" en la interrelación, en la confluencia de los que fue-el pasado-, con el carácter abierto de lo venidero-el futuro.

La obra de Chillida engloba todos estos elementos: la tierra de los trabajos Lurra, el viento y el agua de los Peines del viento expuestos al mar en la bahía de San Sebastián, el fuego de los hierros forjados y de la tierra quemada. Chillida también ha dedicado expresamente obras a los elementos: *Elogio de la luz*, *Elogio del mar*, *Elogio del aire*. Con ello implica a todos los sentidos, de manera que se interrelacionan en su totalidad en un juego conjunto sinestésico. Y los elementos, los sentidos, al igual que

los diferentes materiales de las esculturas, la tierra, el hierro, la madera, el granito, el alabastro, "todos dicen lo mismo: espacio", por citar una vez más las palabras de Octavio Paz. Dicen lo mismo, pero de una manera específica cada uno: a la manera de la madera, del hierro, de la piedra, en cuanto sonido y luz, ritmo y resonancia. Su intuición le revela al escultor cómo se manifiesta el vacío de la piedra, en el hierro, en la madera, cómo desea comunicar su carencia de límites a la forma final de la materia. El sonido del espacio como Murmullo de los límites, como sonido inmanente de la madera y del hierro, como el brillo en el alabastro. Un soplo de viento que riza la superficie del agua lisa como un espejo, una resonancia del espacio sin límites que se encarna en la materia, adopta estructura y forma en la escultura, trascendiéndola al mismo tiempo para proseguir su actuación en el espacio.

#### Chillida o la transparencia

He ahí el tema de la ilimitación del límite. Jacques Duplin ha señalado acertadamente hasta qué punto la obra de Chillida se mueve impulsada por la energía de la oposición de contrarios, que estarían separados solamente por un estrecho "vacío intersticial". Tal vez no sea inútil precisar que es, justamente, ese "vacío intersticial" – del que habla Lilian Silburn a propósito del vacío, la nada, el abismo – el no lugar donde la tradición mística sitúa a Dios.

En esta tradición, los contrarios, que se complementan, sirven para decir la unidad, la unidad original, la "unidad simple" del Maestro Eckhart. Creo que esos procesos de desarrollo espiritual no son ajenos a la progresión artística en la obra del escultor vasco.

Ese retorno a la “unidad simple” conlleva la transgresión del límite y tiene para mí su más honda o bella expresión en el tratamiento que da Chillida al alabastro. Yo vi, toqué la materia bruta del alabastro en el estudio del artista, materia aún no abierta hacia su propia forma, enorme bloque compacto. El trabajo del escultor en el alabastro consiste sobre todo en facilitar la penetración de la luz en lo profundo de la materia misma, de tal manera que ésta engendra, penetrada por la luz, su propia forma.

Entrada en la materia. Abolición del límite. No sabría decir el receptor de la obra dónde termina el alabastro y dónde empieza la luz. La unidad de ambos se realiza en la mutua o sola transparencia.

La transparencia, dios, la transparencia, que la palabra crea en el bellissimo, inalcanzable, poema del Juan Ramón Jiménez de *Animal de fondo* (1949).

El fondo y su penetración. La materia gestando, hecha suya la luz, una forma sin límite en la tan misteriosa transparencia, el reino al cabo de la interioridad. Grandes construcciones escultóricas de Chillida, como algunas con que pude “convivir” en *Zabalaga* se presentan como estructuras cerradas, cuando en realidad rodean, cercan, la íntima, última, profundidad infinitamente abierta de un espacio interior. Chillida es un gran creador de la interioridad.

## La sintaxis de la imagen

*D. A. Dondis*

### Escultura

Esencial para la escultura es estar construida con materiales sólidos y existir en tres dimensiones. La mayoría de las restantes formas del arte visual-pintura, dibujo grafismo, fotografía y film- se limitan a sugerir las tres dimensiones mediante un uso muy refinado de la perspectiva y del juego de luces y sombras del claroscuro. Las puntas de nuestros dedos colocadas sobre una pintura o una fotografía no suministrarían información alguna acerca de la conformación física del tema representado en ella, pero la evolución de la representación bidimensional de objetos tridimensionales nos ha acostumbrado a aceptar la ilusión de una forma que, en realidad, sólo se sugiere. Sin embargo, en la escultura la forma está allí; los invidentes pueden tocarla, leerla o entenderla. Lorenzo Ghiberti, el pintor y escultor florentino, observaba: “la perfección de tales obras escapa al ojo y sólo puede entenderse si pasamos nuestras manos por encima de los planos y curvas de mármol”. Aunque los letrados que dicen “no tocar” hacen casi imposible experimentar táctilmente la escultura, su carácter dimensional puede ser percibido por la vista.

Como el resto del mundo natural, la escultura existe en una forma que además de tocarse puede verse desde puntos de mira infinitos a cada uno de los cuales corresponde en dos dimensiones un plano que sería un dibujo completo. Esta enorme complejidad ha de fundirse en una estructura tan unificada que, como decía Miguel Ángel, sea posible que una escultura ruede colina abajo sin que se desprenda un solo fragmento del todo. La piedra o el mármol, materiales en los que se talla la escultura, son fuertes, pero también frágiles. No es posible una gran minuciosidad en el detalle y es imprescindible la cohesión del diseño. Miguel Ángel, consciente de este hecho, disciplinaba en consecuencia de su concepción de la obra. Considera-

ba la pieza como si ya existiese en el interior de la piedra y para él el problema del escultor se reducía a liberarla dándole una realidad. En ningún otro ejemplo escultórico se patentiza mejor esta filosofía que en las figuras, tan acertadamente bautizadas con el nombre de esclavos, que diseñó para la tumba del papa Julio. En cada figura de esta serie, Miguel Angel mostró el proceso de la escultura; la forma tosca y general, la búsqueda de información más descriptiva en esa misma forma, y por último el mármol minuciosamente tallado y detallado hasta darle una forma final casi viva, como hecha de tejidos que alentarán. El contraste contribuye a reforzar este texto, pues cada figura está en diversos y múltiples estados de terminación: una mano perfectamente acabada unida a un brazo apenas esbozado que emerge de un mármol intacto. Esta yuxtaposición intensifica el valor expresivo de cada uno de los estados. Las figura no sólo emergen de la piedra gracias a la habilidad investigadora de Miguel Angel sino que también, y casi como por una voluntad propia, parecen forcejear con el mármol para liberarse. De las seis figuras que componían el proyecto original de la tumba, sólo terminó dos. Las otras cuatro se conservan en la academia de Florencia y, en ese estado único, a medias acabado y a medias sin comenzar, constituyen un estudio completo e incomparable de cómo se concibe y ejecuta la escultura.

La palabra escultura procede del latín *sculpere*, tallar, aunque el segundo método más importante de escultura no sea la talla sino un proceso de construcción que emplea materiales blandos como la cera o el barro. Esto posibilita una mayor experimentación y unos cambios más numerosos, de modo que durante el proceso de ejecución la obra nunca está completamente acabada y de esta manera se pueden corregir los errores sin dificultad. Cuando la obra se termina, el blando barro pue-

de llevarse al estado definitivo de dos maneras: o bien mediante el fuego (cocido a temperaturas muy altas) y endurecido hasta formar un material llamado terracota, o bien vaciado en moldes dando lugar a una escultura metálica, normalmente de bronce. Este último método permite una delicadeza y una fluidez de expresión que son inalcanzables con la frágil piedra.

Salvo en el caso del bajorrelieve, que es una especie de puente entre la forma bidimensional y la auténtica tridimensionalidad, la escultura se controla mediante la compacidad del diseño. Ya sea realizando la glorificada figura humana como en las mejores horas de la Grecia clásica, ya sea acentuando la espiritualidad del hombre en las figuras expresionistas que tanta importancia tuvieron en la arquitectura de la Edad Media, la sencillez es siempre el ingrediente más necesario de la efectividad de la escultura.

Proyectar una obra tridimensional implica normalmente hacer bocetos bidimensionales que vayan perfilando la obra desde todos los ángulos significativos. Como la escultura ha de tallarse, sea en piedra o en madera, el diseño hay que concentrarlo en las masas más que en los detalles. Estas otras consideraciones aparecen y evolucionan en una etapa posterior del desarrollo. La preocupación fundamental debe ser imaginarse el material desde su forma general a la información visual más específica.

Lo mismo puede decirse de la escultura en yeso o cera aunque en este caso se trata de un proceso mucho más libre de exploración y ensayo de soluciones. El yeso o la cera pueden añadirse o quitarse con tanta facilidad que, aunque se utilicen bocetos a línea, el proceso de tanteo en la propia escultura es en sí mismo un boceto que evolucio-

na desde una interpretación tosca y laxa hacia etapas más y más detalladas. Algunos escultores que trabajan en barro y bien acabadas mientras que otros, como por ejemplo Jacob Epstein, prefieren dejar visible la riqueza textural de este proceso como parte de la calidad de su obra.

Es posible utilizar una maqueta de barro para la talla de grandes obras en piedra o en mármol recurriendo a calibres y otros instrumentos de medida. Unas veces es el propio artista quien talla y otras esta tarea se deja en manos de especialistas en la reproducción de originales. Esto ocurre, sobre todo, cuando se esculpen monumentos muy grandes en los que la escala es el elemento interpretativo más importante. Pero, las esculturas que abandonan las manos del artista o el diseñador durante el proceso de producción, pierden integridad.

Los métodos modernos de producción de esculturas van desde la información realista tomada del entorno, pasando por una información cada vez menos natural, hasta llegar a la abstracción absoluta con el énfasis puesto en la forma pura y dominada por los elementos visuales del contorno y la dimensión.

Los fenómenos más característicos de la escultura contemporánea son la abstracción, la semiabstracción, la movilidad del diseño básico, los materiales nuevos y los materiales usados de manera nueva. Pero las obras modernas, incluso en sus vertientes más experimentales, conservan el carácter esencial de esta forma artística: la dimensión que puede verse y tocarse. La escultura tiene que existir en el espacio.

Rodin Chile 2005

*Comité Museo Nacional de Bellas Artes de Chile*

Rodin habla de todo eso con una distancia de varios años: “mi objetivo ha sido, a partir de “los burgueses”, encontrar la forma de exagerar de manera lógica, a través de la amplificación razonada del modelado. También a través de la reducción constante de la figura a una figura geométrica, y la decisión de sacrificar cualquier parte de una figura a la síntesis de su aspecto”.

Todo debe ser exagerado según el acento que uno quiere dar a la obra, y el grado de amplificación es personal, dependiendo del tacto, del temperamento de cada escultor: Es por ello que no es un método transmisible, una receta de taller, sino una ley justa. Trabajar con los perfiles, en profundidad, y no con las caras, pensando siempre en las formas geométricas de donde procede toda naturaleza, hacer sentir estas formas eternas en el caso particular del objeto estudiado, tal es mi criterio.

En realidad lo que Rodin ha tomado de los griegos, es el estudio de la relación entre la escultura y su entorno. Entonces, después de estudiar cuidadosamente como trabaja la luz y como se fija a la materia, amplifica las líneas que éstos delimitan. Entonces la luz se hace más redonda, se refleja e irradia mejor, creando una zona de transición entre la pieza y el fondo en el cual se destaca. Es lo que Rodin llama “el principio cúbico de las cosas” que da “la sensación de plenitud de la atmósfera, el volumen de los objetos en el volumen de aire en el cual están insertos”.

De tanto observar, Rodin se ha convertido en un experto en pasos, un maestro de la transición, del intervalo. Establece y desarrolla un paralelo entre el momento mismo de la “metamorfosis de una primera actitud(...) en otra” Puesta en visibilidad de la mutación en curso como manifestación de vida, más que aquella de dos gestos en el movimiento, más que aquella de sus figuras en la fusión

y la metamorfosis, en su obra misma que está influida. Es visiblemente viva y no termina nunca de acabarse.

Observando el trabajo de la luz en la vibración de la superficie, Rodin trata de entender: la vida sabe a veces de traducirse de manera inesperada. Nada entonces debe ser ignorado. En 1899 escribe: “captar el gesto especial donde mejor se revelan los caracteres de una forma, lograr fijarlo, traduciendo no solamente los movimientos exteriores, las manifestaciones visibles, sino también la palpitación del pensamiento o de la sensación donde germinó: en eso consiste la escultura, nada más que eso”. “Miro, trato de descomponer, recomponer, como para probar. Hace veinte años que hago eso, que vivo cada vez de un pequeño hallazgo, de una chispa de comprensión, y ya no cuento con la conquista de lo absoluto”.

Este método basado en la declinación, el establecimiento de variantes, deriva de una investigación permanente puesta al servicio sólo de la línea y de la forma, en detrimento del sujeto: encontrar los planos, volver a las formas primordiales, trabajar el volumen a través de la “idea central, de la línea esencial, del carácter que él quiso darle”.

Es un conocedor que trabaja, reúne e incorpora las formas con pleno conocimiento del tema. El desvío para Rodin es necesario y su referencia constante a la naturaleza garantiza la validez de su trabajo. El desvío del sentido, de las formas recoge una necesidad casi física de volver a su obrapara ir más allá de la forma humana, legible como tal, guardando su esencia, la forma, como una ley geométrica universal.

Pero ahí donde el Cubismo hace que el volumen vuelva al plano para representarlo, Rodin lo pone

en escena, lo repite y lo hace girar para mostrar las diferentes caras. Cuando lo que se retoca es la forma de origen, ésta por supuesto va a dictar el contenido del gesto. Ciertas modificaciones, en particular en la hibridación de siluetas pre-dibujadas, no actúan como el injerto de una parte animal sobre una figura humana existente, sino como un retoque necesario para una evolución inmanente, contenida por ella y que se ha vuelto inevitable. Estos retoques, con la voluntad de acercarse lo más posible al movimiento, más que un arrepentimiento, constituyen más bien una fuerza, un acento, un redoblamiento de energía, a la imagen de los estudios de movimientos que trataba, cuando joven, de superponer sobre una misma figura.

Dejar que la forma se desvíe de sí misma y que el espacio actúe “después de dibujar, para dar más amplitud a mis figuras, las exagero un poco”. Un retoque con acuarela, por uno u otro lado del trazo original, para forzar la línea, va a permitir una síntesis de la forma en movimiento que prohíbe el detalle. Por lo demás una simplificación extrema, que lleva la figura hacia la abstracción, permitirá más fácil el desvío.

Esta visión sintética de la forma es el primer paso indispensable hacia el camino que conduce a la forma pura y ella es la que inscribe a Rodin en su recorrido de la naturaleza hacia lo universal.

La necesidad de liberar la figura dibujada puede llevar a una acción radical: un trabajo más cerca de la forma, en un recorte que excluye por definición toda forma de arrepentimiento. Siluetear con la tijera es darle, es darle la amplitud definitiva. Es sobre todo, a priori, devolverla definitivamente al espacio, a las tres dimensiones, circundar los perfiles, liberar la figura del papel, condenar activamente el espacio virgen de la hoja, y volver a tra-

bajar la precisión de la línea. El recorte devuelve al del vacío. Liberada de lo inútil, la figura aliviada puede entonces despegar en una manipulación libre, darse vuelta, bastarse a sí misma, o unirse a otras. Cualquier sentido de lectura es posible, cualquier ensamble está contenido. El contorno convierte el espacio en verdadera materia. Parece que esta nueva mirada, más allá de la síntesis formal, es el espacio-materia que lo permite; el volumen inverso, el espacio-molde que lo envuelve, sujeta la forma, incluso la contiene.

## Lecciones de psicología médica

*Varios autores*

### Percepción de figura y fondo

La percepción se organiza distinguiendo figura y fondo. Figura es lo que se organiza y fondo es el campo en que se presenta la figura. En su forma más elemental vemos objetos sobre una superficie. Cuando la relación figura-fondo es ambigua, se pueden dar dos percepciones no superpuestas, en las que figura y fondo se alternan entre sí.

### Percepción de objetos y seres

La identificación de la figura se hace de acuerdo con unas cualidades individuales o de figuras análogas que aparecen en el campo perceptivo. En este proceso son importantes los siguientes factores:

Cierre y contornos. Hay una tendencia a completar en un todo perceptivo elementos de configuraciones incompletas.

Buena figura, pregnancia o simetría. Hay una tendencia a reconocer mejor objetos o patrones que tienen una cierta regularidad.

Agrupamiento. Los objetos percibidos tienden a agruparse en clases. Todo esto se hace de acuerdo con:

1. su proximidad

2. su semejanza

3. su constancia perceptiva, a pesar de variaciones del entorno, a partir de la inferencia que los seres tienen de una constancia relativa, algo que se sabe por experiencia.

La constancia perceptiva depende de:

a) su tamaño

b) su textura

c) su forma

d) su luminosidad

e) su color

Familiaridad. relación de un elemento con el conjunto.

Significado. esto incluye la capacidad de denominación de partes características en los objetos, como en el caso de las figuras. Continuidad. estímulos que parecen formar un todo continuo, se perciben como un todo, por la tendencia a seguir la dirección sugerida por el estímulo, como, por ejemplo, en las líneas que mantienen su continuidad aparente a través de las paralelas.

#### Percepción de profundidad

La sensación visual es bidimensional, pero percibimos un mundo tridimensional. Si no fuera así, caeríamos constantemente al descender por un sendero o al asomarnos a un precipicio. Estudios en niños pequeños y con animales de pocos meses de vida con el precipicio visual demuestran que la adquisición de la tercera dimensión es un proceso complejo.

La percepción de la profundidad tiene en cuenta:

- 1.- el tamaño y su constancia.
- 2.- la perspectiva
- 3.- el movimiento
- 4.- la interposición de objetos que entorpezcan parcialmente la visión del objeto que percibimos.
- 5.- la textura
- 6.- la luminosidad
- 7.- el sombreado.

## Diseño y comunicación visual

*Bruno Munari*

### Texturas

Estas superficies uniformes, que ya no son anónimas sino que tienen una caracterización matérica, se pueden animar densificando o espaciando las texturas, hasta conseguir la aparición de figuras reconocibles.

Así pues, se puede empezar por dibujar figuras, primero informales, después de contornos definidos, hasta obtener figuras geométricas exactas, densificando las diferentes texturas. Todo el mundo puede dibujar lo que le parezca, por este sistema, y es como si se viera aparecer una imagen entre la niebla, que va tomando forma lentamente, hasta llegar a quedar bien definida.

### Las ilusiones ópticas

Entre tanto, en el Carpenter Center, los estudiantes curso de Diseño Visual, están haciendo experimentos para profundizar el conocimiento del problema de la figura y el fondo, de la relación que frecuentemente existe entre la figura, que puede ser o no geométrica, y el fondo sobre el que se encuentra. Una idea de este problema se refleja en la conocida ilustración que nuestro sistema perceptivo recibe en dos imágenes equivalentes: una es un cáliz blanco sobre fondo oscuro, la otra son dos perfiles oscuros, uno frente a otro sobre fondo claro. En esta imagen, una vez hace de figura central el fondo y otra vez las propias figuras, una vez se considera como fondo lo claro y otra lo oscuro. En este estudio de los elementos de la comunicación visual este hecho es muy importante, ya que el diseñador siempre ha de proyectar imágenes y por tanto, ha de tomar en consideración el fondo sobre el cual ha de aparecer. Ha de saber que puede proyectar una determinada figura que se destaque, sin posibilidad de otras interpretaciones, de su fondo, o bien proyectar concientemente una

ambivalencia de imágenes de forma que, para decirlo de esta manera, tomando una imagen de la fotografía, el negativo tenga un valor de comunicación exacto. Parece, en estos casos, que estamos diciendo banalidades, que todas las figuras destacan en el fondo, pero resulta que no es así; conociendo mejor el problema se puede trabajar mejor.

### Sensibilización de los signos

Hemos de aclarar que el dibujo de que hablamos no es un dibujo que representa, de una manera verista o no, un objeto reconocible; todo dibujo (o diseño) está hecho de signos y se puede decir que es el signo el que sensibiliza el diseño. Disponemos de un signo para escribir y de un signo para dibujar. Consideremos antes el signo que el dibujo. El signo que empleamos para escribir no ha de tener necesariamente también la función de sensibilizar la escritura, al menos en nuestra lengua. Se puede escribir con la pluma, con la máquina de escribir, o con el pincel de los encaladores sobre un muro o con un spray, lo que cuenta en todo caso es la legibilidad de la palabra escrita.

Todo pintor, todo diseñador, todo el que se interese por la comunicación visual por medio del diseño, se preocupa por sensibilizar este signo. Sensibilizar equivale a dar una característica gráfica visible por la cual el signo se desmaterializa como signo vulgar, común y asume una personalidad propia. Por ejemplo podemos pensar que un hilo de lana y un hilo de acero (considerados como signos plásticos) son distintos como materia y como estructura y dan una comunicación visual diferente, precisamente en relación a su naturaleza propia. Así pues, ¿cómo se puede sensibilizar un signo?

Utilizando diversos instrumentos, sobre papel o superficies diversas. Un signo hecho con la regla es frío y mecánico, hecho a mano con un bolígrafo

ya lo es menos, hecho con una plumilla, pero sobre papel rugoso empieza a ser interesante, hecho con pastel sobre papel de estraza es aún más expresivo, y así sucesivamente.

### Muchas imágenes en una sola

Cuanto más aspectos conocemos de una misma cosa, más la apreciamos y mejor podemos comprender una realidad que antes se nos parecía bajo un solo aspecto. La técnica de hoy nos permite ver y por tanto conocer varios aspectos de una misma cosa y es un ejercicio interesante el de descubrir, moviendo la punta de un lápiz, cuántos elementos, y cuántas formas y cuantas líneas y cuantas relaciones pueden existir en una forma. El conocimiento profundo de todos los aspectos de una misma cosa da al operario visual la posibilidad de utilizar las imágenes más adecuadas para una determinada comunicación visual: hasta llegar a la ambigüedad deseada de la aparición de imágenes de la que puede surgir un hecho estético, a la manera de algunas poesías en las que las palabras han sido elegidas adrede para dar más información y despertar en la mente del lector antiguos recuerdos de infancia que se creían olvidados.

### Texturas

Veamos ahora cuales son las características particulares de las texturas que hemos subdividido en dos categorías: orgánicas y geométricas. Cada textura está formada por multitud de elementos iguales o semejantes, distribuidos a igual distancia entre sí, o casi, sobre una superficie de dos dimensiones y de escaso relieve. La característica de las texturas es la uniformidad, el ojo humano las percibe siempre como una superficie, pero, ¿qué sucede si se altera esta condición de uniformidad? En las texturas se pueden estudiar los fenómenos



visuales de rarefacción y de densificación: ¿hasta que límite un signo que caracteriza una textura se puede espaciar, manteniendo el efecto de la superficie? ¿Hasta que límite se puede densificar? ¿qué es lo que sucede si se densifica o se espacia una misma superficie en dos lugares distintos?

### Formas

Así pues, las formas básicas son las tres que ya conocemos: círculo, cuadrado y triángulo equilátero (no un triángulo cualquiera). Si se me permite además de estas tres, yo quisiera añadir también una forma orgánica, que no se sabe muy bien lo que es, pero con la cual se pueden hacer algunas experiencias.

El parecer, estas formas básicas, tan simples he ignoradas por la mayoría de la gente, tienen muchas características concernientes a la misma naturaleza de la forma, a los ángulos, a la curva. Quizás vale la pena explorarlas siguiendo un método que ellas mismas nos pueden sugerir. Cada una de estas formas nace de una manera distinta, tiene unas medidas interiores propias, y se comporta de una manera diferente cuando se la examina. La reunión de varias formas iguales (en contacto de lado sobre una superficie plana) produce formas a menudo distintas, nacen grupos de formas con otros caracteres, efecto negativo-positivo, imágenes dobles, imágenes ambiguas, figuras topológicas increíbles y figuras imposibles: dibujadas de una manera perfecta y rigurosa, pero imposible de construir.

### La simetría

El estudio de las formas nos lleva a formas o cuerpos más complejos que surgen de la acumulación de dos o más formas iguales. La simetría estudia la manera de acumular estas formas, y por lo tanto, la relación entre la forma básica, repetida, y la forma

global obtenida por acumulación. Aquí también se ha intentado comprobar si existen casos básicos de acumulación, con los que se puedan comprender el mayor número posible de formas complejas. Siguiendo las reglas básicas de la simetría tenemos estos cinco casos básicos: 1. identidad; 2. traslación; 3. rotación; 4. reflexión especular; 5. dilatación. La identidad consiste en la superposición de una forma sobre sí misma, o bien en la rotación total de 360 grados sobre su propio eje. La traslación es la repetición de una forma a lo largo de una línea que puede ser recta o curva o de cualquier otra clase. En la rotación, la forma gira en torno a un eje que puede estar dentro o fuera de la misma forma. La reflexión especular es la simetría bilateral que se obtiene poniendo algo delante de un espejo y considerando a la vez la cosa y su imagen. La dilatación es una ampliación de la forma que sólo la extiende sin modificarla.

La utilización combinada de dos o más de estas operaciones nos lleva a una construcción, o a la explicación, de formas muy complejas.

### Estructuras

Después de haber examinado la naturaleza de las texturas y de las formas, con todas sus características hasta llegar a las formas orgánicas y a sus distintos aspectos, creo que podemos pasar a la exploración de estructuras, es decir, a aquellas construcciones (del latín: *struere*, construir) que son generadas por la repetición de formas iguales o semejantes en estrecho contacto entre sí o en tres dimensiones. La característica principal de una estructura es, en nuestro caso, la de modular un espacio, dando a este espacio una unidad formal y facilitando el trabajo del diseñador que, al resolver el problema básico del módulo, resuelve todo el sistema.

Nosotros nos vamos a ocupar solamente de las

estructuras generadas por las formas y, en consecuencia de los problemas de módulos y submódulos, de vínculos entre módulos, de nudos y juntas, de formas internas de los módulos. ¿cuántas son las estructuras básicas de las cuales derivan todas las demás, por medio de operaciones de alteración de las dimensiones y de los ángulos?

#### Contrastes simultáneos

Una regla de comunicación visual muy antigua es la de los contrastes simultáneos, según la cual, la proximidad de dos formas de naturaleza opuesta se valoran entre sí e intensifican su comunicación. Estos contrastes no se limitan a elementos formales o matéricos, sino que pueden ser utilizados también como contrastes semánticos, como por ejemplo, el acercamiento de dos imágenes que representan un rayo o un caracol.

Además de toda la gama de contrastes cromáticos, que se obtiene con el empleo de los contrastes entre negativo y positivo, entre geométrico y orgánico, entre un cubo negro y una línea ligera y flexible, entre lo estático y lo dinámico, entre lo sencillo y lo complejo.

Apuntes "Cuatro seminarios del diseño"  
*Programa especial de licenciatura 2008*

*Ricardo Espinoza*

Lo singular y lo universal. Tener un todo: la mirada y la mano, una mirada que toca, intelectual y sensible, concepto y condición. Está en el intersticio, una fisura que junta los dos mundos, ¿cómo hacer un círculo cuadrado?

Mitos que articulan, la poesía, que enraíza, sentir y tocar. Siempre hay que recordar, recordar es agradecer, se transcede en los detalles cuando se recuerda.

La vida es un cómo, está llena de contenido. Hay que hacer algo porque hay que decir algo. Los pestañeos de la vida, un todo tocado por un trazo, trazando un cómo nos da libertad de hacer lugar. Todos los territorios se pueden abrir y liberar, no hay fórmula, nunca hay que renunciar a lo singular. La obra es liberación "el pensamiento del eterno retorno".

El fundamento y el fondo, hay un desfondo, hay un abismo. La obra tiene un fondo desfondado. la obra singular, lo finito da lo infinito. Sensaciones retornantes, se abre y se abre, todo singular son múltiples singulares.

## El mundo como proyecto

Otl Aicher

Desde luego que todo cuanto existe tiene su forma, su imagen. Incluso algo tan amorfo como el viento a menudo cobra formas artísticas que apreciamos viendo las imágenes de las nubes en las fotos que los satélites nos muestran a diario. Incluso algo tan poco asible como los sentimientos desarrollan una forma. A todos se nos ve la tristeza o el contento. Contra Aristóteles, quien en las cosas distinguía entre la sustancia, lo propio el accidente, lo casual, lo externo, tenemos que entender lo externo como reflejo de lo interno. En realidad no hay un dentro y un fuera. A los niños se les nota siempre en la cara si mienten o dicen la verdad. Casi siempre es la primera impresión del carácter, el hábito y la mentalidad.

No hay que entender la figura como apariencia externa, sino como manifestación del todo. La margarita maya y los girasoles muestran en su figura lo que son. El toro y la vaca manifiestan en su apariencia su naturaleza. El hombre y la mujer son también en su naturaleza lo que su apariencia indica.

Hecha abstracción del fenómeno del camuflaje, del mimetismo en la naturaleza, donde se trata de hacerse invisible a un enemigo adoptando la forma y el color del medio, sólo el hombre tiene la facultad de darse una forma artificial, análoga a su capacidad de producir instrumentos y ampliar su personal radio de acción en el mundo circundante por medio de artefactos. No sólo da la forma a sus instrumentos, a sus prótesis, a sus ampliaciones, sino también a sí mismo.

La forma no es sólo imagen y contorno. La forma es también, en su dimensión temporal, presencia, gesto, conducta. Se parece lo que se es, y se representa lo que se es. Esta relación es tan firme, que también vale lo inverso: se adopta el carácter del propio aparecer, y uno deviene la imagen que tiene de sí mismo. Cabe incluso adoptar modelos. En

tonces el modelo no es tanto una copia, una mera apariencia de una presencia imitada, cuanto un referente para la orientación, la actitud y el carácter. El modelo es la primera orientación en el trayecto que culmina en el momento con uno mismo. Somos como nos mostramos, y nos mostramos como somos. La imagen no es sólo lo externo, aunque muchos lo reduzcan a esto por la influencia de la filosofía clásica. Es lo propio y peculiar. No se puede existir sin mostrarse, y como uno se muestra es lo que se es.

Ello hace de todo lo relativo a la imagen un fenómeno ante lo filosófico y moral. Éste no conduce primariamente al problema del vestido, de la moda, del aspecto. Conduce a la pregunta de la existencia. ¿quién soy yo? Ésta es la pregunta esencial en el sentido de la autorrepresentación. Nos encontramos, pues, con tres fenómenos.

-la apariencia, la figura como forma de presentación del carácter, la cosa, el contenido. Aspecto y cosa son idénticos.

- hay una formación y transformación conscientes de esta figura esencial en el sentido del mimetismo, del confundirse con el mundo o el campo circundantes, se disuelve la figura.

- hay, a la inversa, una acentuación de la apariencia en el sentido de dotación de un signo, un deseo de atraer la atención, al servicio del cual hay instituciones establecidas, como la moda o la propaganda. La cosa se vuelve peligrosa cuando el punto tercero se independiza desvinculándose del punto primero, cuando la forma como signo se separa de la forma como cosa.

Un cuadrado o un rectángulo no son rígidos. Sometidos a una mínima fuerza, los vértices ceden. Sólo una diagonal los hace rígidos. La diagonal divide las superficies rectangulares en dos triángulos. Y un triángulo es siempre rígido. Su forma no se puede desfigurar. Construir inteligentemente es construir con triángulos.

## Dibujo y proyecto

*Francis Ching, Steven P. Juroszek*

Se dice que una figura posee una forma positiva cuando se vea con relativa nitidez sobre el fondo. Por comparación, tendrá una forma negativa si el fondo de la figura es más bien informe. Las formas positivas de la figura tienden a avanzar y a ser relativamente íntegras y sustanciales, mientras que los fondos de la impresión de retroceder y de ser incompletos y amorfos en relación a aquellas.

En nosotros prevalece la visión de las formas de los objetos por encima de la visión de las formas de los espacios intermedios. Percibimos los vacíos del espacio como faltos de sustancia, compartiendo los mismos límites y se combinan para constituir un todo inseparable; una unidad de contrarios.

Las formas negativas también comparten en el dibujo las líneas del contorno que definen los límites de las formas positivas. La configuración y la composición de un dibujo constan de formas positivas y negativas que encajan como las piezas de los rompecabezas. En la visión y en el dibujo podemos otorgar a las formas negativas de los espacios la misma importancia que las formas positivas de las figuras y verlas como modelos equivalentes. A causa de que las formas negativas no siempre manifiestan cualidades distintivas tan evidentes como las positivas, requieren para apreciarse un esfuerzo relativo.

Las líneas que vemos en el espacio visual corresponden a cambios distinguibles de color o de valor total. En el dibujo de contornos empleamos líneas visibles para representar las de contraste que aparecen en los límites de objetos y de los espacios. Las líneas de contorno determinan dónde empieza una superficie o volumen y, aparentemente, termina otro. La percepción y el trazado de las líneas divisorias que separan una cosa de otra encauzan el conocimiento y descripción de la forma.

Se denomina forma al perfil exterior o configura-

ción superficial de una figura o cuerpo. Entendida como un concepto visual en el marco del dibujo y del diseño, la forma hace primordialmente referencia a la superficie bidimensional contenida entre los propios límites y desgajada de un campo mayor. Cuando nosotros vemos toda área en nuestro campo de visión limitada por una línea del contorno o bien ceñida por una frontera entre colores o valores tonales en contraste tiene la consideración de forma y justamente en función de ésta organizamos e identificamos aquello que vemos.

Una forma nunca existe sola, siempre se ve en relación con otras o al espacio que la envuelve. Cualquier línea definidora de una forma por un lado de su perfil substraerá espacio del otro lado de su trayectoria. Es decir, mientras trazamos una línea debemos ser conscientes de dónde empieza y acaba y de su movimiento así como de los contornos que talla y moldea en el camino.

En el umbral de la percepción empiezan a verse fragmentos del campo de visión como si fuesen objetos sólidos perfectamente definidos sobre un fondo menos diferenciado. Los psicólogos gestálticos describen esta propiedad perceptiva con el término figura-fondo. En la ordenación de nuestro mundo visual el concepto figura-fondo es esencial, pues en caso de faltar la distinción entre ambos, veríamos como a través de la niebla. La figura destaca el fondo cuando posee determinadas características.

El entorno visual es en realidad un concierto perenne de relaciones figura-fondo. No existe parte alguna del campo visual que sea inerte. Una cosa se transforma en figura cuando proyectamos en ella nuestra atención.

Esta edición fue impresa  
en Septiembre del 2009.  
En una impresora inyección  
de tinta, EPSON Stylus T23.  
En papel EXPRESSION  
Radiance de 90 gramos,  
y las transparencias  
en papel VEGETAL 80 gramos.  
La tipografía utilizada  
es CALIBRI en su versión  
normal, italic y bold.  
El software para diagramar  
es Adobe Indesign CS4,  
y para editar imágenes  
Adobe Photoshop CS4.