

## Transformation as a production of meaning of the kinetic typographic form

**María Cecilia Brarda**

Universidad Nacional del Litoral | Argentina | [mcbarda@gmail.com](mailto:mcbarda@gmail.com)

**Horacio F. Gorodischer**

Universidad Nacional del Litoral | Argentina | [horacio@gorodischer.com.ar](mailto:horacio@gorodischer.com.ar)

### Abstract

Digitality evidences the existence of writings that contradict the conception of static object. Many avatars of what is written become ephemeral and kinetic: more than objects, they are events. Kinetic writing appears in contemporary works from different disciplinary fields with analog or digital support. Time, expressed in duration, movement and transformation, returns to be the production substance of the sense of the written form — typographic or calligraphic — which is no longer spatial but temporal. The objective is to show how signs mutate to produce meaning from which the transformation, given by the kinetic dimension itself, occurs.

**Keywords:** Kinetic typography; Production of meaning; Transformation; Analog-digital; Expression of form.

## INTRODUCCIÓN

«Verba volant, scripta manent» siempre ha sido un aserto incuestionable. La concepción de la escritura como objeto perdurable implica que un discurso oral quedará grabado en la mente de algunas personas, pero uno escrito cautivará e influirá a las mentes aún después de muchos años (Tschichold, 2002: 11). En consonancia, la tipografía —entendida como notación mecánica de la escritura— encuentra su modo de ser en la composición estática bidimensional y así «dota al lenguaje de una forma visual duradera». (Bringhurst, 2008: 17).

El advenimiento de la digitalidad puso en evidencia —más que otras técnicas de captura de la imagen como la filmación, fotografía de lapso, stop-motion— la existencia de escrituras que contradicen la concepción de objeto inerte y perdurable. Muchos avatares de lo escrito se vuelven efímeros, cinéticos y fugaces: son más acontecimientos que objetos. Este cambio tiene consecuencias epistemológicas, toda vez que cuestiona la naturaleza inmutable de todos los sistemas de escritura en el mismo sentido de la crítica de Ricœur (2006: 23) a la distinción de *langue* y *parole*: «los acontecimientos desaparecen mientras los sistemas permanecen».

La escritura cinética aparece en obras contemporáneas de distintos campos disciplinares con soporte analógico y/o digital, de carácter arquitectónico o escultórico, visual o audiovisual, tipográfico o caligráfico, proyectadas o puestas en escena. El tiempo —expresado a través de la

duración, el movimiento y la transformación— se vuelve la sustancia de producción de sentido propia de la forma escrita, que ya no es espacial sino temporal. La naturaleza cinética y el aspecto efímero de la escritura-acontecimiento generan otros modos de lectura. El movimiento, la duración y la transformación ahora son las *qualias* sensibles (Oliveras, 2010: 80) que la identifican. Lo escrito deviene líquido y permeable, tiene una duración, sucede, es dinámico. Aparece, permanece un tiempo, luego desaparece o se transforma. Lo hace dejando un *bloque de sensación* (Deleuze y Guattari, 1997: 164-165).

El concepto de *transformación* en tipografía se ha relacionado más con la «capacidad plástica de la letra» y la posibilidad de adquirir diferentes formas expresivas a través de exploraciones sintácticas y la aplicación de técnicas y recursos tecnológicos que, aun modificando el aspecto visual, permiten que se sigan reconociendo como letras (Barthes, 1986; Harris, 1999; Sesma 2004; Hillner, 2010; Lupton, 2014). Se trata de una transformación sincrónica en la que el factor tiempo no es la dimensión esencial, por lo que la legibilidad, como resultado intrínseco del procesamiento que se describe más adelante, se define como «la cualidad de un texto de ser leído y comprendido de la manera más apta de acuerdo con su función y con su naturaleza narrativa (Gorodischer, Scaglione, 2020: 7).

La propiedad de transformación —en tipografía, más ligada tradicionalmente a la condición espacial— afecta de

una u otra manera a las tres actividades integradas que según Harris (1999: 93) definen una escritura: la formación, el procesamiento y la interpretación. La primera refiere a cómo se produce la forma escrita, la segunda a la lectura de la misma y la tercera a los mecanismos que operan sobre el sentido con fines interpretativos. El **objetivo** de este texto es mostrar cómo mutan los signos para producir significación prestando atención a cómo se generan (formación), como se leen (procesan) y cómo construyen sentido (interpretan) a partir de que la transformación —dada por la propia dimensión cinética— se produce.

## METODOLOGÍA

A partir de las tres actividades integradas de Harris (1999: 93) se ponen en relación diferentes casos de escrituras, estudiados con una herramienta de análisis que presta especial atención al momento en que las formas escritas se vuelven acontecimiento merced a su transformación.

Las obras seleccionadas existen en entornos mixtos (analógicos y digitales) y en ellas la *transformación* toma un lugar protagónico a la hora de producir sentido. A los fines de este estudio, se dice que hay obras de tipo *digital-analógico* y de tipo *analógico-digital*. Las primeras en su *formación* son producidas con mecanismos digitales y en su *procesamiento* (lectura) son puramente analógicas. Las segundas se producen de manera puramente analógica y se leen sólo como digitales. En este último grupo entrarían las piezas de tipografía cinética consideradas como digitales, pero entre las cuales se eligen algunas que en su formación son producidas con técnicas analógicas y postproducidas digitalmente. En ambos casos la instancia de interpretación se configura como entorno mixto.

Además, estos análisis se ordenan en dos grupos: el primero, «transformación-formación» hace hincapié en las mutaciones de la forma durante el proceso de creación del signo escrito. El segundo, «transformación-procesamiento» focaliza en cómo los modos de lectura también pueden verse afectados a partir de instancias efímeras y cinéticas del signo escrito. Si bien en cada análisis se hace más hincapié en un grupo que en otro, siempre están los dos presentes y en ambos casos se relacionan con la producción de significado. En estos ejemplos, la transformación de los signos escritos cuestiona a los tradicionales modos de ser de la escritura en el espacio bidimensional estático.

A continuación, se desarrollarán paralelamente algunos de los conceptos acompañados de cuatro análisis de obras. Corresponde aclarar que a los fines de este escrito se hará especial hincapié en las ideas de dimensión cinética, transformación, *qualia*, duración y expresión de la forma.

## EXPRESIÓN DE LA FORMA ESCRITA

La **expresión de la forma** de los signos escritos refiere a que los mismos tienen un aspecto externo que los identifica como signos tipográficos, caligráficos, escultóricos o ilustrativos. Esto dependerá del tipo de obra, el soporte, la superficie, el material, entre varias otras

condiciones particulares según cada caso. Manuel Sesma (2004) dice que históricamente «el desarrollo formal de las letras se ha centrado tanto en su configuración como partes de un sistema escritural como en la búsqueda del signo como unidad expresiva» (p.36).

En la escritura cinética, la forma de la expresión cambia y se transforma. Se reconstruye a cada instante generando una nueva sensación. Está en un cambio constante desde que la obra inicia hasta que termina.

En algunas obras de escritura cinética, la etapa de formación —que responde a cómo se produce la forma escrita— es parte de la exposición de la obra, es decir, de lo que aparece ante el espectador; mientras que, en otras, lo escrito se presenta directamente y su formación es secreto del artista. Cuando ocurre lo primero, y se cuenta cómo inicia esa escritura es como si fuese el principio de una película cinematográfica, pues la linealidad narrativa, propia y tradicional del relato —principio, desarrollo y fin— puede verse reflejada en diferentes momentos gracias a la expresión de la dimensión cinética en la duración de la obra.

## DIMENSIÓN CINÉTICA DEL SIGNO ESCRITO. TRANSFORMACIÓN Y DURACIÓN

La dimensión cinética se hace visible por medio de acciones y sustancias tales como el movimiento, la duración, la transformación y el ritmo. De todos ellos, el modo más evidente es la transformación. La transformación tiene en sí misma una duración, un movimiento y un ritmo; aunque no todos ellos contienen necesariamente una transformación. Esto es, cuando algo se transforma, quiere decir que es algo que sucede, que ocurre en el tiempo y cambia su aspecto externo porque se manifiesta dando distintas cualidades expresivas a la forma, de la escritura en este caso. La transformación es de una manera y no de otra, rápida o lenta, permite la lectura con mayor o menor dificultad. Determina cómo será esa lectura antes, durante o después de su existencia en la obra.

Entonces, tanto la transformación como el movimiento, son las *qualias sensibles* propias de toda obra con dimensión cinética (Oliveras, 2010: 78). En términos de *expresión de la forma* escrita, que esta tenga una cualidad temporal indica que el movimiento puede percibirse, de inmediato o no, porque está implícito en un lapso de tiempo que determina. La forma escritural, que puede leerse y reconocerse como signo de una escritura, tiene una duración de existencia y se percibe en el tiempo en que transcurre: he aquí su dimensión cinética. Afirma Oliveras (2010) «la palabra cinético está ligada etimológicamente al concepto de movimiento. Del griego *kinematicos* que significa «que tiene el movimiento como principio» (p.22). La autora afirma además que el término movimiento está ligado al de transformación.

La duración de las manifestaciones de la dimensión cinética tiene esas dos caras del tiempo que Deleuze y Guattari (1969) explican cuando refieren al *Chronos* y al *Aión*. Se pueden mencionar distintos momentos que tienen su propia duración en la obra y hacen a variantes

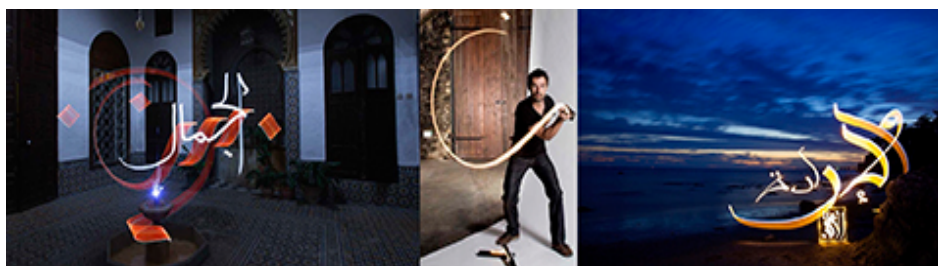


Figura 1: (en orden) *The beauty*, Morocco, 2015. Foto de artista tomada de su web personal.

*La volonté. La Bernerie en Retz*, 2019.

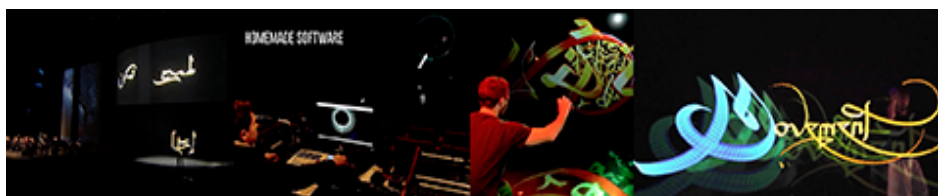


Figura 2: Capturas del video del show en vivo *Abu Dhabi Performance*, 31 de octubre de 2017. Disponible en la web del artista.

significativas en instancias de procesamiento e interpretación: la duración propia de la obra, la de su permanencia, la de su transformación, la de su aparición y desaparición.

En principio, la **duración** refiere concretamente al tiempo de existencia de la escritura en tanto es posible de ser leída. Es decir, el tiempo medible que, en términos cronológicos, es el *Chronos*. Esta duración influye posteriormente en el procesamiento ya que determina cuánto tiempo tiene el espectador para leer la obra antes de que la misma desaparezca o se transforme.

No obstante, dice Jaques Aumont (1992: 113) que, además de medirse, la duración se siente y se percibe. El tiempo cuando no es objetivo, es decir, cuando no es medible por las agujas del reloj, es el *tiempo de la experiencia* o el *tiempo del espectador* que el autor define como la *duración experimentada*. Esto sería un tiempo indefinido, el tiempo del Aíon para Deleuze y Guattari (1969).

## TRANSFORMACIÓN-FORMACIÓN

### TRAZOS DE LUZ. LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO EN EL MOMENTO DE FORMACIÓN DEL SIGNO ESCRITO

A principios del siglo XX, el ingeniero estadounidense Frank Gilbreth descubre la técnica del *light-painting* (pintura de luz) cuando, buscando como optimizar las tareas que desarrollaban los trabajadores de su fábrica, deja su cámara con el obturador abierto un largo tiempo y capta el seguimiento que unas pequeñas luces hacían en un proceso de fabricación. En 1935 Man Ray se interesó por explorar la técnica y crea su obra titulada *'Space Writing'* (Escritura Espacial) —nombre de especial significado para esta investigación—, más tarde Pablo Picasso también experimenta con esta técnica.

Julien Breton, conocido como Kaalam, es un artista y calígrafo francés que a través de la técnica de *light painting* «escribe con luz», escribe trazos de caligrafía árabe, *light-calligraphy* (caligrafía de luz) o *grafitti de luz*. En sus obras los trazos se configuran tanto como signos de escritura como en formas arabescas e ilustrativas. Crea composiciones donde los combina en diferentes espacios naturales y/o construidos. Kaalam «pinta en el aire» con un «palito de luz» y sus movimientos son capturados por una cámara con una larga exposición. Luego, sin ningún tipo de manipulación digital de posproducción, el resultado sólo es posible a partir de la fotografía que ha detenido y fijado a esos trazos cinéticos. (Figura 1).

Kalaam, va más allá de la fotografía e incorpora la danza y el arte performativo en shows de *light-calligraphy* en vivo. Para que las composiciones caligráficas se puedan apreciar mientras las va generando, se creó un software específico que capta y graba «su pincel de luz» que sigue los movimientos del baile performativo y, paralelamente, proyecta en una pantalla de tul posicionada frente a él. En ella los trazos caligráficos se *imprimen* por unos segundos y luego desaparecen. Así va escribiendo, danzando y componiendo su obra al ritmo de la música. (Figura 2).

En esta obra de *light-calligraphy* en vivo, la escritura se vuelve objeto-acontecimiento. La dimensión cinética está dada por los atributos propios de la obra, desde el artefacto luminoso y la propia técnica con la que se realiza hasta el software específico para capturar la luz, además de las cámaras. La duración (*Chronos*) depende del tiempo que el artista dedica a cada composición que, tan pronto está lista, comienza a transformarse y a desaparecer. En ese mismo momento el artista ya está creando una nueva composición. En ocasiones se superponen los trazos nuevos con la estela transparente de los más viejos. Cada gesto y movimiento se expresa con una forma que va mutando sobre sí misma aguardando mostrarse con mayor o menor intensidad de luz, según sean los movimientos del artefacto luminoso más rápidos o más lentos.

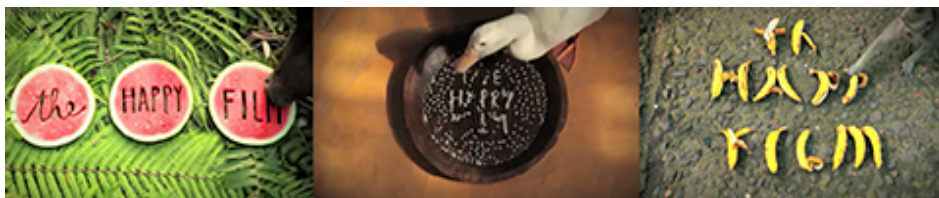


Figura 3: Fotogramas de las tres primeras escenas de los títulos de crédito de *The happy film* (2016), por Stefan Sagmeister.

## EXPRESIÓN DE LA DURACIÓN EXPERIMENTADA

En la transformación-formación, el proceso creativo se hace tangible y es experimentado por los sentidos de quien está ante la obra. En la performance mientras el artista escribe va meditando el silencio: «El silencio escribe. Se grita el silencio. Escribir en silencio es una inmersión total en concentración de cada gesto» (Kaalam, 2015: 2). Por lo tanto, en la formación de ese escrito ya hay una experiencia de *Aión* que no se puede medir en Chronos. Aunque los movimientos caligráficos de los trazos lleven en realizarse un tiempo «medible», la práctica conlleva una «duración experimentada» (Aumont, 1992), imposible de medir. Y esto es, mientras ocurre la escritura, *Aión* tanto para el que la está realizando, como para el que la está observando.

En este *tiempo del Aión* y de la *duración experimentada*, el mismo acontecimiento es representado. Para Kaalam, el silencio se escribe cuando realiza los trazos, es una película que se transforma en cuadro. Kaalam escribe sobre un espacio sin límites, donde la caligrafía de luz se desvanece y la escritura pierde el carácter objetual y estático para ser efímera e infinita a la vez. Los trazos siempre se vuelven a generar con otra forma nueva. Afirma Kaalam: «Una sábana blanca es demasiado limitante. Pintar sobre un lienzo, por grande que sea, significa en cualquier caso un límite dentro del cual no me siento libre de expresar todo mi ser. Solo la luz es realmente infinita. El único límite es el aire». (2015)

El *bloque de sensación* conduce a un deleite estético mutuo entre quien escribe y quien lee en ese instante la obra y hasta puede ser al unísono. Cuando la escritura va desapareciendo, va dejando como una estela suave que apenas mantiene la forma de las letras hasta que ya no queda nada. Los trazos se expresan en un tono poético, casi místico, a veces con mayor intensidad que otras, al ritmo de una música que se escribe con luz entre el movimiento de un trazo y otro.

## TYPE IN MOTION

Otro tipo de obra que se analiza en este estudio pertenece al campo de la tipografía que se usa para la comunicación en pantalla. Se trata de la tipografía en movimiento, *type in motion* o tipografía cinética, *kinetic typography*. Matthias Hillner (2010) sostiene que se trata de una «tipografía dinámica en sí misma» y la señala como «letras que se mueven». Mientras que Matt Woolman (2000, 2005) habla de «tipografía animada» y afirma que es «la aparición secuencial en pantalla de las unidades de un texto de tal forma que sea coherente su lectura». La forma de las letras debe pensarse en torno a la problemática del movimiento y la transformación, mientras se desarrollan de un modo coherente y legible a lo largo del tiempo.

Teniendo en cuenta que, en la digitalidad, la tipografía cinética opera en un espacio híbrido que, por un lado, repercute en la expresión de la forma de la tipografía que cambia a partir de las variables tiempo, movimiento y sonido; y, por otro lado, puede provocar cambios en los modos de lectura. (Brarda; 2018, 2016)

Si bien no se profundizará sobre este tema, es pertinente señalar que la tipografía cinética pasó a ser un componente elemental del diseño de comunicación en pantalla a partir de los avances de la era digital y de los nuevos medios de comunicación. Sus primeras apariciones ocurrieron en las secuencias de créditos cinematográficos en los años 50 con Saul Bass como uno de los precursores más destacados, y adquirió un potencial expresivo inusitado como objeto principal de expresión formal y semántica en piezas generalmente audiovisuales, que operaban en un contexto híbrido. Esto es, de mixturas de técnicas de representación y modos de animación tanto analógicas como digitales.

## TÍTULOS DE CRÉDITO DE *THE HAPPY FILM*, UN DOCUMENTAL DE STEFAN SAGMEISTER

«¿Puede una persona entrenar su mente para ser más feliz?» es la pregunta con la que comienza este proyecto. El documental sobre la felicidad, *The happy film* (2016), dirigido y protagonizado por el diseñador austriaco Stefan Sagmeister, es una mirada crítica a las estrategias que los psicólogos recomiendan para mejorar el bienestar cuando recetan meditación, terapia cognitiva y drogas psicológicas.

La plasticidad de la letra expresada como tipografía cinética cobra un especial protagonismo en los títulos de crédito del documental, que están diseñados en tres escenas como «platos comida» y en una cuarta con actores, todo en un tono finamente humorístico. Una pieza que en su formación es analógica-digital. Es una filmación real sobre una producción analógica y editada particularmente, ya que la formación de la escritura sólo es posible digitalmente. En las tres primeras escenas (Figura 3) los animales «escriben el título», lo arman paso a paso. Esto es, simplemente, un set con los alimentos configurados como palabras formando los títulos de crédito y unos animales que entran en escena y se los comen. Todo es filmado desde arriba con una cámara fija y luego posproducido digitalmente en reversa en una edición lineal y continuada de cada toma. Desde el armado del set hay unos cuidados precisos en la maquetación, la configuración de cada letra, el cuidado de la forma y contraforma definidas con los mismos alimentos, la relación figura-fondo, la composición centrada, las texturas, los colores y la luz. Las palabras se presentan en un *sincretismo gráfico* (Harris, 1999) —cuando una misma configuración gráfica funciona simultáneamente como signo escriturario y como signo pictórico— ¿Se lee *The happy film* o se ven sandías? ¿Un pato escribe *The happy*



Figura 4: Fotogramas de las primeras escenas del film *Apple Perspective* (2014), por TBWA.

film o escupe arroz? ¿Se lee *The happy film* o un mono acomoda bananas?

## TRANSFORMACIÓN-PROCESAMIENTO

### PRODUCCIÓN DE SENTIDO EN EL MOMENTO DEL PROCESAMIENTO O LECTURA DEL SIGNO ESCRITO

Cuando las palabras pasan por las distintas etapas de una transformación en la obra, hay instancias en que los signos que las conforman son ilegibles como letras, ya sea porque se deformaron o porque adquirieron forma de otra cosa, figurativa o abstracta. La condición de ilegible se define a partir del concepto de legibilidad de Gerard Unger (2012: 20), en el que hace referencia a la capacidad de las formas y detalles de las letras de diferenciarse entre sí con precisión. Unger cita como ejemplo la necesaria distinción entre una *e* minúscula, *l*, y una *i* mayúscula, *I* (al que cabría agregar el número 1 de caja alta).

La transformación que concierne a la forma tipográfica a medida que pasa el tiempo, también afecta la legibilidad en el momento de su lectura. Por un lado, la obra puede tener un tiempo de existencia que determina cuándo y cómo podrá leerse. Por otro lado, el espectador a veces debe posicionarse de tal manera frente a la misma para que pueda comprender lo que está escrito, por ejemplo, en un caso de anamorfosis. A los fines de este escrito, el caso de anamorfosis elegido sería el de una obra posproducida digitalmente en la que el desplazamiento y punto de vista son los de la cámara, y no los del espectador.

## APPLE PERSPECTIVE

*Apple Perspective* (2014) desafía la dimensión cinética y espacio-temporal del texto escrito en un cortometraje que pone en juego los modos de lectura del texto escrito a través de ilusiones ópticas, efectos de anamorfosis y figuras ambiguas —como el cubo de Necker (1832)— con un uso muy sofisticado del color al estilo de la marca Apple, entre otras características. Toda una instalación artística que es rodada en una grabación continua, es decir, sin cortes de edición, en el amplio espacio de un almacén. El video de 2:55 minutos busca presentar los valores creativos y de innovación asociados a la marca Apple. El mismo expone un texto corporativo que celebra a las personas que siempre «han visto las cosas de manera diferente, las que siguen una visión, no un camino.», ejemplo de algunas líneas textuales que aparecen en la pieza.

Palabras y frases son destacadas especialmente del texto y expresadas formalmente como sincretismos gráficos a través de diversas composiciones tipográficas. Las mismas, de diferentes escalas, confeccionadas en maquetas, esculturas, o plateadas en un vidrio transparente o pintadas en la pared; una variada combinación de materiales y texturas, como también de técnicas de composición de la imagen, la figura y el fondo.

La cámara en su recorrido pasa por distintas partes de la instalación, enfoca y desenfoca, se acerca y se aleja, va del plano general al detalle del primero; desde del espacio arquitectónico, hasta el escultórico y el bidimensional. Con una precisión fina, el film inicia cuando comienza el desplazamiento de la cámara que recorre desde un ángulo donde sólo se vislumbran algunas partes de letras hasta posicionarse en un punto donde sí se configuran palabras. Permanece fija en esa posición un tiempo, el necesario para que se pueda leer, y luego continúa hasta encuadrar en el siguiente grupo de palabras.

En *Apple Perspective* el texto se vuelve objeto-acontecimiento porque tiene una dimensión cinética que es dada por el desplazamiento continuo de la cámara. Debido al efecto de la anamorfosis, sólo es posible leer desde determinada posición. El tiempo que la cámara permanece en ella es el que determina la duración para su lectura. En tanto continúa su camino no se puede volver a leer, ya que la tipografía se desfigura y va perdiendo sus cualidades lingüísticas, transformándose en una imagen abstracta a medida que el signo escrito se va perdiendo por completo.

La pieza fue desarrollada por la agencia TBWA que se inspiró en el famoso video musical *The writing on the wall* (*La escritura en la pared*) de la banda británica OK GO, producido por *1st Ave Machine* un mes antes ese mismo año, donde todo es filmado también en una sola toma y en escena aparecen escrituras e imágenes creadas con ilusiones ópticas.





Figura 5: *Trikebiker* (2011), por Nicholas Hanna.

### TRIKE WRITER, TEXTOS LÍQUIDOS

*Trike Writer* (2011) es un triciclo modificado por el artista canadiense Nicholas Hanna. El mismo tiene dos contenedores grandes ubicados en la parte posterior que almacenan el agua que «se imprime». *Trike Writer* contiene una computadora atada al manillar del triciclo con un software sofisticado que le permite al piloto tipear los caracteres que desea mientras va pedaleando. Los mismos se transmiten electrónicamente a un conjunto de válvulas que liberan gotas de agua en patrones programados a medida que el triciclo avanza. El agua, como si fuera la tinta de una impresora, cae en el asfalto e imprime la escritura que, al poco tiempo, se evapora y desaparece (Figuras 5 y 6).

El proyecto que el artista llevó por distintas ciudades del mundo escribiendo en diferentes idiomas y recorriendo diversos espacios públicos, se inspiró en el «DiShu», la tradicional práctica de caligrafía del agua desarrollada en espacios públicos de China donde, con un pincel de gran tamaño que los artistas enjugan en un balde con agua, se pintan signos de escritura en el suelo del parque. Un acto contemplativo y poético que hoy en día se explica en

detalle a los espectadores y constituye una presencia particularmente atractiva en los parques de Beijing.

*Trike Writer* es una obra digital-analógica, es decir, digital en la formación del signo escrito y analógica para su procesamiento. La lectura se hace tangible con el agua como materia. Esta obra adquiere categoría de objeto-acontecimiento porque la dimensión temporal y cinética es generada por una fuente externa: el viento, el aire, el calor, la atmósfera, hasta el mismo suelo con sus diversos materiales, constituyen factores incontrolables que, ayudando a evaporar el agua, determinan la duración cronológica de existencia de lo escrito. La rapidez de desaparecer de la escritura es variable, depende del clima tantas veces impredecible. Si es un día húmedo quizá las letras de agua duren un poco más, aunque igualmente pronto desaparecen sin dejar rastros.

La instancia de procesamiento se ve afectada por la misma dimensión cinética que interviene en el tiempo estimado tanto para la lectura como para reconocimiento del signo. La legibilidad y el procesamiento depende de cuánta parte de las formas de las letras se haya secado y, por lo tanto, de cuánta parte de texto desaparece en ese lapso de tiempo. Ni bien el texto se imprime en el suelo es claramente legible y después de un tiempo, cuando empieza a evaporarse y deformarse, va perdiendo legibilidad hasta desaparecer por completo.

Los signos de escritura se secan y transforman paulatinamente, esto permite que mientras van desvaneciéndose aún puedan reconocerse como tales. Por una cuestión física y natural, las formas de las letras se evaporan desde sus contornos hacia el centro donde hay mayor concentración de agua. De esta manera, en este proceso de deformación y transformación de la forma escrita, la pérdida de legibilidad no es tan abrupta. Porque la estructura interna, o esqueleto, de las letras queda visible por más tiempo permitiendo que el signo pueda reconocerse y leerse de alguna manera, más allá que la forma externa del mismo se vea deformada y haya perdido parte de su identidad tipográfica.

Palabras y textos de diferentes tamaños que, según los espacios y la forma de los trayectos recorridos, tienen una disposición a veces lineal y otras veces espiraladas o zigzagueantes. Se imprimen siguiendo la dirección de la



Figura 6: *Trikebiker* (2011), por Nicholas Hanna.

calle por donde pedalea el artista que va dejando, cual estela, la línea de texto.

## EL TEXTO QUE DESAPARECE

*Trike Writer* acontece en el contexto urbano y ocupa una superficie de varios metros, quizá hasta kilómetros. La escritura de agua se imprime en el espacio público de las calles de la ciudad. Recorre barrios, plazas, avenidas y hasta un camino que bordea un lago. Todo sitio por donde el artista pedalee, típee y vaya dejando escrita una huella de agua.

Los mensajes de Nicholas Hanna buscan difundir la conciencia social por la ecología y el cuidado por el medio ambiente, haciendo especial hincapié en la problemática del calentamiento global. Aunque a veces también imprime saludos, palabras positivas y esperanzadoras.

Un texto de grandes dimensiones que irrumpe en el espacio público, en un cruce peatonal, en el andar agitado cotidiano con este tipo de mensajes, no pretende ser un acto poético o una acción contemplativa, aunque sí haya mucho de ello presente en cuanto a factor estético, sino que es una herramienta de comunicación con fines concretos. Busca generar una toma de conciencia y un accionar por una causa puntual. Lo expresa no sólo con su contenido lingüístico, sino con toda la forma de su mensaje. Propone al peatón-espectador frenar en medio de su andar cotidiano, encontrarse con una problemática común a toda la sociedad, que lo interpela a hacer algo.

El tiempo de lectura es corto. *Trike Writer* pretende que para leer sus textos haya que recorrer el espacio, caminar la plaza, la calle. Desplazarse de un punto a otro sin demorarse. El texto de agua y sus grandes dimensiones, consigue que desde un solo punto de vista no se pueda ir mucho más lejos, al menos sin que algo importante se pierda en el camino, es decir, se «evapore» primero.

La dimensión cinética actúa sobre el procesamiento de lo escrito, que se transforma hacia otros modos de lectura, lo confirma María del Valle Ledesma cuando dice «las posibilidades de movilidad, transformación, distorsión y disolución de la escritura líquida ponen a la escritura en contacto permanente con los códigos de producción y representación y, al mismo tiempo, proponen un nuevo orden de lectura». (Ledesma; 2012:159-160)

Metafóricamente, para que se tome conciencia de esta problemática ecológica, la obra invita al espectador a entrar en acción y, literalmente, a moverse para poder leer el mensaje. De esta manera, también cuestiona a quienes están quietos sin hacer nada, al menos a quienes ni siquiera piensan en el tema del calentamiento global. Desde una misma posición no se puede continuar, como tampoco se puede leer el mensaje completo.

## RESULTADOS

El advenimiento de la digitalidad, tanto en procesos y medios mixtos (analógicos y digitales) cuanto exclusivamente digitales, pone en crisis la idea extendida y aceptada de que la escritura es una forma de

comunicación mediante la organización de configuraciones no cinéticas en el espacio (Harris, 1999).

El presente texto pretende evidenciar, ejemplificar y explicar cómo las transformaciones en algunos tipos de escrituras formalizadas y/o procesadas en instancias analógico-digitales o digitales son posibles merced a la irrupción del cinetismo, permitiendo así que la dimensión temporal se convierta en el sustrato esencial para la producción de significado mediante el uso del sistema de la lengua escrita, lo cual implica además la conservación de los atributos de legibilidad mencionados al inicio del artículo.

Se espera que esta investigación reflexione sobre las posibilidades expresivas de la escritura cinética, donde la duración de existencia de los signos escritos afecta sustancialmente a la expresión de la forma, tipográfica o caligráfica, que se transforma a medida que pasa el tiempo. La misma con cualidades temporales expresadas tanto en la etapa de formación como en la de procesamiento del signo escrito. La lectura siempre es posible durante un tiempo, a veces muy corto otras veces más largo, pero después de este los signos siempre desaparecen. En ocasiones vuelven a existir, aunque mucho más tarde y suelen ser diferentes a la vez anterior. No quedan huellas de la obra después de un tiempo, sólo la *duración experimentada* que, como un *bloque de sensación*, no se puede explicar.

## DISCUSIÓN

El presente texto, además de ser un aporte al avance de Tesis Doctoral, propone poner en cuestión las distintas formas expresivas de la lengua escrita a la hora de comunicar en el campo del Arte y el Diseño, especialmente desde los nuevos abordajes que inaugura la tecnología digital. Es a partir de allí que se pone en evidencia que los enfoques tradicionales son insuficientes analítica y propositivamente para la comprensión y la acción que demandan los nuevos tipos de escrituras cuya naturaleza está constituida por lo digital. Todo lo cual lleva a la identificación y la puesta a prueba de categorías hasta ahora inéditas en este campo, tales como las de acontecimiento, transformación, duración y tiempo, sin las cuales las nuevas modalidades textuales que se pueden producir mediante la tecnología digital se resisten a ser abordadas con el dominio que su naturaleza exige.

## AGRADECIMIENTOS

De parte de los autores: al Comité Ejecutivo Internacional de SIGraDi.

De parte de la autora: a sus Directores de Tesis Doctoral, la Dra. María del Valle Ledesma y el Prof. Arq. DG. Horacio Gorodischer; y a su familia.

## REFERENCIAS

### Artículos:

Brarda, M.C. (2018). Type in motion: The representation of the illocutionary force through the expression of the kinetic typographic form. *Blucher*, p. 1142-1149.

Brarda, M. C. (2016). Temporalidad y espacialidad de la escritura en la expresión de la tipografía cinética.

Ledesma, M. (2012). Enunciación de la letra: Un ejercicio entre Occidente y Oriente. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (41), 153-161.

### Libros:

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós Comunicación.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*, Ed Paidós Comunicación, s.a.

Boris G. (2016). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Ed. Caja Negra, 2ª. Reimp.

Brarda, M. (2016). *Motion graphics design. La dirección creativa en branding de TV*. Gustavo Gili.

Bringhurst, R. (2008). *Los elementos del estilo tipográfico. Libros sobre libros*.

Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Paidós Ibérica.

Gorodischer, H. (2010). *Curiosidades tipográficas*. Ediciones UNL.

Gorodischer, H. y Scaglione J. (2020, en imprenta). *Legibilidad y tipografía. La composición de los textos*. Campgráfic

Harris, R. (1999). *Signos de escritura*. Gedisa.

Hillner, M. (2010). *Tipografía virtual*. Parramon Ediciones, S.A.

Kaalam, (2015), *Artist-calligrapher Book 2001-2015*

Lupton E. (2014). *Tipografía en Pantalla*. Gustavo Gili.

Noordzij, G. (2009). *El trazo. Teoría de la escritura*, Camgráfic.

Oliveras, E. (Ed.). (2009). *Cuestiones de arte contemporáneo: hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Emecé.

Olson, D., (1998). *El mundo sobre papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. Gedisa, Primera Edición,

Ong, W. (1997). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*; Fondo de Cultura Económica.

Ricœur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo xxi.

Sesma, M. (2004). *Tipografismo*. Paidós Diseño.

Tschichold, J. (2002). *El abc de la buena tipografía. Un opúsculo de la impresión de Jan Tschichold para legos y avezados editado por Camgráfic, Camgráfic*.

Unger, G. (2009). *¿Qué ocurre mientras lees?: Tipografía y legibilidad*. Campgráfic, 2da edición.

Woolman M. (2005). *Tipografía en movimiento (Type in motion 2)* Ed. Gustavo Gili.

Zátonyi M. (2011). *Arte y Creación: los caminos de la estética*. Clave Intelectual.

### Links obras (en orden de aparición en el artículo)

*Light-Calligraphy*

<https://kaalam.fr/>

Kaalam, (2015), *Artist-calligrapher – Book 2001-2015*

<http://kaalam.fr/wp-content/uploads/2013/03/T%C3%A9l%C3%A9chargez-le-Book-2015.zip>

*Apple Perspective*

<https://www.dimitrikalagas.com/apple-perspective>

*The happy film titles*

<https://sagmeister.com/work/the-happy-film---titles/>

*TrikeBiker*

<https://www.nicholashanna.net/>