

## REFLEXIONES EN TORNO AL SIGNO TIPOGRÁFICO

### REFLECTIONS AROUND THE TYPOGRAPHIC SIGN

Victoria Esgueva López

Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes  
Universitat Politècnica de València  
maeslo2@dib.upv.es

#### Resumen

Presentamos una aproximación a la obra de dos artistas relevantes valencianos Mar Arza y Ximo Amigó, ya que ambos tienen en común la utilización del signo tipográfico en su producción artística. Una entrevista conjunta que muestra sus reflexiones acerca de la letra tratada como materia prima en la concepción de su obra, su proceso creativo y el significado posterior que el signo toma en sus obras. Es un diálogo que yuxtapone ambas visiones complementarias y nos desvela el valor plástico de la letra como icono, que va más allá de la semántica.

#### Abstract

We present an approach to the work of two relevant Valencian artists Mar Arza and Ximo Amigó, since both have in common the use of the typographical sign in their artistic production. A joint interview that shows his reflections about the letter treated as raw material in the conception of his work, his creative process and the subsequent meaning that the sign takes in his works. It is a dialogue that juxtaposes both complementary visions and reveals the plastic value of the letter as an icon, which goes beyond semantics.

**Palabras clave:** Tipo, signo plástico, entrevista, pintura, escultura.

**Key Words:** Type, plastic sign, interview, painting, sculpture.

Son numerosas las manifestaciones artísticas que incluyen el signo tipográfico como parte activa de la obra, en ellas la letra se aleja de una lectura literal basada en conceptos didácticos preconcebidos, que se consideran exclusivos de la función lectora.

En estos casos, la presencia de la letra se concibe como un elemento plástico, y gráfico formal, capaz de propagar expresividad propia, y por lo tanto, se somete a las normas estructurales de toda la composición para dejar de ser una simple caligrafía.

Esta reflexión queda ratificada en la definición que hace sobre el signo Vicente Aguilera en su diccionario *Arte moderno. Conceptos, ideas y tendencias*: “lo que parece claro es que el signo artístico tiende a interpretarse como algo primeramente significativo y secundariamente comunicativo” Aguilera Cerni, Vicente, 1986, p. 481. Sin duda el mensaje que nos confiere la letra es más global y complejo que su propia traducción al habla.

Podemos ver como el signo tipográfico auspicia la obra de una pléyade de artistas, sin embargo, destacamos dos sumamente importantes en la actualidad por su gran proyección, son Ximo Amigó y Mar Arza. La característica que ha determinado este encuentro de su obra, ha sido que ambos tienen en común conceptos por los que se les puede relacionar, ya que ambos trabajan con el signo tipográfico en su discurso artístico, han nacido en la Comunidad Valencia, les separa poco más de una década, y también los dos se han formado en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Sin embargo, además de esos rasgos comunes entre ambos, encontramos una clara diferenciación conceptual en el uso de la le-

tra, que hace sin duda interesante poder contemplar esos dos puntos de vista, o reflexiones frente a lo que supone el mismo punto de partida.

No se puede decir que tengan una visión conceptual opuesta, pero sí nos muestran un enfoque bilateral de lo que supone el lenguaje, la semántica de los signos, y el lugar que ocupa la forma de la letra, entre otras cosas. Esto supone una mirada poliédrica ante diferentes cuestiones que presentamos como una yuxtaposición desde el lenguaje plástico que les ocupa: Mar Arza concibe sus obras desde la tridimensionalidad de su formación como escultora, y Ximo Amigó transita por el campo de la pintura.

Mar Arza, Castellón (1976) licenciada por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, completó su formación en Carnegie Mellon School of Art de Pittsburgh, y Winchester School of Art, vive y trabaja en Barcelona. Su trayectoria profesional es extensa como muestran las numerosas exposiciones en prestigiosas galerías y otros espacios como: la Galería Cànem de Castellón. Rosenfeld Porcini de Londres. +R Maserre Galería de Arte de Barcelona. Galería Sicart, Vilafranca del Penedés, Barcelona. Cincinnati Contemporary Arts Center. Ohio, EEUU. La Col·lecció. La Relació. Centro Duoda, Barcelona. Universidad de Barcelona.

Desde que en 2005 presentara la serie En lugar de nada, Nada era la herida, su trabajo posee un código identificativo incuestionable, muy poético y de gran carga intimista. Se destacan las siguientes series: 2007 Lluerna Ulls. 2009 Asombros, (...) Entrelíneas...2010 la Enciclosofía... 2011-2013 Femme couteau... Femme gaine... Incís...NORA. 2010-2013 [Avenç]. Notes importants... La Vie Mode d'Emploi. Inversions. 2014 Lectures i consums... En tela de juicio. MUROS NUBLADOS. Material inflamable. 2015 Observatorio de la Prosa. La Nada de no pensar en Arte. Escala de valores. 2015-2016 R E S -Q U I C I O. Concepcional rather than Conceptual. Sobre el nivell de blanc.

El trabajo de Mar Arza propone un debate que aproxima las palabras, su significado y su percepción plástica. Su obra ha evolucionado hacia distintas disciplinas, instalaciones, escultura, pero siempre con el nexos común, la presencia del signo tipográfico.

Casi siempre utiliza el papel como soporte de su obra. Un papel reconocible, con poca manipulación,

por lo que casi de inmediato identificamos su origen, y eso forma parte del juego, porque nos permite reconocer la obra de partida y el relato original. Así se puede distinguir si se trata de un libro de viejo, una factura eléctrica o una cartilla bancaria.

La concepción de su trabajo tiene un alto grado de complejidad y trasfondo, ya que sugiere más que dice. Posee una huella minimalista en su factura, por la escasez de materiales que utiliza, aunque el significado y lecturas que aportan son compuestas. Mar Arza resulta difícilmente clasificable, por la amplitud de aristas desde las que trabaja, por lo que la crítica ha encontrado para ella una buena definición, denominándola *Escultora de palabras*.

Pasamos a presentar al siguiente autor: Ximo Amigó, (Bonrepòs i Mirambell,1965) desde que realizó su primera exposición en la Caja de Ahorros de Monte Piedad de Castellón, con 23 años, ha expuesto su obra en numerosas galerías nacionales como La Nave de Valencia, Galería 9, en May Moré de Madrid, en Art al Rec de Barcelona o Sandunga de Granada, y ciudades como Milán o Nueva York. Ha participado en ferias de arte internacionales como Kassel y es habitual de la Feria Arco.

Desde 1986 hasta la actualidad, ha recibido prestigiosos premios de pintura y menciones de honor, entre los que se destacan: DXVIII Premio internacional artes plásticas Ciudad Real. XII Concurso sala artes plásticas El Brocense, Cáceres. Premio del otoño de la pintura Plasencia, Cáceres. V Premio ABC pintura y fotografía. Madrid. XXX Premio Bancaja, Valencia. XI Concurso de pintura Ciudad de Tudela, Navarra. Concurso de pintura Vila de Pego, Alicante. Concurso Nacional de pintura de Luarca. Asturias. Premio de pintura Adaja, Ávila. Concurso de Pintura Deportiva Marca. Madrid. XXV Premio de pintura Vila D' Aoiz, Navarra. III Premio de pintura Fonda La Garriga, Barcelona. Premio de pintura colegio oficial de administradores de Valencia. Premio fundación de pintura del fútbol profesional, Madrid. II Concurso de pintura de la fundación Asindown, Valencia. II Bienal de pintura Vila de Canales, Valencia. VII Bienal nacional de pintura The Coal, Sama, Oviedo. Bienal de pintura de Altea, Alicante. XIV Bienal de pintura Vila de Paterna, Valencia. XXI Salón de pintura de otoño, Sagunto. Valencia. Concurso nacional de pintura Vila de Martos, Jaén. VI Concurso nacional de José Segrelles Albaida, Valencia. V Bienal

de pintura de Chirivella, Valencia. VIII Concurso de pintura Concello de Cambre, A Coruña. XVIII Sala de primavera de la Caja de Ahorros de Valencia. Concurso Deporte en las Bellas Artes, Pamplona. Concurso de pintura de la ciudad de Sant Roc, Cádiz. IX Concurso de pintura Vila de Benissa, Alicante. Colegio profesional de agentes comerciales de Valencia.

Ha sido definido como *El mago de la línea*, por sus inconfundibles siluetas de figuras humanas y objetos, de factura sencilla, descritos mediante un gesto decisivo y contundente.

Fiel a una manera de trabajar basada en la experimentación, fue pionero en introducir las planchas de metacrilato en su obra, y ha ido incorporando diferentes elementos compositivos, extraídos de la iconografía popular y personal de una amplia generación, entre los que se encuentra la tipografía publicitaria. Además estos elementos, incluida la letra, quedan entreverados en el espacio pictórico a través de diferentes técnicas pictóricas y gráficas mediante un complejo y elaborado discurso.

En esta conversación planteada como una entrevista en paralelo, se vierten las reflexiones que ambos esgrimen ante la misma cuestión. Es una mirada común y complementaria, que ayuda a descifrar su proceso creativo y las premisas que los dos artistas contemplan en la inserción del signo tipográfico bajo sus claves artísticas.

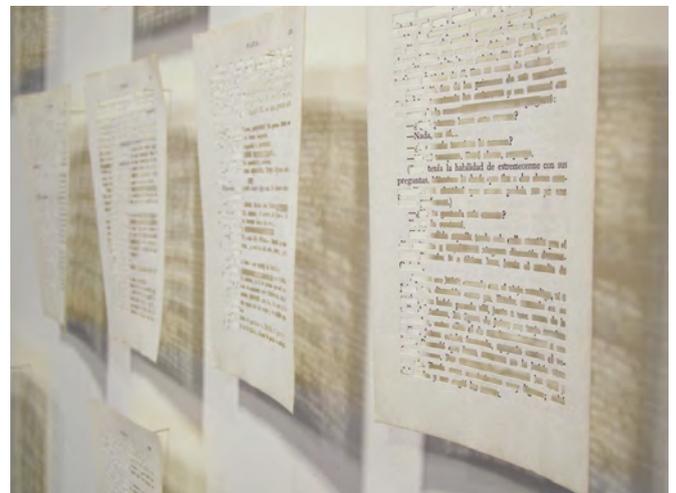
Ambos recogen el signo a partir textos ya encontrados, con fuentes tipográficas convencionales e impresas, y los descontextualizan, encontrando otras narraciones. A través de una factura casi opuesta o antitética, el proceso artístico en estos dos casos es un viaje que arranca con el hallazgo escrito y finaliza con la expresión del mismo. Este encuentro desvela las dos visiones y trata de establecer similitudes y diferencias en la concepción de ambos artistas, que por otra parte, son las que definen la singularidad creadora de cada uno de ellos.

### 1. ¿Cuál es el punto de partida a la hora de plantear un nuevo proyecto? ¿Y qué importancia tiene el signo gráfico en este planteamiento?

**Ximo Amigó:** La idea de este nuevo proyecto sur-

ge de una exposición que hice en 2011, en el que aparecían una serie de personajes del libro de Italo Calvino, *El Vizconde Demediado*, como era una galería de personajes, hubiera podido funcionar para ilustrar el libro, aunque la idea surgió de dos personajes en concreto, y son esas cosas, que dices ostras, de aquí puede salir una idea chula, entonces lo aparcas, porque he hecho otros proyecto, y ahora para la exposición esta de Atarazanas que el espacio es tan brutal y requiere tanto esfuerzo, dije: este es el momento de recuperar el proyecto.

**Mar Arza:** Definir un punto de partida concreto es complicado o incompleto. Más que un punto es una red de relaciones, de interacciones y de sugerencias mutuas. Un eslabón en una cadena en la que un trabajo presente resulta la puerta de entrada del siguiente. Si en una obra en la que he ido, página a página, desbrozando palabras en un proceso meticuloso de vaciado a lo largo de los meses, incluso años, para dejar tan sólo un esqueleto y un verso, es inevitable que en este proceso se abra paso una reflexión sobre el espacio que articula el texto escrito en la página, así como sus convenciones y significaciones. La instalación *Nada reiterada...* (2005-2008), es el germen de *Desiertos cicatriz...* (2008).



**Ilustración 1.** Mar Arza, *Nada reiterada*. 2005-2008.

De la estructura de oquedades que representa las páginas recortadas de Nada, nació la percepción de la página sembrada de intuiciones y el uso de la entrelínea. La página se transformó en una partitura de aquello que se dice sin decir. De ahí apareció luego el *entrededir*, la *entreletra*, la *entrelínea* o máquina de escribir entrelíneas. Y así sucesivamente... Un proceso metódico implica una meditación, esta lleva a una metáfora, la metáfora a una forma



significativo del texto en un medio casi tan líquido e inaprensible como es el pensamiento. Este verbo implica entonces impregnar, incorporar la poética de las palabras, no tanto para atenuar como para acentuar aquello que nos afecta. *Desleer*, como una forma de lectura activa y reactiva, pues una vez embebida la razón de un texto, permito que me transforme, que deje un poso, un fondo que no se diluye, pero si germina.

De forma que, volviendo a tu pregunta, acudo a fuentes escritas, *desleo* los textos y al *desleerlos*, los alojo en las entrañas, germinan en obras o en otros textos, o, simple y llanamente, en saberes.

### 3. Incorporando un nuevo orden y disposición del texto, lo modificas para construir un relato diferente al ya existente, ¿qué importancia le das a la nueva lectura, o conservas reminiscencias de la original, es decir, del reconocimiento original del texto?

**Ximo Amigó:** Dependiendo de lo que busco, si es que me ayude a la composición, que el tipo esté ubicado en un espacio de la pieza que estás trabajando, o en el caso que quieras dar un mensaje directo. Dependiendo de lo que busque en la pieza es la ubicación final que le das al cartel. Por ejemplo, en un catálogo anterior, hay una pieza muy concreta que hace referencia a los malos tratos, aparece en ella mujer que supuestamente ha podido ser maltratada.



Ilustración 4. Ximo Amigó, El, Serie Ullar. 2004.

La obra no es dura en sí pero el mensaje sí lo es, porque aparece la palabra él, directa y contundente. Ya es una acusación. Solo con ese él se está diciendo todo.

**Mar Arza:** No hay jerarquías. Me interesa tanto la fuente original como el diálogo que genera, como las posibles repercusiones que ocasione. Recientemente me contactó una compositora, pianista e intérprete, Victoria Tello Grau, que quería musicar unos poemas articulados en torno al tiempo. Eran unos versos que revolvían diversos textos en uno, y en los que incluí un mecanismo de reloj que percutía contra el cristal del marco al ritmo del segundo, como un corazón o un marcapasos. Esta serie: *Libro de Ahorás... (o caja torácica)* (2010), nos apremia con su ritmo a la vez que nos detiene en la lentitud de sus pasos-latido. Esta compositora se sintió interpelada por la obra, y decidió hacerse suyas esas palabras, de la misma forma que a mí me interpararon las palabras de otros poemas. Y a su vez, esa bellísima composición interpelará a otros creadores. El reconocimiento siempre apela al receptor.

### 4. La ausencia de la letra total o parcial, en ocasiones refuerza su presencia, al igual que la manipulación del espacio que ocupan las palabras. En esa omisión, se origina una nueva percepción que equivale al descanso que se produce al visualizar el blanco del papel, del lienzo o al silencio en el habla. Nos encontramos, por tanto, con algunas partes implícitas y otras sobreentendidas. ¿Qué función tienen los vacíos o la visión fragmentaria del texto en la obra?

**Ximo Amigó:** En la serie que estoy haciendo ahora, pocas piezas tienen tipografía porque la imagen y el mensaje es tan potente, que no necesito apoyarme en esas letras o palabras que he buscado otras veces. La imagen llena todo el espacio, o sea no ocupa todo el espacio, pero llena todo el espacio. Esos silencios a los que aludes, es un concepto que me encanta para la visualización de este nuevo proyecto, eso es lo que hace que te plantees si la obra si necesita tener una palabra, unas iniciales, o referencia a una persona, o lo dice ya todo la imagen.

**Mar Arza:** En realidad John Cage ya nos advirtió de la imposibilidad del silencio: aislado en una cámara anecoica seguía percibiendo sonidos. Resultaron ser uno agudo que correspondía al funcionamiento de su sistema nervioso y uno grave que era la circulación de su sangre.

Ocurre lo mismo con el blanco de la página. Cuanto más lo escuchamos, más matices despliega. Desde

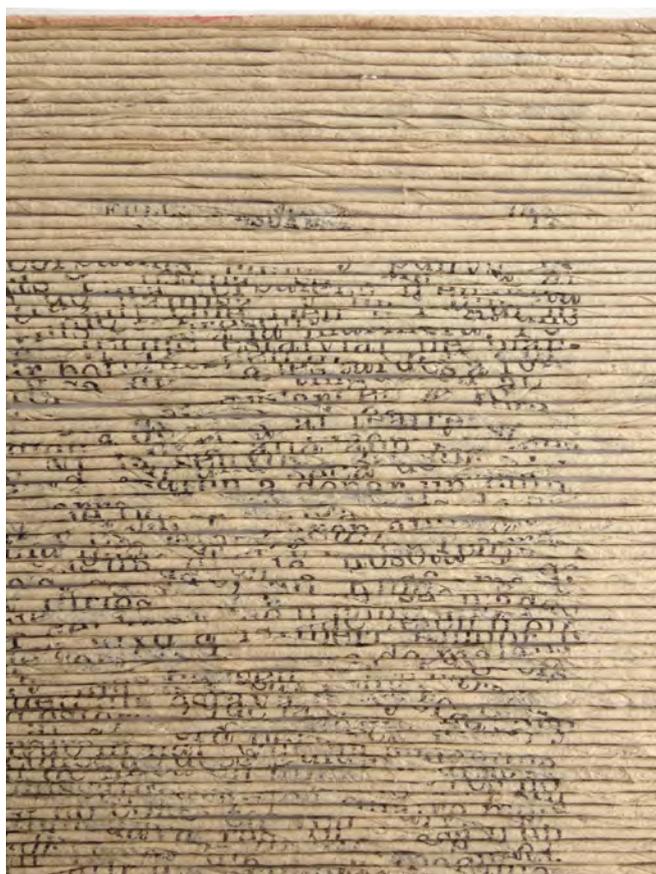


**Ilustración 5.** Mar Arza, Solapado-VI DOLEDAD \_OC-TURNO. 2016.

la espaciosidad de la escritura en *Un coup de dés jamais n'abolirá le hasard* de Mallarmé, a la densidad de la página-cela de *Espacespages* de Blanca Casas Brullet, el blanco es presencia en un continuo de sonidos graves y agudos. Poco a poco puedes ir descifrando su dimensión como contenedor de significado. Tiene una importancia tal y tan desapercibida, que sería insólito intentar desentrañar las capas de un texto sin sus espacios intersticiales. En el caso concreto que he mencionado antes de la entrelínea, la metáfora es muy reveladora en castellano: la entrelínea es el espacio físico entre línea y línea, y el espacio metafórico de lo que no cabe en el texto. Es decir, aloja todo aquello que no se escribe pero se dice. Es un espacio que se agranda indescriptiblemente. Si se encadenan entrelíneas de forma consecutiva, la expresión “leer entrelíneas” es llevada a la literalidad, y tan solo puede leerse el discurrir de un decir sumergido que confronta las sentencias unidireccionales.

Cabe mencionar un texto concreto de Susan Guber: *The Blank Page. The Issues of Female Creativity*, en el que desmenuza el inconsciente adscrito a la página en blanco.

Ha sido un referente que me ha hecho reflexionar más exhaustivamente en nuevas dimensiones del espacio blanco de una página. Tanto un blanco anterior, preeminente, como un blanco postrero, exhausto, donde todo signo se extingue o está en vías de hacerlo. En la última exposición individual en la Galería Rocío Santa Cruz de Barcelona, pude mostrar el trabajo alrededor de esta idea de inherencia del mismo soporte. El signo fragmentado, solapado, desaparecido, desleído, era tan sólo un instante previo o posterior. Mientras confluía una reflexión



**Ilustración 6.** Mar Arza, Desleído-II. 2015.

sobre la verdadera naturaleza de unos límites conceptuales al trabajo artístico contemporáneo, planteando lo *concepcional* como término alternativo.

##### **5. Partes de la letra extraída de un contexto cotidiano y reconocible, como facturas mensuales de luz, libros de viejo, libretas de ahorro, carteles publicitarios urbanos, que casi siempre es papel, ¿Cómo influye en la obra final la materia original en la que viene presentada esa letra?**

**Ximo Amigó:** Viene del collage, que siempre me gustó mucho, y después la influencia de la cartelería en general, sobretudo me gusta muchísimo la de entreguerras, la del principio del siglo, con esos colores que inicialmente eran amarillos chillones, y con el paso del tiempo se han ido haciendo unos amarillos que van a ocre, que dan ese aire de antigüedad, eso lo busco yo también en la obra, y queda muy reflejada la influencia de toda esa cartelería.

Y luego la utilizo a la hora de componer, ensamblando, recortando y muchas veces dándoles unas patinas para que tengan ese carácter, esa apariencia de cartel antiguo, porque es lo que me inspira a la hora de ejecutarlo.

En ocasiones no encuentras la letra que necesitas, porque lo de los carteles normalmente es un encuentro, es salir a buscar, es salir al encuentro. Los carteles era un trabajo bonito porque nunca sabías lo que te ibas a encontrar, creo que la época más desagradable era después de elecciones porque empezabas a sacar una oreja de un político, una nariz, mensajes muy fríos. Y claro, hay mucha diferencia entre los carteles de campañas electorales, y un anuncio de café o de un vehículo. Entonces, en esa búsqueda de palabras hace que muchas veces no encuentres la tipografía que te interesa, y lo que no encuentras en los carteles lo has de ejecutar, por eso hay tipografía ejecutadas manualmente en la pieza. Y ahí buscas letras que tengan una poética, una lírica.

**Mar Arza:** Utilizar facturas de la luz, extractos de banco o volantes médicos nada tiene que ver con utilizar libros de viejo. En cuanto a los primeros, se refieren a una línea muy concreta de trabajo que pretendía re-apropiarse de un lenguaje expropiado, un lenguaje desfigurado, vaciado, alienado, ultrajado por la economía depredadora y el estado actual de las cosas. Un lenguaje que deja de transmitir, para pasar a confundir, desinformar y deshumanizar el acto que paradójicamente debería hacernos más humanos, y es la comunicación. En estos documentos la claridad no es tal, la exposición es tramposa, la frialdad hiela la sangre. En cambio, si introducimos la calidez de las palabras con verdadera intención significadora, resulta en un gesto tremendamente mordaz: abrir una cuenta corriente para ingresar palabras e ir inscribiendo un poema a medida que la libreta se actualiza; insertar versos de poesía mística en una factura de la luz; rasgar la precisión de un diagnóstico médico con males más intangibles; contravenir las advertencias en letra pequeña con escrituras no autorizadas pero más sensatas; o valorar la fortuna del amor, frente a posesiones materiales, como verdadera fuente de riqueza; son algunos de los incisivos que se observan en estas obras. Podría decirse que, como todo gesto político, colectiviza el agravio como primer estadio de enmienda. El material propiamente literario de los libros parte de un hecho diferencial opuesto a los documentos anteriores: la palabra no es intrusa. Siendo de la misma materia, no hay colisión. De forma que el gesto, en estas otras obras que utilizan el libro, es más próximo a lo filosófico, ensayístico o poético.

**6. En el buen sentido de la palabra se te puede considerar como un/a artista artesano/a, de los/las que antes se llamaban de oficio, destacando por ello el saber hacer y la maestría técnica a través de las manos, como una labor meticulosa de manufactura directa. Hasta el momento te hemos visto prescindir de los procesos digitales que parecen no poder obviarse en estos tiempos, y recurre a un trabajo de cirujano con la materia prima. ¿Cómo es el proceso de inclusión de la letra en tu obra?**

**Ximo Amigó:** Cuando hablaba de salir a buscar, lo bonito de eso era el elemento sorpresa de lo que te ibas a encontrar. No recorro a los procesos digitales porque no lo concibo como darle a un botón, y ya tener un elemento mucho más frío hasta en el color. También si quieres que lo impriman, no tienes el mismo papel, ni tiene la vida que ha tenido el otro. El mecanismo de impresión también es distinto, entonces claro, no es lo mismo una letra que ha estado expuesta a las inclemencias del tiempo que tiene sus arrugas, ha pasado su proceso de desencolado, todo eso va generando texturas, que como



**Ilustración 7.** Ximo Amigó, Homenaje a Renau. s/d.

verás están siempre muy presentes en la obra. El cuadro es siempre un quita y pon, introduce y vela, lija, ensambla una letra, recorta. Todo ese proceso que es muy rico, y en el que yo disfruto mucho, no lo tengo en algo que se extrae digitalmente. Que carece de esa frescura de algo encontrado, ni de la pátina del tiempo, ni son imágenes con ruido. En lo digital eso no lo encuentras.

**Mar Arza:** Tengo una formación clásica, en el sentido que he aprendido las técnicas atribuidas tradicionalmente a la escultura: modelado del cuerpo humano, talla, fundición, forja, soldadura, vaciado, plegado, modulación. Son estas técnicas las que aplico a las palabras. El lenguaje es la materia prima y maleable. En el momento iniciático en el que incidí con un bisturí sobre la página de un libro, el volumen entró en el plano comprimido de un texto. A partir de entonces las palabras salieron disparadas por la hendidura, saltaron por los aires, salpicaron todo lo que alrededor se encontraba.

**7. Es sabido que la letra, como signo gráfico tiene una dimensión semántica, otra plástica, y la dimensión espacial. ¿Buscas introducir esa dimensión de volumen en el signo tipográfico al trabajar con superposiciones, veladuras, huecos y recortes?**

**Ximo Amigó:** Lo he buscado siempre, la gente que ha escrito sobre mi obra, habla de la superposición de planos, porque lo primero que ves es el metacrilato. La duda que surge a la gente, es si el metacrilato está para proteger la obra, hasta que se dan cuenta que está pintado por detrás, y las letras también podrían estar pintadas por detrás, siempre ha habido una mancha que ha trabajado como veladura, y como separación del espectador, que es un primer plano. Luego te encuentras con el segundo plano, que es ya la obra. Y a las letras les he buscado esa profundidad para que den el tercer plano. Siempre he trabajado así, y sobre todo en la serie Ullar, eran espacios muy fragmentados. Se mezclaba la apariencia de cartel, manchas de pintura, grafismos, dibujo. La fragmentación es bidimensional y tridimensional. La idea inicial de Ullar son los escaparates en la construcción, y al mirarlos, ahí ya tienes el primer obstáculo o plano que es el cristal, después del cristal, tienes lo que hay detrás, el proceso de emblanquinar los escaparates para que no se vea lo



**Ilustración 8.** Ximo Amigó. Serie Ullar. 2004.

que se está haciendo dentro. Y el introducir la tipografía me acuerdo muy bien cuando fue exactamente, yo iba con una cámara desechable, haciendo un trabajo de campo, y en un escaparate de Cortefiel, que no lo habían podido emblanquinar del todo, lo habían tapado con un cartel del comercio, que era un fragmento de una modelo con una enorme C y de ahí surgió la idea de introducir la cartelería y la tipografía. Y decir ostras, puedes estar dando mensajes, que es lo que se busca en el mundo de la publicidad y la cartelería que tanto me gustaba.

**Mar Arza:** Si nos remitimos al origen de la escritura y su evolución a lo largo de la historia, el proceso procura muchos indicios. Hay un primer impulso inmediato de dejar constancia del habla. El primer paso es representar visualmente aquello de lo que se habla, el dibujo es una primera escritura. Para facilitar su uso, los dibujos sufren una simplificación y progresiva esquematización que los convierte en signos gráficos. Estos signos van remitiendo a ideas más que a objetos. Hay un alejamiento representativo y una sofisticación estilística. La última refinada sutileza llega cuando estos signos se asocian a un sonido. Una vez representados todos los sonidos posibles, quedan reducidos a un alfabeto. Así que las letras no son unidades semánticas en sí, son convenciones representativas de un sonido. Pero intrínsecamente, la utilización de la letra, es ya significativo de un proceso cultural. Queda patente, por ejemplo, en el uso que hace Joan Brossa de la letra A en sus

poemas visuales.

La unidad mínima de sentido corresponde al sema. Más que la letra, me interesa el sema. La unidad mínima que aporta significado y profundidad a la obra, ya sea en forma gráfica, sígnica o matérica.

**8. Ya hemos abordado el concepto de volumen en el elemento letra, y se constata que este también define tu obra a nivel estructural. Por medio de transparencias y luces se genera un volumen excepcional en piezas que a priori podrían parecer bidimensionales. En el caso de Arza, la introduces como un elemento físico, una luz que emana desde el interior de la pieza y atraviesa oquedades. Mientras que la percepción de las pinturas de Amigó, queda determinada por las láminas de metacrilato que tratas como planos permeables, dejando pasar la luz y actuando como ventanas veladas. Estos recursos en ambos casos, aproximan las piezas a objetos de culto. ¿Cómo surge la idea de introducir ese concepto de luz o transparencia en tu obra?**

**Ximo Amigó:** La idea vino de los escaparates. Me interesó mucho, la idea inicial era introducir el cristal, pero claro, resultaba muy complicado manipular yo solo la obra de tamaños tan grandes. Por lo que el metacrilato que era mucho más ligero, me dio la posibilidad de valerme por mi mismo, sin necesitar ayuda para realizar las piezas. En un momento dado estuve pensando en introducir cajas de luz como la iluminación de los escaparates, pero lo descarté porque impedía que se viera claramente la pintura y texturas que había debajo. Perdía la esencia de la pintura, del dibujo, de lo que quería representar. Por eso dejé como testimonio el metacrilato que era el que velaba, y hacía de separación entre las piezas que están detrás, y el espectador que está delante.

**Mar Arza:** La metáfora implica un movimiento, traslada el sentido más allá de lo literal. El libro como objeto tiene unas cualidades físicas concretas. El libro como metáfora siempre viaja más lejos y en muchas más direcciones. Representa cultura, civilización, ley, justicia, censura, sabiduría, aprendizaje, etc...

La luz a su vez, tiene cualidades físicas; tiene también sus metáforas: conocimiento, sabiduría, educación..., que reverberan en el imaginario como algo iluminador, pero también cegador. En la instalación

*Lluerna Ulls...* (2007), en la oscuridad de la Capella de San Roc de Valls, se encontraban dos tenues focos de luz a la altura del altar. Correspondían a dos libros homónimos: *Llibre de Meravelles* de Ramón Llull, y *Llibre de Meravelles* de Vicent Andrés Estellés. En el primero relata las maravillas creadas por Dios y el amor a las cosas de origen divino; en el segundo, en clara referencia al anterior, se reseñan las penurias de la Valencia de posguerra, una desoladora y gris realidad en la que destaca la voluptuosidad del amor carnal. De forma que ambos libros contrastan fuertemente en las maravillas expuestas y a la vez coinciden en la capacidad de fascinación humana que nos emparenta directamente. Lo divino y lo humano como sendos caminos iluminados e iluminadores.

Ocurría que, entre sus fragmentos recortados, se



**Ilustración 9.** Mar Arza, *Lluerna Ulls...* 2007.

alojaba una fuente de luz (real, además de la metafórica) que irradiaba hacia el exterior. Si te acercabas a leer el texto, el ojo debía adecuarse a la cantidad de luz y la pupila se contraía. Si levantabas la vista de nuevo te encontrabas en una oscuridad alrededor aún más pronunciada. Metáfora fiel de la luz del conocimiento.

**9. Las series que presentas son de composición y**

**significación muy contundentes y aparentemente premeditadas ¿Qué espacio ocupa la improvisación en tu obra final?**

**Ximo Amigó:** Nunca he usado boceto. Siempre he trabajado por intuición, intentando visualizar y tener una idea muy clara en la cabeza. Además, me gusta ir probando, e ir desechando, y con los carteles era muy fácil, elegías e ibas colocándolos, incluso algunas veces antes de que estuviera la obra definitiva, iba colocando piezas de metacrilato detrás para ver como quedarían antes de ensamblarlas. Y ese juego de ceñirme a un boceto, no. Parece que tienes la idea y es, hacerla en pequeño y desarrollarla en grande. Bien, desarróllala en grande a ver qué pasa si probamos esto. Muchas veces puedes equivocarte y no pasa nada, vuelves a insistir y la superficie va ganando en textura y vibraciones, eso enriquece la pieza.

**Mar Arza:** Improvisación ninguna. Lo que sí que hay es permeabilidad al proceso mismo de trabajo, al azar del encuentro, al hallazgo insospechado que luego se reafirma si es consistente, si tiene peso y sentido.

Los accidentes que ocurren mientras piensas, mientras lees, mientras suturas pacientemente una celosía de palabras, son mecanismos por los cuales la atención y la acción se alimentan.

## 10. ¿Cómo ha ido evolucionando la presencia o ausencia de la letra en tu obra a través de los años?

**Ximo Amigó:** Ha evolucionado bastante, porque la serie inicial que era sobre el juego de pelota recuerdo que aparecía la numeración del trinquet. Recuerdo que compré las mismas plantillas que se utilizaban en el trinquet para hacer los números, y siendo obras abstractas, porque era una abstracción del espacio arquitectónico del trinquet. Con la serie Ullar, que en un principio no aparecía, luego empecé en las fotografías del trabajo de campo a ver la tipografía, es cuando la empecé a introducir, y yo creo que me llegué a emborrachar, es decir la letra lo ocupaba todo, era muy difícil que una pieza tuviera los silencios. Y poco a poco con la serie Cor de Guix, fue desapareciendo, aunque no la pude dejar del todo, y realmente pienso que en este último proyecto es en el que más ausente está. Porque de hecho sólo hay una pieza en la que aparece, aunque lo ocupa todo, está concentrada en una sola pieza. En el resto he



**Ilustración 10.** Ximo amigó en su estudio, 2017.

prescindido de la tipografía porque son imágenes muy contundentes que no necesitan nada más.

**Mar Arza:** Si bien la palabra siempre ha sido materia prima, tesela ineludible en la disciplina del texto-mosaico, creo que va experimentando un proceso de espiritualización. Me interesa proyectar trascendencia sobre la palabra: cómo ampliar sus límites naturales. Límites que pueden ser ampliados cuando se logra identificar y nombrar aquello que no tiene término aún y busca una salida nominal. Es una tarea que se acerca mucho a lo artístico, en la búsqueda de aquello que no tiene tampoco ni cauce ni forma definida todavía.

Es una búsqueda que puede verse reflejada por ejemplo, en el plano proyectivo de un diccionario. He empezado a recopilar un conjunto de vocablos que no están registrados en el diccionario oficial. Palabras que han articulado búsquedas, que han conferido sentidos, que han titulado obras. Entre ellos están *nubledad*, *enciclosofía*, *cumulolimbo*,... Componen un retablo de rarezas. Hice un primer ensayo de definición conforme a los códigos lingüísticos como

ejercicio de aprehensión. Esta inserción, en orden alfabético dentro de la estructura de un diccionario, plantea una grieta en un sistema rígido de acotación de algo tan elástico como el lenguaje.

Otra búsqueda más alejada de la formalidad propia atribuida a la palabra es la del pliegue. La página ha llegado a ser en este caso un cuerpo que alberga y segrega el secreto, donde el sentir se hace relieve y recoveco. Es la piel del lenguaje, que incide sobre la superficie y se desliza a la profundidad.



**Ilustración 11.** Mar Arza, Escribanía. 2016.

## REFERENCIAS RECOMENDADAS

AGULERA CERNI, Vicente, 1986. *Diccionario del arte moderno*. Conceptos, ideas y tendencias, Valencia: Fernando Torres Editor SA.

BASSAS, Assumpta (coord.), 2007. *Mar Arza. En lugar de nada...* Girona: Ayuntamiento de Palafrugell-La Galeria

CARPIO Francisco, 2004. *Pinturas, Ximo Amigó*. Málaga, Pedro Peña Art Gallery.

DEL DIEGO THÓMAS, Celia (coord.), 2007. *Lluerna Ulls Mar Arza*. Tarragona: Museo de Valls, Institut d'Estudis Vallencs

GÓMEZ, Enric (coord.), 2001. *Ximo Amigó, Ullar*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia y Universitat Politècnica de València.

JIMENEZ, Gonzalo (coord.), 2006. *Ximo Amigó*, Ávila: Obra Social de Caja de Ávila.

RIVERA GARRETAS, Milagros, 2007. *Mar Arza, en lugar de nada...* Barcelona: Douda Centro de Investigación de Mujeres Universidad de Barcelona.

Webs:

<http://www.mararza.com/>

<http://ximoamigo.blogspot.com.es/>

© Del texto: Victoria Esgueva López

© De las imágenes: Mar Arza y Ximo Amigó.