

Escritura y Nuevos Medios.

Prof. D.I. Claudio Sotolongo Menéndez (claudiosotolongo@isdi.co.cu).

*La palabra hablada,
efímera en su naturaleza,
se desvanece en el tiempo.*

«El desarrollo de la escritura y del lenguaje visual tienen sus más remotos orígenes en imágenes sencillas, pues hay una relación estrecha entre el acto de dibujar imágenes y el de trazar los signos de la escritura.»¹

La escritura se convirtió en la manera de perpetuar el conocimiento, la historia, la cultura, las experiencias de las distintas civilizaciones que han nacido, alcanzado su esplendor y se han disuelto en el *continuum* temporal. Pero la escritura no siempre se manifestó a través de las formas que conocemos actualmente. Los sumerios, los egipcios, los chinos, los aztecas o los árabes desarrollaron sistemas de escritura muy diferentes al alfanumérico que conocemos aquellos que fuimos colonizados por Occidente.

Basándose en representaciones icónicas, los egipcios llegaron a crear más de 700 jeroglíficos. Aunque nunca inventaron signos para representar las vocales, al combinar varios glifos lograban una forma esquematizada de cada palabra. Hacia 1570 a.C. este sistema de escritura había dividido los glifos en pictografías visuales o palabras-dibujo y fonogramas. De ahí que, debido a la cantidad de homónimos que tiene el lenguaje egipcio, se colocaran determinativos detrás de muchas palabras para acotar su significado, convirtiendo los papiros, las piedras o la arcilla en verdaderos mares de pequeñas imágenes que asociadas, ordenadas y debidamente interpretadas, abrían las puertas al mundo de la medicina, al arte de embalsamar, a tratados de matemática, astronomía o física.

Pero no solo fueron los egipcios. A muchos siglos y leguas de diferencia los colonizadores españoles encontraron en las regiones mesoamericanas códices de increíble belleza, donde se conservaba todo el conocimiento de los pueblos de estos lugares. Su historia, sus leyendas y mitos, su cultura, estaban detallados y registrados a lo largo de estas coloridas representaciones. Imágenes que eran el testimonio de su paso por la vida. Cuentan que cuando los colonizadores, ávidos de plata, oro y piedras preciosas (tesoros en su Europa natal, recién salida del Medioevo), preguntaron por los mismos, indagaron por lo más valioso, los tesoros de estos pueblos. Los aztecas les mostraron los códices. Y los *salvajes* destruyeron en *nombre de Dios* aquellos códices maravillosos, los quemaron en grandes hogueras dejando a los pueblos mesoamericanos sin pasado.

Algunos de los iconos que lograron salvarse de esta fiebre evangelizadora y aún persisten, se han extendido a todo México para formar parte de una suerte de tradición, un imaginario colectivo que intenta perpetuar lo autóctono a través del uso de estas representaciones icónicas.

¹ Meggs, Phillip. Historia del Diseño Gráfico, p 10.

Mientras los *salvajes civilizados*, destruían los códices de los aztecas, en la China (temporalmente alineada con el Renacimiento europeo) la imprenta y el papel eran ya comunes entre los que dedicaban su vida al arte de la escritura. De una ininterrumpida tradición caligráfica, los chinos desarrollaron un «...arte puramente visual y no un lenguaje alfabético. Cada símbolo se compone de cierto número de líneas con formas diferentes, dentro de un cuadrado imaginario. La leyenda dice que Ts-ang Chieh inventó la caligrafía hacia el año 1800 a.C., inspirado en las marcas de las garras de las aves y las huellas de los animales. Ts-ang Chieh elaboró pictografías elementales de las cosas de la naturaleza. Cada imagen era muy estilizada pero fácilmente descifrable, y se componía de un número mínimo de líneas»².

Los chinos desarrollaron a lo largo de su milenaria historia varios estilos caligráficos, algunos relacionados con el material sobre el que se escribía, otros con respecto a la función de dicha escritura. En el *estilo regular*, en uso continuo desde hace más de dos mil años, cada línea, punto o pincelada es controlado por la sensibilidad y destreza del calígrafo. En cada palabra existe una infinita variedad de posibilidades de diseño. La caligrafía ha alcanzado con el paso del tiempo un lugar cimero en el país oriental. Considerada una de las más altas expresiones de cultura, no solo está asociada con el contenido, sino con la forma en que este se expresa, de ahí que resulta imposible describirla. La caligrafía china, al igual que la árabe, precisan de ser sentidas visualmente. El nombre de Dios escrito sobre mármol blanco en las paredes del Alhambra no deja de asombrar al espectador contemporáneo, que aunque incapaz de *leer*, en el sentido estricto del término, entra en diálogo con la suavidad de los trazos, esa forma sinuosa que contrasta con la rígida angulosidad del mosaico. Sin duda, nuestro sino nos traiciona, nuestros escasos 28 caracteres no nos permiten la riqueza combinatoria de los ideogramas chinos o la articulación sinuosa de la caligrafía árabe, y mucho menos facturar en la diversidad cromática de los códices mesoamericanos. Nuestros alfabetos se desarrollaron sobre la simplificación, tampoco exenta de valor, pues podemos comunicar infinitos significados con un número ínfimo de signos. De ahí que lo que ganamos en profundidad lo perdimos en extensión y, por tanto, en diversidad y riqueza visual.

En nuestra contemporaneidad, en la que apenas hay diferencia entre la palabra escrita y la hablada, podemos virtualmente prescindir de la lectura del impreso. Basta que alguien nos cuente lo que dice. Los caracteres en sí mismos no están cargados de atributos específicos. Las minas del Rey Salomón serán magníficas, imponentes o amenazantes solo en nuestra imaginación. Nada hay más homogeneizante que la impresión de los caracteres de nuestro alfabeto. De no ser por los impresores, que concibieron diferencias entre las letras, creando las tipografías, nuestro mundo sería increíblemente abstracto, monótono, pendiente ante todo acto de lectura textual, de la experiencia y la imaginación: un mundo inaccesible para aquellos que no han entrenado su imaginación.

Estamos en un entorno creativo casi claustrofóbico del que eventualmente se precisa salir. Mallarmé primero, a finales del siglo XIX, con sus poemas que silueteaban objetos, incorpora definitivamente el sentido de la vista. No basta con escuchar o *leer* el poema, hay que visualizarlo. Verlo en todo su conjunto y

² Meggs, Phillip. Historia del Diseño Gráfico, p 37.

dimensión adquiere, por así decirlo, una plasticidad inusitada. Durante el período conocido como futurismo, es Filippo Marinetti quien tensa la cuerda con sus *Palabras en Libertad*. Ya la lectura y comprensión lineal y ordenada (a lo Descartes, por supuesto) del texto, no es importante. No hay que leer primero la línea primera; hay que ver el conjunto y poner a prueba la sensibilidad mientras se buscan las pistas textuales que permitan descifrar un mensaje visual. Marinetti se deja llevar por la composición plástica mientras experimenta con diferentes tipografías.

La perfección de la litografía, inventada a principios del XIX, y la posterior aparición de la fotomecánica, permiten un trabajo mucho más flexible con el texto, independizado de los tamaños y ordenamientos de los tipos de metal o madera. La litografía permite soltura en los trazos y displicencia con el acabado de los caracteres, así como con su posición. La fotomecánica ni siquiera precisa del dominio a cabalidad de la caligrafía o del dibujo. Basta con manejar el lente de una cámara y se obtendrán poderosas imágenes donde los textos adquieren volumen, profundidad y se entrecruzan en luces y sombras creadas desde la manipulación de los espacios fotografiados.

Así arribamos a una obra que no solo es capaz de moverse en el campo de la reproducción, sino que extiende, diríamos que hasta el límite de sus posibilidades creativas, el marco de las tecnologías a su alcance.

Al decir de Manuel Ruiz Zamora en su comentario al texto de Walter Benjamin *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*: «la reproducción técnica de las obras de arte ha acompañado al arte desde sus inicios, el proceso de evolución y transformación que desemboca en el cine y la fotografía ha introducido dos variables sustanciales: en primer lugar, se traslada de la mano al ojo el elemento de producción del arte y, por otra parte, la reproducción técnica conquista por primera vez un puesto específico entre los procedimientos artísticos.»³

Lazlo Moholy Nagy, desde la fotografía, experimenta con las letras, con sus formas y sus asociaciones, a la vez que potencia con una nueva visión la presencia del texto, deja entrever nuevas relaciones, innova desde la tecnología, pero con un profundo sentido de la praxis fotográfica. En el cine, baste citar cualquier fragmento del *Hombre de la cámara*, de Dziga Vertok, quien prescinde del diálogo, pero no se sustrae a la tentación de jugar con los letreros que encuentra en la ciudad que describe. No solo los usa como referentes de lugares o acciones, sino que los carga de significados visuales, al tomarlos del propio entorno e intercalarlos en la dramaturgia de su obra.

A Benjamin se le escapan, por supuesto, lo que hemos denominado nuevos medios, aunque es de agradecer que no solo apunta «únicamente que la fotografía y el cine se alzan como formas de arte al lado, por ejemplo, de la poesía y la pintura, sino que la propia naturaleza y función del arte salen esencialmente modificadas a causa de estas transformaciones en las condiciones de producción. Así deja claro que la imbricación del factor técnico y el artístico condicionarán la posterior disolución del arte en lo social-cotidiano.»⁴

³ Ruiz Zamora, Manuel. Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Revista de estética y teoría de las artes*. Número 1, marzo 2004.

⁴ Ruiz Zamora, Manuel. Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Revista de estética y teoría de las artes*. Número 1, marzo 2004.

El texto se mantendrá, desde los títulos surrealistas hasta las obras que Joseph Kosuth desarrolla entre el sesenta y el setenta, donde se cuestiona, por solo citar un ejemplo, las representaciones de una silla, desde la reproducción fotográfica, textual y física del concepto silla. Una vez más el texto, que no es ya un experimento formal con caracteres diversos, sino que ha sido transformado en una parte integrante de un conjunto mucho mayor, la obra. Con el arribo del .net art en la década del noventa vemos disolverse definitivamente la materialidad del arte en un intangible, pero permanente entorno digital. La palabra cobra entonces, en ese «silencio, rodeado de tantos silencios, un valor de creación»⁵. La obra se convierte en un momento frente al público. El autor pierde su estatuto físico para convertirse en información que circula por las redes que conectan el mundo.

En este nuevo entorno, la palabra se interconecta y funciona en movimiento, en permanente interactividad. El público deja la pasividad contemplativa impuesta por los centros de exposición del *arte* para convertirse en actor interactivo relacionado directamente con la obra que, por su parte, deja de ser un privilegio geográfico, al que se accede en horarios y según las reglas impuestas por las instituciones. Esta obra se disfruta en privado, es libre de circular y verse a cualquier hora y en cualquier lugar.

Vale decir que sobre estas obras, radicalmente innovadoras, pesa la transición a representaciones matemáticas. Cuando vemos una palabra, un color, un cuadrado, no estamos en presencia de una forma *física*, estamos ante un conjunto de operaciones matemáticas. Al decir de Lev Manovich: «La representación numérica transforma el soporte en datos computarizados, haciéndolos programables. Y esto cambia radicalmente la naturaleza del soporte»⁶.

Creamos datos a los que somos incapaces de acceder sin una infraestructura y un conocimiento previo. Este nuevo contenedor de lo artístico, a la par que lo combina con lo tecnológico, lo invisibiliza para el público no entrenado o carente de recursos.

Sin embargo, las expresiones artísticas a lo largo de la historia del arte nunca han sido del todo accesibles. Las realizadas a partir del .net art lo son mucho más que otras. Son obras donde el original artístico queda disuelto entre un archivo de música y una foto escaneada. Son datos, números dispuestos en un orden y que mediante operaciones matemáticas precisas se transforman en información visual adecuada para los espectadores que asisten a través de una pantalla a un universo infinito de información.

Si bien es cierto que el .net art permanece aún alejado de los circuitos de circulación propios de la industria cultural, del *reconocimiento* por parte de las instituciones que circulan el arte, incluso con la duda sobre su artisticidad, estamos a tiempo de explorar desde estas *debilidades* nuevos horizontes, ya vedados para lo otro, anclados definitivamente en la industria de la cultura. El potencial de estas obras reside «precisamente en su capacidad de cuestionar el mismo existir separado de lo artístico en las sociedades actuales, [...] en su potencial, en definitiva, para habitar y habilitar zonas temporalmente autónomas, inasequibles —cuando menos por ahora— a su absorción por el orden institucional.»⁷

⁵ Carpentier, Alejo. Los pasos perdidos.

⁶ Manovich, Lev. The Language of New Media, p. 52

⁷ Brea, Jose Luis. net.art: (no)arte, en una zona temporalmente autónoma.