
‘CEL’, CONVERSACIONES EN CURSIVA

Eugènia Agustí Camí

Universitat de Barcelona. Dpt. Arts Visuals i Disseny

Lali Barrière Figueroa

Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Matemàtiques

Cristina Pastó Aguilà

Universitat de Barcelona. Dpt. Arts Visuals i Disseny

Resumen

CEL (2022) es una conversación a tres bandas que se plasma en el trazado de tres curvas que transcurren entrelazándose. Transita entre la escritura del código en lenguaje de programación que genera la imagen y la escritura manual. Cuestiona, con la ayuda de Vera Molnar y Mirtha Dermisache, el soporte página, el contenedor tipográfico y la legibilidad de la escritura.

Palabras clave: CURVA; ESCRITURA; PROGRAMACIÓN; ABSTRACCIÓN; PÁGINA; MOLNAR, VERA (1924-); DERMISACHE, MIRTHA (1940-2012)

CEL, CONVERSATION IN ITALICS

Abstract

CEL (2022) is a three part conversation which is reflected in the layout of three curves that intertwine. It meanders between the writing of the code, which generates the image, and manual writing. With the help of Vera Molnar and Mirtha Dermisache, it calls into question the page as a support, the typographic container and the legibility of writing.

Keywords: CURVE; WRITING; PROGRAMMING; ABSTRACTION; PAGE; MOLNAR, VERA (1924-); DERMISACHE, MIRTHA (1940-2012)

Agustí Camí, Eugènia; Barrière Figueroa, Lali & Pastó Aguilà, Cristina 2022. “CEL’, conversaciones en cursiva”. *AusArt* 10 (1): pp 209-217. DOI: 10.1387/AusArt.23582

Introducción

¿Qué tienen en común una curva y una conversación? En el léxico común denominamos curva a aquello que cambia de dirección de una manera continua, sin formar ángulos, que no es recto. Todos tenemos en mente a qué denominaríamos curvo o curva, y coincidiríamos probablemente en cuando usar dicha palabra. En el léxico matemático una curva se define como un conjunto de puntos, que puede ser expresado como una función continua de un solo parámetro. Entre ambas formas de definir ya se observan diferencias que generan expectativas. Digamos que sobre dichas expectativas se inaugura una conversación a tres bandas que se prorroga en el tiempo, entorno a la abstracción, los algoritmos y la escritura; los traslados y las traducciones con los que los propios lenguajes operan; y los modos en cómo estos se ejecutan o desarrollan.

En el transcurso se ponen de relieve los espacios que comprende la escritura o que se generan desde ella, no únicamente desde la página como soporte tipo, sino desde otros espacios que puedan darse como extensión de ella. Contemplamos como escenarios conectados entre sí el soporte digital en su acepción 'pantalla' y el soporte impreso, como promotores de interlocuciones entre creadores de diferentes disciplinas, con diferentes cadencias y ritmos, con distintos acentos y con rasgos propios, conectados desde el interés por el lenguaje como motor.

Así, en la página, como espacio conector de las conversaciones reflejadas, se inicia una deriva hacia otro contenedor de apariencia manuscrita y gestual, que dota de sentido a una escritura ilegible, que deviene imagen, y que por tanto se independiza del sentido modulable tipográfico. ¿Cómo vamos a situar dicha ilegibilidad en un contexto que habla de comunicación, conversación, escritura y página? ¿Cuál será la lectura cuando podemos emprenderla tanto de izquierda a derecha como de atrás hacia adelante? ¿Cómo no cuestionarnos sobre la verdadera lectura de la obra? En el hilo conductor de nuestra curva-conversación están presentes la sistematización de la escritura manual de Vera Molnar, y la intuición de una escritura en las obras de Mirtha Dermisache.

Conversaciones I: CEL. Código para una una escritura en cursiva

El proyecto CEL (2022) inicia una conversación sobre el trazado o la trayectoria de una curva generada algorítmicamente, mediante el lenguaje de programación Processing. La conversación emprende derivas acerca de la descripción desde la escritura y acerca de la imagen que toma dicha escritura cuando es ilegible. Introduce la tesis de lo que es textual y lo que es imagen. Lo escrito y su imagen. La conversación y su imagen. La escritura surgida de la conversación y la imagen que se produce de esta. Esa imagen no toma forma ni en la tipografía ni en su comprensión lectora,

sino que en apariencia se presenta como ilegible, diríamos que asémica, desprovista de sentido porque no podremos leerla. La lectura no se realiza desde el contenido si no desde el continente.

El código de CEL parte de la idea de un punto que revoluciona alrededor de un centro. Descripción que *per se* ya crea un lirismo sugestivo como imagen mental. A este punto, que no es visible, se le añade un punto satélite. Este sí es visible y genera una trayectoria. Por lo tanto, con la suma de dos revoluciones construimos una curva. Cada una de las dos revoluciones tiene tres parámetros: dos para los ángulos (la velocidad angular) y uno para el radio. La fórmula matemática de la curva no tiene más indeterminación que la definición aleatoria, al inicio de la ejecución, de estos seis parámetros. Las distintas formas que potencialmente adquiere esta curva provienen de los diferentes valores que pueden tomar los parámetros. Cuando la curva no revoluciona alrededor de un punto, sino que avanza en el lienzo (la pantalla), lo que hacemos es mover el punto central siguiendo una recta.

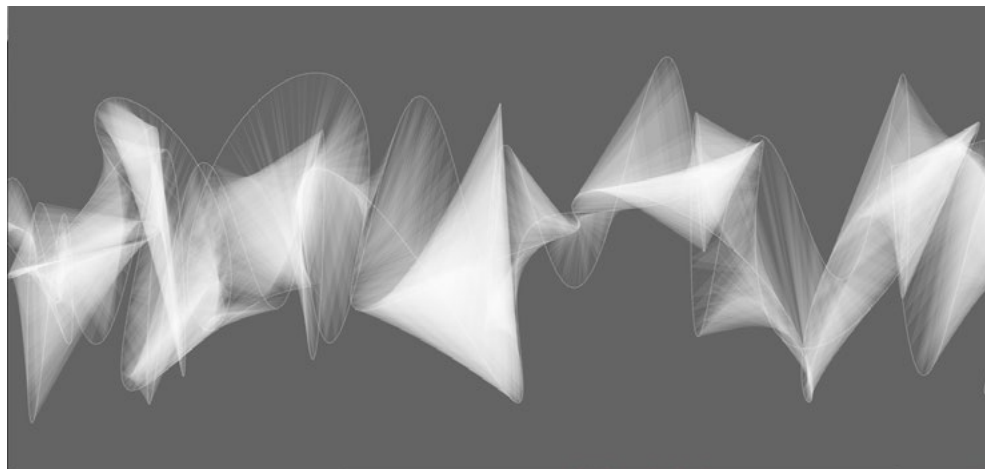
Exactamente de la misma forma en la que hemos definido una curva, podemos definir tres, cada una con parámetros distintos. Estas curvas se mueven, avanzando, en el mismo territorio, por el mismo marco, con recorridos diferentes que en momentos se enredan, se unen, se cruzan, y se separan. Comunicándose. Como elementos conceptuales podemos añadir las conexiones entre dos de las curvas (líneas) o entre las tres (triángulos). Por razones de legibilidad, no dibujaremos todos los posibles triángulos, sólo una pequeña parte.

El dibujo que se crea es una lectura de los parámetros, pero nuestra interpretación no pasa por la comprensión del código: compartimos sin entender, pero 'sabemos' que se trata de una conversación. ¿Qué sucede cuando dos o más hablan de algo? Durante la conversación se dan puntos a debatir, flexiones, excitaciones o incomodidades, silencios, modos del habla... La conversación se escapa de la captura estructural y desafía discretamente a la ciencia porque no es sistemática y porque su valor procede de su forma flexible (Barthes [1973] 2022, 179-82).

No podemos separar los que hablan de lo que dicen, dado que, en directo, la conversación es intranscriptible, es algo único que sucede en cada ocasión. Por tanto, es imprescindible un agente mediador para fijarla, en nuestro caso la escritura de CEL, que de algún modo la aprehende bajo una forma. En la animación dicha forma no será el cuerpo tipográfico, ni la unidad letra que conforma la palabra, sino que se generará mediante la programación numéricoalfabética del lenguaje matemático. Nuestro proceso es el proceso de vaciar de sentido al código, de interpretar del código solamente lo que se ve en la imagen.

Pero a la vez, al entender las líneas entrelazadas como una conversación, vamos más allá de la sintaxis (del código). Estamos dándole un nuevo significado, que es colectivo, colaborativo, comunicativo, siempre cambiante y orgánico como en la misma fluidez de la conversación.

CEL se desarrolla en la pantalla como animación y también presenta fragmentos de las conversaciones en páginas sueltas reunidas en una caja (12x3) en edición *glicée* 2022 sobre papel Photo Rag de Hanhemuele 250 gr/m².



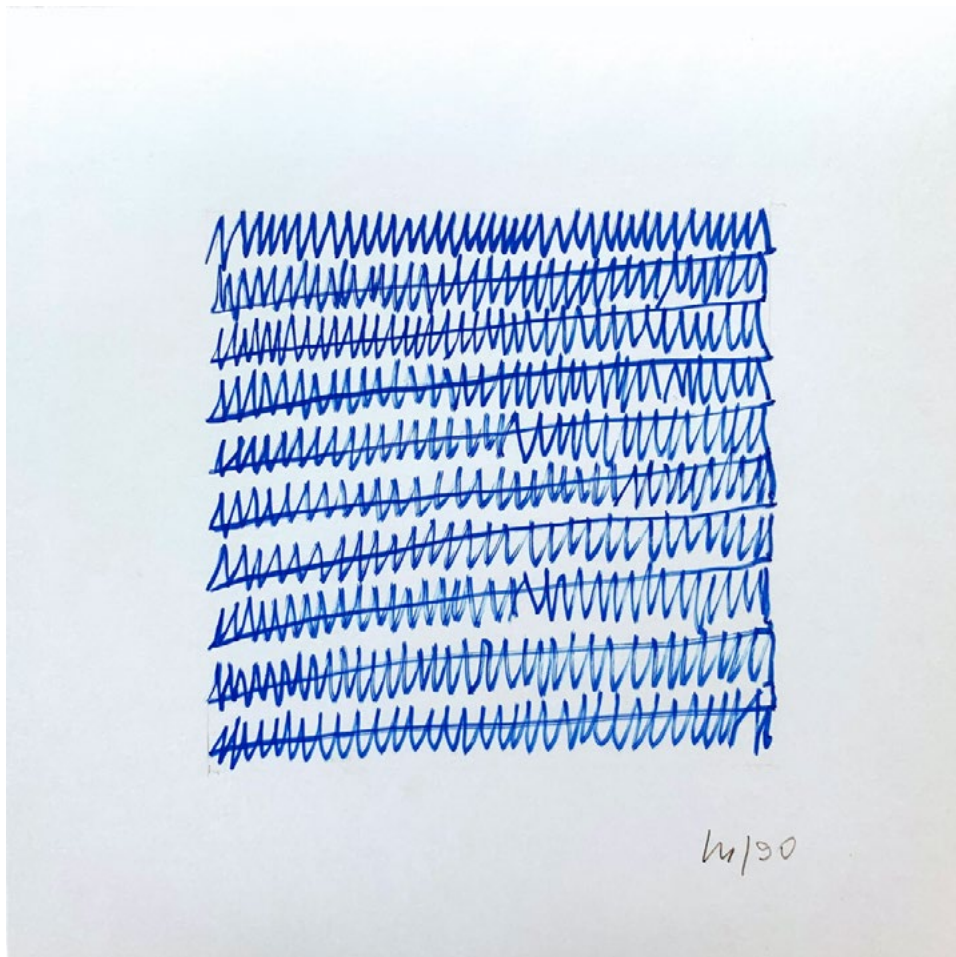
Una imagen de CEL, 2022.

Conversaciones II: La escritura generativa de Vera Molnar

Con el arte generado por ordenador la escritura toma una nueva dimensión. Por un lado, escribimos para dar instrucciones a la máquina, que luego se traducirán en una nueva escritura que nos presentará el resultado de la computación. Esta nueva escritura, que no es más que la escritura de 'números' en los distintos elementos electrónicos que conforman los periféricos del ordenador, es lo que interpretamos como obra de arte. Un gráfico, un dibujo, una imagen, no son más que una colección de números que indican de qué color es cada píxel en la pantalla. Cualquier otra característica de la imagen es fuente de nuestra interpretación. Por otro lado, la posibilidad de realizar cálculos que serían imposibles sin el ordenador, nos abre un abanico de infinitas posibilidades, algunas de ellas relacionadas con la escritura: el trabajo con tipografías, la invención de 'alfabetos', de glifos, el estudio de los trazos más o menos orgánicos, o la composición de dibujos que asemejan una escritura manuscrita.

La escritura forma parte del universo del arte generativo ya que se trata de arte 'escrito': la programación es texto. Escribimos para dar instrucciones a la máquina. Además, en el trazo y la escritura manual, encontramos un desafío técnico y estético. ¿Cómo programar algo tan orgánico, tan lleno de significado como el propio gesto de la escritura con un lenguaje formal, matemático? Encontramos respuesta a este paradigma a través

de la serie *Lettres à ma mère* (1981-1990) de Vera Molnar¹, que recupera las conversaciones mantenidas con su madre, reescribiendo sucesivamente páginas de cartas durante una década, bajo las variables de *Lettres*, *Lettres a ma mère* y *Lettres de ma mère*.



Lettre de ma mère, 1990. Vera Molnar. Imagen cedida por Anne and Michael Spalter Digital Art Collection, con permiso de la autora.

En Molnar la atracción por la línea se manifiesta desde sus primeros tanteos con la abstracción. Sus líneas voluntariamente simples y radicales, obedecen a un sentimiento diferente al de inscribir una forma sobre un soporte, gesto mil veces descrito y estudiado. Para emprender dicho gesto repetido afirma que las formas mínimas, geométricas, organizadas en serie y en la austeridad bicromática del blanco y negro hacen la obra de arte (Nemours 1996, 13-26, 126-127). En su caso, gran parte de su obra está

ejecutada a través del ordenador, dada su inmensa capacidad combinatoria que abre un infinito campo de posibilidades (Place 1984, 117).

Molnar sostiene que las relaciones que se dan entre sus líneas responde a una 'geometría del placer', su acción introduce una dosis de azar, un discreto desorden en un bello orden. Bajo esta idea de orden perturbado traslada los comportamientos inherentes a la máquina para emprender una serie de actuaciones que protagoniza la línea. El buen orden, la distribución regular y rigurosa, la combinación apropiada se expresan en la estructura de la imagen y se extienden a la estructura serial asociada a la escritura. Como en el lenguaje de la programación, Molnar utiliza el comportamiento de la línea para ritmar y también para regular. ¿En qué momento sus líneas rectas pasan a ser renglones de una conversación transcrita como una carta? ¿Cuándo sustituye la estilográfica por el plóter? ¿Cómo el dibujo y la técnica reorientan el sentido del contenido?

El continuum de *Lettres à ma mère* responde a estas preguntas, al ocuparse de la estructura de la escritura manuscrita como un sistema equilibrado con fluctuaciones. Al recordar las cartas de su madre recibidas hasta la fecha de su fallecimiento y describir la transformación de su escritura al cabo de los años, recupera los mecanismos de azar y aleatoriedad como disruptores de una regularidad en la transcripción. Posteriormente en un siguiente estadio, evoca la caligrafía de su madre, que convierte en dibujos de ordenador. Algunos de dichos dibujos impresos en plóter se reescribirán con las propias líneas de Molnar dibujadas a mano:

Mi madre tenía una letra preciosa. Esta escritura tenía alguna cosa de gótica, pero también de histérica. El principio de cada línea, a la izquierda, era siempre muy regular, rigurosamente gótica, y al final de la línea, a la derecha, se volvía más agitada, nerviosa, casi histérica. Poco a poco, al ir pasando los años, las cartas devinieron claramente atormentadas, perturbadas. Lentamente desaparecía lo gótico y quedaba solamente lo histérico. El color de la escritura se transformó también. Al inicio de nuestra correspondencia, ella utilizaba una tinta azul claro, el color de sus ojos. Al cabo de los años, ese azul mudó gradualmente a negro. Ella me escribía cada semana, y fueron una serie de acontecimientos importantes en mi mundo visual; sus cartas fueron cada vez menos legibles pero igualmente bellas de ver. En fin, ya no recibo nada más... Después me escribo, me simulo a mí misma –en el ordenador– sus letras gótico-histéricas (*Lettres à ma mère* 1981-1990).

En escritura (generativa) se da una dualidad: entre la imagen y la escritura real. A mano alzada o a través del ordenador, ambos medios son válidos para cuestionar el sentido de la escritura como imagen, desprovista del significado que proporciona la legibilidad. El trazado de ida y vuelta emprende *in crescendo* por la superficie de la hoja tal y como lo hace la letra

manual ligada. Finalmente Molnar describe como en la reescritura se da una uniformidad que la confirma como verdadera escritura: *"El último intento es insertar mi propia letra entre las líneas simuladas por computadora de mi madre. Es un equilibrio curioso el que se produce. La letra ilegible de mi madre, ilegible por su gran irregularidad, forma un contrapunto a la mía, igualmente ilegible, por su gran regularidad"*. Nos preguntamos como ella misma: ¿Es esta escritura un pretexto para encontrar modalidades de composición no convencional?

Conversaciones III: La escritura intuida de Mirtha Dermisache

Según Roland Barthes (1973), una escritura no necesita ser legible para ser una escritura de pleno derecho. Cuando un texto se nos presenta ilegible, automáticamente vemos en primer plano su aspecto visual, observamos sus formas, seguimos su trazo. Leroi-Gourhan argumenta que el rasgo definitorio de la escritura tal y como la conocemos hoy, por contraposición al dibujo, es que es lineal y que todo grafo es el rastro de un movimiento hábil de la mano y, como tal, encarna el acompasamiento afín a todo movimiento de esta clase (Ingold [2007] 2015, 207). La escritura es en sí misma una modalidad de dibujo, que ha ido adaptándose a los formatos en que la conocemos a lo largo de la historia. Tenemos la idea que el lenguaje ha evolucionado linealmente desde el pictograma al ideograma, para concluir su progresión hacia el alfabeto. Desde la frase, pasando por la palabra se llega a la letra, entidad primera y común denominador del lenguaje, en la acción de transmitir una información.

Por dicho grafismo lineal es por lo que la reconocemos como escritura, cuanto más linealizada está, más llega a diferenciarse del dibujo. Cuando la escritura no se diferencia y la captamos como imagen, el significado se omite o pasa a un segundo plano. La escritura asémica se encuentra en la difusa frontera entre la escritura y el dibujo, tiene una cierta apariencia de escritura para que podamos identificarla como tal, aunque no podamos leerla, y se distancia de la escritura corriente para sugerir otra, para proponer otros sentidos posibles.

Entre estas posibilidades de exploración, entre una escritura intuida y una 'escritura otra' porque no lo es como tal, Mirtha Dermisache publicó su primer libro en 1996 titulado *Libro 1*, que contenía quinientas páginas pensadas estrictamente como un ejercicio visual, sin ningún contenido semántico. Fue la primera obra considerada como escritura asémica. Desde entonces, su obra fue construyéndose a partir de grafismos aleatorios y escrituras indescifrables que, con el transcurso del tiempo, Dermisache fue organizando en textos, cartas, páginas y libros dirigidos a hipotéticos lectores.

Barthes fue el primero que llamó escritura al trabajo de Dermisache. No se conocían, cuando en 1971 recibió una carta suya donde le decía:

"[...] quedé impresionado, no solamente por la gran calidad plástica de sus trazados (y esto no es indiferente) sino también, y sobre todo, por la extrema comprensión de problemas teóricos en relación con la escritura que supone su trabajo. Usted ha sabido producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, pero que se podrían nombrar bajo el término de 'escrituras ilegibles' –lo que significa proponer a sus lectores, no mensajes y ni siquiera formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura" (Barthes 2004). La misma Dermisache declarará la importancia que tuvo tal revelación para considerarla ya siempre como tal.

Algunas de sus páginas responden a la estructura formal de la escritura, incluyendo renglones, párrafos, saltos de líneas y espaciados. Otras carecen por completo de esas marcas y se acercan más explícitamente al dibujo libre, configurando estructuras circulares, de orientación vertical o diagonal, o totalmente abstractas e irregulares. A veces ocupan un espacio muy reducido y otras invaden la página por completo, asimismo los colores de las graffías varían sin seguir patrones reconocibles. Estos signos se alejan voluntariamente de la escritura y sin embargo permiten una lectura intuitiva. En ese espacio intermedio e indefinido, es el espectador quién debe completar la obra, intentando producir sentido entre la multiplicidad de posibilidades.

La legibilidad explica que Dermisache haya concebido sistemáticamente su obra desde una perspectiva editorial y con medios de reproducción masivos, aunque sin excluir por ello un extenso catálogo de procedimientos. Su trabajo original realizado en pluma, rotring o rotulador, sin más útil que la mano, no tiene otra finalidad que la de existir en el formato final de la publicación. Dermisache se inserta de este modo en el contexto de la poesía experimental y el arte conceptual preocupado por las problemáticas de la escritura y el lenguaje.

Conclusiones

Escribir la imagen, es ¿describir la imagen?, ¿es explicar la imagen? O, ¿es verla? Supuestamente las primeras lecturas fueron lecturas de imágenes, o en imágenes, por tanto entendemos que la visualidad precede a la interpretación que se desarrollará según el contexto. Siguiendo las reflexiones de Barthes, todas las prácticas artísticas pueden generar texto, pero lo hacen de formas distintas. ¿Qué ocurre cuando estamos ante un texto que reconocemos como escritura pero que es ilegible, que es, por tanto, asémico? En esta tesitura entenderíamos que esa textura gráfica sea una imagen y, por tanto, diremos también que las imágenes son legibles, pero ¿qué es exactamente lo que dicen? Las respuestas ponen el foco del debate nuevamente en el contexto, en nuestro caso entre lo que se genera desde una curva, una conversación y en cursiva como alusión al '*estar en curso*'.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. (1973) 2022. *Variaciones sobre la escritura*. Trad., Enrique Folch Fernández. Barcelona: Paidós
- Barthes, Roland. 2004. "Fragment d'une lettre de Roland Barthes adressée à Mirtha Dermisache, le 28 mars 1971". *Cahier du Refuge* 130. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi75.1024>
- Ingold, Tim. (2007) 2015. *Líneas: Una breve historia*. Traducción, Carlos García Simón. Barcelona: Gedisa
- Nemours, Aurélie. 1996. "Histoires de blanc et noir: Hommage à Aurelie Nemours". Exposition, 23 mai-19 août 1996, Musée de Grenoble; Serge Lemoine et al. Paris: Seuil
- Place, Jean-Michel. 1984. "Regards sur mes images". *Revue d'Esthétique* 7

Notas

1. "Lettres à ma mère 1981-1990", de Véra Molnar. Le Hôme-sur-Mer, été 91. http://www.veramolnar.com/blog/wp-content/uploads/VM1991_lettres.pdf

(Artículo recibido: 01-04-22; aceptado: 12-05-22)