



La obra de Escher como aprendizaje de la visualidad

The work of Escher as learning of visuality

Víctor Alejandro Ruiz Ramírez

AUTOR DE CORRESPONDENCIA

Y PRIMER AUTOR

CONCEPTUALIZACIÓN – METODOLOGÍA

ADMINISTRACIÓN DEL PROYECTO

REDACCIÓN DEL BORRADOR ORIGINAL

victor.ruizramirez@correo.buap.mx

Benemérita Universidad

Autónoma de Puebla

Puebla, Puebla, México

ORCID: 0000-0001-6287-7746

Recibido: 27 de abril de 2024

Aprobado: 8 de julio de 2024

Publicado: 25 de febrero de 2025

Resumen

En mi disertación propongo considerar ciertas obras de Escher como una aportación a la comprensión de nuestra percepción visual. Para las personas que se dedican a las artes visuales en general, y al Diseño Gráfico en particular, algunos grabados de Escher entrañan una enseñanza que les permite encaminar su visualidad hacia la expresión artística. Mediante recursos visuales, la obra de este artista invita a la visión a reconocerse a sí misma en un gesto reflexivo sobre los procesos de la percepción visual, propiciando el aprendizaje de la visualidad. Entonces, en la obra de Escher asistimos al desencadenamiento de la dinámica entre enseñanza y aprendizaje, si la mirada contemplativa se abre a la aprehensión de sus propios elementos generativos de sentido desde el contacto con la obra de arte. Abordo dichos elementos a partir de lo que Bruno Ernst denominó en su tratado *El espejo mágico de M. C. Escher* como “figuras imposibles” dentro del campo de “la proyección del espacio tridimensional en la superficie”, expresión también acuñada por Ernst y que, desde su postura, correspondía a un tópico matemático en la gráfica de Escher. Las llamadas “figuras imposibles” implican la imposibilidad fuera del campo visual, es decir, que sólo son realizables por la visualidad, con lo que se manifiestan los rasgos distintivos de las artes visuales. Revisar desde una semioestésica fenomenológica las indagaciones de Ernst en torno a la obra de Escher permite fundamentar teóricamente la formación visual de quien estudia Diseño Gráfico en particular y artes visuales en general.

Palabras clave: visualidad, semioestésica, posibilidad figurativa, giro pictorial, obra de arte

Abstract

*In my dissertation I propose to consider certain works by Escher as a contribution to the understanding of our visual perception. For people who are dedicated to the visual arts in general, and Graphic Design in particular, some of Escher's engravings entail a teaching that allows them to direct their visuality towards artistic expression. Through visual resources, the work of this artist invites vision to recognize itself in a reflexive gesture on the processes of visual perception, promoting the learning of visuality. Thus, in Escher's work we witness the unleashing of the dynamic between teaching and learning, if the contemplative gaze opens itself to the apprehension of its own generative elements of meaning from contact with the work of art. I approach these elements from what Bruno Ernst called in his treatise *The Magic Mirror of M. C. Escher* as “impossible figures” within the field of “the projection of three-dimensional space on the surface”, an expression also coined by Ernst and which, from his position, corresponded to a mathematical topic in Escher's graphics. The so-called “impossible figures” imply impossibility outside the visual field, that is, they are only realizable through visuality, which is how the distinctive features of the visual arts become manifest. Reviewing Ernst's investigations into Escher's work from a phenomenological semioaesthetic perspective allows us to theoretically base the visual formation of those who study Graphic Design in particular and visual arts in general.*

Keywords: visuality, semi-aesthetics, figurative possibility, pictorial turn, work of art

◆ Introducción

Las obras de arte nos enseñan a percibir. Debido a que primordialmente tienen su ser en lo sensible, se vuelven el objeto estético por excelencia. Por otro lado, las artes gráficas invitan al aprendizaje de la visualidad. Partiendo de la máxima fenomenológica según la cual *aprendemos a ver el mundo*, dicho aprendizaje requiere de la intervención del trabajo artístico. “Es verdad a la vez que el mundo es lo que vemos y que, sin embargo, necesitamos aprender a verlo” (Merleau-Ponty, 2010, p. 18). La necesidad de aprender a ver el mundo descansa en la de orientarnos. En este punto, la distinción entre ver y mirar resulta crucial. Si bien el acto de ver conlleva a la orientación, el acto de mirar nos abre al mundo. De esta manera, la mirada propicia la espontaneidad con la que la percepción visual se abre al mundo, mientras que la orientación la desarrolla nuestra visión. La visualidad entrama así una red de tensiones entre las acciones de ver y mirar que se reconocen como el dinamismo entre lo inteligible y lo sensible, respectivamente.

Mi disertación se compone de tres partes. En la primera doy cuenta de los conceptos que la semioestésica ha elaborado sobre la visualidad, demarcando el punto de vista desde el que abordo el estudio de las obras de Escher. La segunda justifica la elección de las obras de Escher para su estudio y describe los procesos por los cuales la dimensión figurativa de sus grabados hace visibles realidades únicamente posibles en el campo visual, con lo que muestra las condiciones constitucionales de las artes visuales. Por último, el tercer apartado sintetiza las aportaciones de Escher al aprendizaje de nuestra propia percepción visual porque evidencia los procesos de visibilidad figurativa y visualización plástica en un giro hacia la imagen.

◆ Semioestésica de la visualidad

Con el afán de circunscribir el enfoque desde el que abordo el estudio de las obras de Escher, defino los conceptos que la semioestésica fenomenológica ha elaborado sobre la visualidad. Esta disciplina no se encuentra aparte ni es una rama teórica en particular, sino la convergencia de conocimientos en torno al sentido, considerando a éste sobre la base de la

construcción humana de la realidad y abordándolo desde tres enfoques distintos, dada su complejidad.

Ciertamente, la semioestésica ha sido definida como “una semiótica encargada de estudiar la experiencia sensible y al mismo tiempo propiciarla, en una especie de repliegue o contagio en la que el objeto de estudio se presenta o se reproduce en la forma misma de la investigación y en la redacción de sus resultados” (Solís Zepeda, 2021, p. 85). Por lo tanto, la semioestésica contribuye a nuestro afán didáctico porque sensibiliza a cada estudiante en torno a su percepción visual. Además, implica el entramado de dos disciplinas: la semiótica de raigambre saussureana y la estética de corte husserliano. Ambos campos de estudios abrevan de la misma fuente fenomenológica. Aunque resulte redundante el adjetivo de fenomenológica a la estética heredera de Husserl, no lo será así con la semiótica proveniente de Saussure; en consecuencia, valga la precisión de fenomenológica para la semioestésica porque enfatiza su interés de estudio en la experiencia inmediata y se esfuerza en volver a las cosas mismas con el propósito de dar cuenta del sentido que emana de su intencionalidad.

En primera instancia, la semioestésica se propone dar cuenta del proceso de conversión que va de las impresiones sensibles al sentido: “Un problema fundamental y continuo es procesar esas impresiones sensibles para convertirlas en sentido. Esta conversión (...) se realiza por la mediación del cuerpo” (Dorra, 1997, p. 29). A través del cuerpo, las impresiones sensibles devienen sentido. El cuerpo las transforma así bajo dos condiciones: la primera consiste en ser un cuerpo percibiente y percibido a la par, mientras que la segunda consiste en tener al sentir sobre la base del percibir.

La fenomenología reconoce que la percepción del mundo resulta anterior a todo pensamiento, es decir, el mundo aparece ordenado gracias a mi percepción y el pensamiento trata después de elucubrar dicha organización que se presenta ante mí: “Cuando percibo, no pienso el mundo, éste se organiza delante mío” (Merleau-Ponty, 1966, p. 91). Mi percepción organiza mi experiencia mundana sin recurrir a la mediación del pensamiento, lo hace de manera espontánea.

Verse, volverse “visible para sí”. Nuestra percepción requiere no sólo ser del mundo, sino también ser del cuerpo en el que se encuentra, que es, al mismo tiempo, perceptible y percibiente. Esta primera condición vicaria de la percepción se extiende a la visualidad: “allí donde un visible se pone a ver, se vuelve visible para sí y por la visión de todas las cosas, allí donde persiste (...) surge la indivisión del que siente y lo sentido” (Merleau-Ponty, 1986, p. 17). Quien siente también es sentido y en esa indivisión emerge el pliegue del cuerpo al sentirse. La visualidad, en específico, articula la condición visible del cuerpo con el sujeto vidente en

la imposibilidad de dejar de ser visto cuando ve. Por el contrario, si “la visión de todas las cosas” (Merleau-Ponty, 1986, p. 17) acontece en la experiencia es gracias a que el cuerpo está tejido con el mismo material visible de todas las cosas; pero se distingue de éstas porque las ve. El vidente-visible proviene del encuentro entre sintiente y sentido:

El cuerpo sintiente tiene su otro en el cuerpo sentido, su otro con el que continuamente se encuentra. Curiosamente, si todo es sensible para el cuerpo sintiente, y si encuentra en lo sensible su natural prolongación, el propio cuerpo, sin embargo, no puede ser sentido sino como desdoblamiento, como otredad. Cuando se trata de sentir el propio cuerpo, la familiaridad se reúne con la extrañeza. Es como si el cuerpo sintiente viviera la paradoja de que toda sensación que incorpora a su sentir la incorpora como mismidad salvo la sensación del propio cuerpo: el sí mismo, al presentarse como tal, no puede ser acogido sino como otro. (Dorra, 1999, p. 258-259)

El desdoblamiento del sentirse fundamenta el del percibirse, aunque entre sentir y percibir subyace una diferencia elemental que va de lo continuo a lo discontinuo, es decir, el sentir desborda al percibir, mientras que el percibir le establece límites al sentir.

El sujeto “[a]l percibir el ahí donde ocurren las cosas percibe el aquí de su cuerpo percibiente que es, en el fondo, un cuerpo sintiente. Diríase que percibe de ese modo porque su cuerpo, tenso, siente —y se siente— de ese modo. El cuerpo recorre una gama de sensaciones tensivas y desde esa tensión va de una percepción a otra” (Dorra, 2005, p. 111). La segunda condición vicaria del cuerpo de ser sintiente y percibiente establece una tensividad donde el sentir intensifica la sensibilidad carnal y el percibir extensifica la inteligibilidad corporal.

Partiendo de la hipótesis del esquematismo “entendido como una mediación entre lo sensible y lo inteligible” (Zilberberg, 1999, p. 114), Ruiz Moreno (2014, p. 163) define a la visualidad como “un valor de la percepción cuyas valencias serían *lo visual* en la intensidad, que tendría como acción *el mirar* y como órgano de ejecución *la mirada*, y *lo visible* en la extensidad, que tendría como acción *el ver* y como órgano de ejecución *la visión*”. Pero advierte que no necesariamente “la significación generada por la acción del mirar y del ver sea la misma que generan otras acciones de la percepción” (Ruiz Moreno, 2008, s.p.). De esta manera, las acciones de la percepción, si bien establecen comunicación e intercambios entre sí, lo hacen a partir de la diferencia constitucional de cada una.

Por su parte, para la estética, la obra de arte es considerada el objeto estético por excelencia por tener su ser en lo sensible, de ahí que “lo que el objeto estético nos comunica lo hace a través de su presencia, en el

seno mismo de lo percibido” (Dufrenne, 1982, p. 53). Cabe precisar que lo estético, en cambio, se encuentra en la determinación tanto temporal como espacial de la experiencia: “*Lo estético (...) alude al fundamento temporoespacial de cualquier vivencia más que a la sensibilidad de quien la tiene*” (Rivas López, 2021, p. 52). Entonces, la aproximación a la obra de arte desde el enfoque de la semioestésica fenomenológica siempre se hace privilegiando y priorizando la presencia perceptual de la obra para atender aquello que comunique.

El texto plástico en Greimas (1990) es concebido como objeto estético por Dufrenne (1982) porque vuelve a su percepción misma, poniendo entre paréntesis la supuesta idea representada en la obra: “el objeto estético no es otra cosa que la obra de arte percibida, y precisamente de un objeto que no exige más que ser percibido” (Dufrenne, 1982, p. 56). Siguiendo a Dufrenne (1982), el criterio de selección de las obras de Escher para nuestro estudio radica en circunscribirlas en su percepción misma. Si se toman en cuenta las aportaciones de Ruiz Moreno (2008) y Greimas (1990), se distingue en el abordaje de la obra de arte las estrategias desplegadas desde su visualidad, tanto las figurativas que implican lo visible, como las plásticas que implican lo visual. La semioestésica fenomenológica establece así la distinción entre la lógica de lo visible y la estética de lo visual.

La visión iconiza, pero la mirada abre camino al reconocimiento de la dimensión plástica. Una lectura iconizante invisibiliza —como afirma Greimas (1990)— el significante plástico, pero una lectura del texto plástico hace ver lo visual mediante la correspondencia entre el significado figurativo y el significante plástico. La obra de arte reconocida como texto plástico por la semiótica hace imagen del devenir sentido de las impresiones sensibles:

La lectura del texto plástico parece consistir en una doble desviación: ciertos significados postulados durante la lectura figurativa se encuentran desligados de sus formantes figurativos para servir de significados a los formantes plásticos en vía de constitución; ciertos rasgos del significante plástico se desligan de una vez de los formantes figurativos donde se encuentran integrados y, obedeciendo a los principios de organización autónomos del significante, se constituyen en formantes plásticos. (Greimas, 1990, pp. 39 y 40)

La doble desviación en la lectura del texto plástico implica, por un lado, figurativizar los formantes plásticos, revistiéndolos de un significado, como es el caso de las obras donde reconocemos la mancha de color. Ahí la “mancha” se ha convertido en el significado de lo cromático como formante plástico en una lectura figurativa. Por el otro lado, implica autonomizar el significante plástico para mostrar que los formantes funcionan aún desligados de sus formantes figurativos.

Pero también como si, a veces, frente a —como diría Merleau-Ponty— una “deformación coherente” de lo sensible, una lectura segunda, reveladora de las formas plásticas, fuera al encuentro de las formas iconizables y reconociera ahí correspondencias cromáticas y eidéticas, “normalmente” invisibles y, en general, otros formantes más o menos “desfigurados” a los cuales ella se apresuraría a atribuir nuevas significaciones. De ese modo, puede decirse, la pintura se pone a referir su propio lenguaje. (Greimas, 1990, p. 76)

En estos términos podremos apreciar que la obra de Escher “se pone a referir su propio lenguaje” (Greimas, 1990, p. 76) si revela cómo se corresponden las formas plásticas con las iconizantes, haciendo visibles sus categorías eidéticas. Entonces, la lectura plástica atribuye nuevas significaciones a formantes “desfigurados” que, en el caso de Escher, han sido reconocidos por Ernst, mediante una lectura iconizante, como “figuras imposibles”.

◆ La posibilidad figurativa: metodología

A continuación, explico la elección de las obras de Escher para su estudio y describo los procesos por los cuales la dimensión figurativa de sus grabados hace visibles realidades únicamente posibles en el ámbito visual, mostrando las condiciones constitucionales de las artes visuales.

Dado que ha sido sumamente estudiada la influencia de la Alhambra en la obra de Escher, me limitaré a una breve mención de interés sobre la supuesta imposibilidad:

Escher quedó profundamente impresionado por las intrincadas pautas que vio y la fabulosa precisión geométrica de los creadores de este palacio musulmán del siglo xiv. Pasó muchos días estudiando las pautas y periodicidades detalladas, y llegó a desarrollar su propia síntesis de simetría e imposibilidad. (Barrow, 2017, pp. 87-88)

En efecto, el arte de la Alhambra le dio las pautas necesarias sobre la partición simétrica del espacio, a la par que le brindó la oportunidad de contemplar estrategias plásticas autónomas de la lectura iconizante. Ciertamente, hay una imposibilidad de remitir el sentido de nuestros tres grabados *Belvedere*, *Cascada* y *Relatividad* fuera de estos. Empecemos por *Belvedere* (véase la figura 1).



Figura 1. Belvedere.
Fuente: Ernst, 2007. Obra realizada por M.C. Escher, 1958. Litografía localizada en el Museo Escher, en el Palacio de La Haya, Países Bajos.

De acuerdo con la lectura de Ernst (2007, p. 90): “En *Belvedere*, está claro de entrada que el edificio que vemos no puede ser el edificio que aparenta ser, ya que éste no podría existir en la realidad”. En definitiva, la existencia del edificio referido sólo adquiere posibilidad de existencia visual en los lindes del grabado.

Una segmentación entre arriba y abajo muestra la supuesta normalidad del diseño arquitectónico (véase las figuras 2 y 3): “Si cortamos el dibujo por la mitad con una línea horizontal, observaremos que ambas mitades son completamente normales. Es la combinación de ambas la que da como resultado algo imposible” (Ernst, 2007, p. 91). Más bien, la composición de dichas mitades propicia un espacio propio para la visión, una posibilidad única de la visualidad.

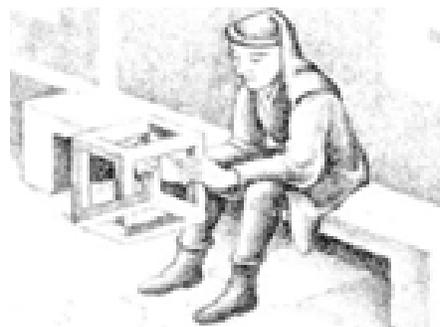


Figura 2. Belvedere, detalle.
Fuente: Ernst, 2007.



Figura 3. *Belvedere*, detalle.
Fuente: Ernst, 2007.

En su interpretación, el autor recurre a la comparación de la visualidad con otras formas de la percepción para argumentar la imposibilidad del cruce que realizan los pilares en *Belvedere*: “Tal vez, sea una pura quimera la posibilidad de sostener la figura entre las manos —por la sencilla razón de que semejante figura no puede existir en el espacio” (Ernst, 2007, p. 91). No obstante, dicha figura sí existe en el espacio visual e, incluso, muestra que esta forma espacial en su significación no depende del espacio físico. Aunque Ernst remita a las manos y, con ellas, a las percepciones táctil y motriz, sólo enfatiza con la expresión “pura quimera de posibilidad” que *Belvedere* crea entre sus pilares inferiores un espacio privativo de la visualidad, donde la visión se orienta a condición de que la mirada se abra paso entre ellos.

Tanto en *Belvedere* como en *Cascada* observamos que algo cruza por los pilares que se encuentran adelante y atrás al mismo tiempo (véase la figura 2). En el caso de *Belvedere* se trata de la escalera (véase la figura 3), mientras que en *Cascada* (véase la figura 4) es el agua. “El parentesco entre *Belvedere* y *Cascada* es evidente: la estructura cúbica que subyace a *Belvedere* debe su existencia a las uniones —intencionadamente erróneas— entre las esquinas del cubo” (Ernst, 2007, p. 92). El riesgo de seguir a Ernst en su afirmación sobre las uniones “erróneas” de *Belvedere* consiste en soslayar que el supuesto error intencionado vincula a esta obra con *Cascada* como dos espacios donde la visualidad se pregunta por sí misma.



Figura 4. Cascada.

Fuente: Ernst, 2007. Obra realizada por M.C. Escher, 1961. Litografía localizada en el Museo Escher, en el Palacio de La Haya, Países Bajos.

Desde el enfoque de Ernst, que busca darle sentido al arte fuera de su expresión misma, omitimos que *Belvedere* y *Cascada* coinciden en crear espacios que sólo puede recorrer la visión y al que únicamente se abre la mirada, pero que resultan extraños a la razón: “En el concepto de Bucles Extraños va implícito el de infinito, pues ¿qué otra cosa es un bucle extraño sino una manera de representar de manera finita un proceso interminable? Y el infinito representa un vasto papel en muchos de los dibujos de Escher” (Hofstadter, 2003, p. 17). Gracias a que en *Belvedere* y en *Cascada* las formas iconizables de la arquitectura se corresponden con formantes eidéticos provenientes de la perspectiva lineal, asistimos a un bucle extraño en el que dichas obras de Escher se ponen a referir su propio lenguaje al visibilizar la correspondencia entre lo plástico y lo figurativo.

Ciertamente, siguiendo el recorrido del significado figurativo, se observa un desarrollo cíclico del agua que cae en cascada después de remontar por las canaletas, siendo la caída de la cascada la que genera en la rueda el movimiento ascendente del agua. Al ser así, la cascada se alimenta a sí misma: “El genio de Escher consiste en haber podido no sólo concebir, sino representar, negro sobre blanco, docenas de mundos mitad reales y mitad míticos, mundos llenos de Bucles Extraños que él pone ante los ojos del contemplador como invitándolo a penetrar en ellos” (Hofstadter, 2003, p. 17). La mixtura entre lo mítico y lo real que advierte Hofstadter proviene de una aproximación iconizante a la obra de Escher, donde el efecto de sentido se encuentra en el bucle extraño, que se puede apreciar desde la lectura plástica como el giro que dan las

artes gráficas al referir la estructura que las sostiene y que no es otra que la percepción visual.

Sobre la litografía *Cascada*, Hofstadter (2003, p. 13) habla de “su bucle eternamente descendente de seis etapas o pasos”, considerando las aristas del tribar como cada etapa del bucle. Según Ernst (2007, p. 91): “Esta figura imposible [el tribar] puede «existir» gracias a ciertas juntas incorrectas de elementos perfectamente normales, es decir, sólo puede existir como dibujo”. Es menester destacar que la visible caída del agua implica dos de estos pasos y que ocurre entre las juntas del tribar. El reconocimiento de que éste sólo puede existir como dibujo apela a la lectura del texto plástico y a la principal implicación que lo visual tiene en la realidad, la de hacer ver:

Las definiciones de las paradojas basadas en argumentos se oponen a la descripción propia de psicólogos de ilusiones como las «paradojas visuales», tales como el triángulo de Roger Penrose. El triángulo tiene los tres lados iguales y, por lo tanto, tres ángulos iguales. Pero si se pregunta de qué tamaño son los ángulos, uno simplemente «ve» que cada uno tiene más de 60 grados. Puesto que los ángulos de un triángulo tienen que sumar 180 grados, sólo es posible creer a medias que los ángulos tengan más de 60 grados. Pero no es posible de la impresión visual. Los psicólogos piensan que la disonancia es irresoluble porque nuestro sistema visual está compartimentado. (Sorensen, 2007, pp. 21 y 22)

La lógica de lo visible alimenta la paradoja. La inteligibilidad del tribar o triángulo de Penrose mediante la formulación de conceptos plantea la discrepancia con lo ya visto porque la definición refiere a un polígono, el triángulo, mientras que el tribar se conforma por prismas de base cuadrangular en escorzo. De esta manera, la estética de lo visual nos permite acceder al trabajo que realiza el tribar en nuestra visión y que consiste en mostrarnos que nuestra percepción visual organiza el aparecer a modo de figura, y dota de estructura aún a lo que lógicamente es incoherente, no sólo porque nuestra percepción antecede a la razón, sino porque lo sensible sostiene a lo inteligible. Para Ernst (2007, p. 92), “la idea de que una cascada podría ilustrar mejor el carácter absurdo de la construcción” descansa en la suposición de que la construcción del grabado deba permanecer en todo semejante a una construcción arquitectónica fuera del grabado. No obstante, para la percepción visual, la construcción de Escher, lejos de ser absurda, se torna sugerente de un proceso que sólo se vuelve aprehensible en la mirada con lo que la visión lleva a cabo: el recorrido del agua que fluye presenciando la posibilidad de que, gracias a los pilares que se encuentran atrás y adelante a la vez, la cascada remonte sobre sí misma, propiciando que el agua que se halla abajo también pueda estar arriba. Al ser así, *Cascada* nos hace ver la ubicuidad del agua arriba y abajo a la vez, mientras que *Belvedere* nos muestra la ubicuidad de la escalera atrás y adelante al mismo tiempo.

La comprensión del tribar y, por ende, de *Cascada*, se halla en su percepción y no en su conceptualización. Por otro lado, para Ernst (2007), *Relatividad* forma parte de las exploraciones de Escher sobre la perspectiva lineal y no tanto de lo que denomina “mundos imposibles” (véase la figura 5). Sin embargo, la estructura en la que se basa es la misma que la de *Cascada*, a saber: el tribar, pero con la diferencia de que en *Relatividad* se trata de la aprensión simultánea de divergencias espaciales mediante la superposición articulada de puntos de vista: “Aquí [*Relatividad*] se han fundido tres mundos completamente distintos en una unidad compacta” (Ernst, 2007, p. 51). No son del todo distintos dichos mundos porque figurativamente parecen muy semejantes e, incluso, podrían pasar por el mismo mundo visto desde distintas perspectivas. Además, nuevamente, esta obra, como las otras dos, expone un proceso particular de las artes visuales que consiste en conjuntar de manera articulada “en una unidad compacta”, pero organizada, tres puntos de vista en una sola composición.



Figura 5. Relatividad.

Fuente: Ernst, 2007. Obra realizada por M.C. Escher, 1953. Litografía localizada en el Museo Escher, en el Palacio de La Haya, Países Bajos.

Gracias a las reglas de la perspectiva lineal, los tres puntos de vista cohabitan en torno al tribar. En principio, tres puntos de fuga fuera del plano pictórico rigen el escorzo: “*Relatividad* está construida con tres puntos de fuga que se encuentran fuera de la litografía y forman un imaginario triángulo equilátero que la circunda” (González Mateos, 1998, p. 89). Luego, la disminución proporcional hacia los puntos de fuga brinda coherencia a los elementos figurativos. Así, mediante la técnica por excelencia del clasicismo, *Relatividad* dota de un realismo momentáneo a sus elementos figurativos para después recomponerlos según la estética visual del tribar.

La lógica de lo visible que rige a la perspectiva lineal sirve ahora para mostrar la estética de lo visual, propia de las artes plásticas, que consiste en hacer ver lo visible. La composición entre el tribar y la perspectiva lineal en *Relatividad* revela que la organización espacial en las artes gráficas depende de elementos plásticos, tales como las líneas rectas, que en Greimas (1990) serán reconocidas como categorías eidéticas puntiagudas del plano de la expresión. Así, la aparición del volumen como elemento figurativo depende del modo específico en que se organizan las categorías eidéticas y, por lo tanto, la disposición de un elemento que se encuentra atrás puede verse adelante con el cambio de punto de vista (y en esto coincide con *Belvedere* al hacer atrás lo que está adelante) o, como ocurre en *Cascada*, lo que se encuentra arriba puede verse abajo cambiando de perspectiva.

También Hofstadter (2003, p. 110) coincide con la afirmación de la imposibilidad figurativa y observa que en *Relatividad* “aparecen imágenes francamente imposibles”. No obstante, dicha imposibilidad emerge si se busca reproducir fuera del grabado aquello que vemos dentro de él: “Uno se instala allí, divertido e intrigado por las escalinatas orientadas cada cual en su caprichosa dirección, y por las personas que marchan en contradictorias caminatas sobre una misma escalera” (Hofstadter, 2003, p. 110) (véase la figura 6). Una vez más, la lectura iconizante soslaya con adjetivos tales como “caprichosa” y “contradictoria” la función que el significado figurativo cumple al referir al significante plástico. La dirección de las escalinatas muestra que el escorzo tiene la capacidad de plegar los espacios visibles y, en este pliegue, lo visual de la perspectiva lineal queda expuesto. Las caminatas enfatizan la visibilidad del pliegue visual. La imagen visual en los tres grabados analizados alcanza su mayor posibilidad de expresión al poner en crisis la semejanza de la obra de arte con la realidad visible externa.

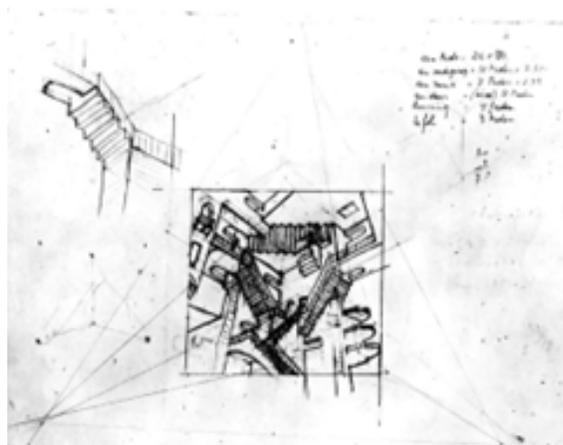


Figura 6. Boceto para *Relatividad* donde se muestran los tres puntos de fuga, 1953.

Fuente: Ernst, 2007.

◊ **Aprendizaje visual: resultados**

Las aportaciones de Escher al aprendizaje de nuestra propia percepción visual se sintetizan en torno a la posibilidad de evidenciar las estrategias figurativas desplegadas por la lógica de lo visible y las estrategias plásticas estructuradas por la estética de lo visual, todo ello en un giro hacia la imagen.

La supuesta imposibilidad de lo figurativizado en los tres grabados de Escher que hemos estudiado se encuentra fuera de ellos. Volver a la obra misma nos muestra que su posibilidad figurativa es visible gracias a la dimensión visual. Siguiendo los términos de Ernst y Hofstadter, Escher nos hace ver lo imposible, pero, en términos de la semioestésica fenomenológica, volver a la obra misma nos muestra las posibilidades que la visualidad tiene de visibilizar sus propios procesos si recurre a la dimensión plástica para interrogar lo figurativo. Se trata de obras que se preguntan por su visualidad y ponen en crisis la función representativa de la obra de arte gráfica.

El gesto fenomenológico de volver a las cosas mismas resulta propicio para “el giro pictorial” o “giro hacia la imagen”, definido como “un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 2009, p. 23). No basta decir que la obra de Escher ha resultado crucial en la emergencia del giro pictorial por poner en crisis la relación de la visualidad con la verbalidad y otras formas de la percepción, como es el caso de la tactilidad, gracias a la complejidad figural de su trabajo, sino que debe hacerse hincapié en que también establece un juego entre la percepción visual y los aparatos de las artes plásticas, particularmente con el grabado.

El giro hacia la imagen ha abierto dos caminos a la investigación: por un lado, ve la imagen como lugar en el que convergen los aspectos sociales, históricos y culturales, por lo cual su análisis da elementos para comprender el entorno; pero, por el otro, hace ver que tiene su manera específica de conformar la realidad y de expresarla, lo que hace posible pensar que existen otras formas diferentes de hacerlo, además de lo verbal. El giro señala un proceso de transformación de una cultura de las palabras hacia una cultura de las imágenes, que no sólo origina cambios en la comunicación sino, sobre todo, en las maneras de acercarnos a la realidad. (González Ochoa, 2023, p. 154)

El giro pictórico en la obra de Escher consiste en mostrarnos formas de realidad únicamente aprehensibles en la imagen visual. Resulta de interés recalcar que las aproximaciones a la obra de este artista que Ernst y Hofstadter llevaron a cabo mediante el enfoque matemático aún permanecen ancladas a “una cultura de las palabras” porque siguen concibiendo al arte como representación donde la verbalidad establece el sentido de la obra, a partir de su semejanza con el mundo visible fuera de la obra misma.

Las obras de Escher aquí estudiadas nos permiten comprender que nuestra percepción visual encuentra en las artes plásticas la posibilidad de dar cuenta de sí misma mediante desarrollos figurativos que ponen en crisis el concepto de representación en las artes porque, al remitir a su composición plástica, se desdibuja la semejanza con el mundo percibido fuera de la obra; además de que estos desarrollos generan experiencias propias de la visualidad, donde la implicación de otras formas perceptuales, e incluso verbales, estorban a la comprensión.

Al respecto, el enfoque de la semioestésica nos ayuda a comprender la necesidad de propiciar la experiencia sensible al momento de estudiarla. De esta manera, las personas dedicadas a las artes gráficas podrán encontrarse con recursos útiles para la formación artística de su visualidad en la comprensión de grabados como los de Escher, cuya mayor enseñanza consiste en mostrarnos, mediante recursos gráficos, que la visualidad se torna reflexiva en las artes plásticas porque se reconoce en ellas como la estructura que las sostiene y el sistema que les da cabida.

Gracias a que es del mundo, la visualidad también aprende de sí misma para expresar formas de aprehensión propias de las artes visuales. Resulta de interés recalcar que la visualidad ensimismada no puede dar cuenta de su organización porque el acto de ver sólo se logra recuperando la imagen que proviene de la mirada, por lo que las artes plásticas emergen como la condición de posibilidad para que la visualidad se abra a sí misma. En consecuencia, la semiótica, la estética y la fenomenología fundamentan sus teorías de la visualidad sobre el estudio de las artes plásticas porque reconocen en estas expresiones enseñanzas visuales.

En contraparte, los estudios de Ernst y Hofstadter sobre los que he desarrollado el contraste con la semioestésica muestran los efectos que lo enunciado tiene sobre lo visible. Uno de estos efectos consiste en la resistencia que las imágenes de *Belvedere*, *Cascada* y *Relatividad* manifiestan ante los adjetivos de imposible, absurdo y contradictorio porque resulta del todo posible ver cómo el arriba se encuentra abajo y la imbricación sin solución de continuidad entre atrás y adelante o la coherencia con la que los diversos puntos de vista se organizan en un solo plano. Más que de contradicción, desde su condición estética, la imagen gira hacia su complejidad al mostrar la articulación de contrarios. La gráfica de Escher abona al desarrollo poslingüístico de estrategias tanto plásticas como figurativas.

La formación visual de estudiantes de Diseño Gráfico encuentra un sustento teórico en la semioestésica si, en principio, el aprendizaje implica una aprehensión sensible de las obras gráficas. En específico, los trabajos de Escher que hemos estudiado le enseñan a la visualidad que el espacio gráfico cobra autonomía mediante la ubicuidad de arriba-abajo y atrás-adelante. La práctica artística requiere necesariamente propiciar la experiencia sensible al momento de estudiarla, con el propósito de que la obra resultante contagie su sentido a quien la contemple y, por estas

razones, la semioestésica, como “una semiótica encargada de estudiar la experiencia sensible” (Solís Zepeda, 2021, p. 85) resulta adecuada para elucubrar, con el apoyo de la fenomenología de la percepción, la manera en que la obra de Escher se da como aprendizaje de la visualidad.

◆ Conclusiones Los grabados de Escher que hemos revisado manifiestan el epítome de lo que los estudios de la cultura visual suelen denominar como “giro pictorial” porque abordan mediante recursos visuales sus propios elementos significantes. En términos de la semioestésica fenomenológica, hacen visibles sus estrategias visuales, es decir, muestran cómo es posible hacer ver.

Aquello que Ernst, Hofstadter y otros autores coinciden en adjetivar de “imposible” en la obra de Escher implica, en todo caso, la imposibilidad fuera del campo visual, es decir, sólo son realizables por la visualidad, con lo que se ponen de manifiesto los rasgos distintivos de las artes visuales. Más que la creación de figuras imposibles, Escher trabaja el pasaje de lo no-visto a lo visible en sus obras desde el recorrido figurativo, que en lo plástico encuentra su correlato al visualizar lo invisible.

Desde luego, las matemáticas se han desempeñado como el enfoque inmediato con el que las obras de Escher se han estudiado y resultan consecuentes con el modo primordial de acercarnos a las artes gráficas mediante la lectura iconizante que toma por guía la lógica de lo visible. Sin embargo, también hemos constatado que desde dicho enfoque la apreciación del trabajo artístico de Escher se limita a formulaciones en torno al absurdo, la imposibilidad, la paradoja y el bucle extraño.

En general, cada obra de arte desempeña un papel crucial para el aprendizaje de nuestra percepción por manifestar la materialidad sensible de la significación. En particular, las obras de Escher que hemos revisado materializan la significación visual de las artes gráficas. Partiendo del ángulo de la estética de lo visual, apreciamos las estrategias plásticas desplegadas en las obras estudiadas con las que giran hacia la imagen desde la imagen misma. La semioestésica fenomenológica nos permite comprender y hacer comprender que la visualidad es el sistema que integra de manera unitaria a las artes plásticas y, por consecuencia, les otorga su estructura subyacente. En conclusión, mediante el estudio de las obras de Escher, la visualidad aprende sus propias posibilidades de expresión. ●

◆ Referencias Barrow, J. (2017). *El libro de la nada*. México: Booket.

Dorra, R. (1997). *Fundamentos sensibles de la discursividad*. Puebla: CON-CyTEP/BUAP.

- Dorra, R. (1999). Entre el sentir y el percibir. En R. Dorra y A.C. de Oliveira (eds.). *Semiótica, estesis, estética*. Eric Landowski (pp. 253-267). São Paulo/Puebla: EDUC/BUAP.
- Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol*. Puebla: BUAP/PyV.
- Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética. I. El objeto estético*. Valencia: Fernando Torres editor.
- Ernst, B. (2007). *El espejo mágico de Maurits Cornelis Escher*. Köln: Taschen.
- González Mateos, A. (1998). *Borges y Escher. Un doble recorrido por el laberinto*. México: Aldus.
- González Ochoa, C. (2023). Hacia la constitución del campo de estudios de cultura visual. *Tópicos del Seminario*, 2(50), 142-160. Puebla: BUAP, CONACyT. <https://doi.org/10.35494/topsem.2023.2.50.860>
- Greimas, A. (1990). *De la imperfección*. Puebla: BUAP/FCE.
- Hofstadter, D. (2003). *Gödel, Escher y Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*. Barcelona: Tusquets.
- Merleau-Ponty, M. (1966). Le cinéma et la nouvelle psychology. En *Sens et non-sens* (pp. 85-106). Paris: Les Éditions Nagel.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Rivas López, V.G. (2021). *Aparecer. La poética de la configuración*. Buenos Aires: Biblos.
- Ruiz Moreno, L. (2008). De la visualité. *Actes Sémiotiques*, 111. Limoges: UNILIM. Recuperado el 27 de enero de 2024 de <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1649>
- Ruiz Moreno, L. (2014). *Tríptico en tono menor. Estudio semiótico*. Puebla: Educación y Cultura.
- Solís Zepeda, M. (2021). Sobre La casa y el caracol. En V.I. Cárdenas et al. I. Lopez, S. Castillo y P. Cruz (comps.). *Actas de las Jornadas de Crítica Literaria: trayectorias y polémicas en los estudios literarios del NOA: homenaje a Raúl Dorra* (pp. 83-89). Salta: Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades-conicet. Recuperado el 27 de enero de 2024 de

http://www.icsoh.unsa.edu.ar/new/libros.php?lib=5#flipbook-df_manual_book/1/

Sorensen, R. (2007). *Breve historia de la paradoja. La filosofía y los laberintos de la mente*. Barcelona: Tusquets.

Zilberberg, C. (1999). *Semiótica tensiva y formas de vida*. Puebla: BUAP.

Sobre el autor

Víctor Alejandro Ruiz Ramírez

Es profesor e investigador de la Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y se desempeña actualmente como director de dicha escuela. Especialista en estética, semiótica y fenomenología, pertenece al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías. Entre sus publicaciones destacan los artículos: “Materiales sensibles del sentido: el cuerpo entre respiración y enunciación” (*Tópicos del Seminario*, 2024), “Poética de la lectura en Raúl Dorra” (*Valenciana*, 2023), “Diálogo sobre la visualidad en la pintura” (*Tópicos del Seminario*, 2023), “De la visualidad a la tactilidad en las formas del diseño” (*Zincografía*, 2022), “El tacto en la mirada. La artista está presente de Marina Abramović” (*Configuraciones y reconfiguraciones de lo femenino en las artes*, 2020), “La subjetividad onírica en el relato literario” (*Tópicos del Seminario*, 2018) y “Las trayectorias del flâneur en la ciudad” (*Crisol y Trayectorias. Acerca-mientos a la estética y el arte*, 2017).



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional