



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

DEPARTAMENTO DE DIBUJO

**EL SIGNO (TIPO)GRÁFICO COMO HERRAMIENTA
APLICADA AL ARTE. UNA APORTACIÓN PERSONAL**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:
Victoria Esgueva López
Dirigida por:
Dra. Blanca Rosa Pastor Cubillo

VALENCIA 2011

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer el esfuerzo y dedicación de mi directora de tesis la Doctora Blanca Rosa Pastor Cubillo, que realmente ha hecho una labor completa guiándome en cada momento del proceso de la investigación, y por contagiarme su manera de trabajar con tanto tesón.

Tampoco puedo dejar de agradecer el apoyo de todos quienes me han ayudado a recabar la información necesaria para completar este proyecto. A los artistas Mar Arza, y Ximo Amigó, a Sylvia Lorenz y a la galería Haunch of Venison de Zürich por colaborar personalmente. A Bartolomé Ferrando por despejarme las dudas técnicas, a Cristina Esgueva y Raúl Ortiz del estudio Néctar por sus sabias recomendaciones. En definitiva, a todos los que se han implicado de forma activa.

Además, quiero señalar como punto de partida en mi relación con la Facultad de Bellas Artes, mi participación en el *Proyecto de Investigación Morfología, Gráfica y Comunicación. Recuperación de técnicas tradicionales en vías de extinción*. Y por tanto, agradecer a los profesores Carlos Plasencia como director del grupo y a Antonio Alcaraz que me permitieran sumarme a esa tarea.

Deseo también destacar el cálido apoyo de todos mis compañeros de la asignatura Fundamentos de la Forma: Eduard Ibáñez, Mamen Chinchilla, Tola Clérigues, Paco Espejo, María José Cabanes y Maricarmen Poveda, que me han hecho sentir como en casa desde el principio.

Y por supuesto, en el terreno personal, dar las gracias a Rafa, a Adrián. A mi familia, y a Vicente y Lola por alentarme constantemente y desempeñar las funciones de padres durante este tiempo de ausencia.

A Adrián y a Rafa

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
Motivación	14
Estado de la cuestión	15
Hipótesis	20
Objetivos	22
Estructura	23
Metodología	28

PARTE I

LOS TIPOS MÓVILES Y SUS POSIBILIDADES EXPRESIVAS

1. <u>OPCIONES DE LA TIPOGRAFÍA</u>	35
1.1. ELEMENTOS PROPIOS DEL SIGNO GRÁFICO	38
1.2. ELEMENTOS DE APOYO A LA COMPOSICIÓN	61
2. <u>LA NORMA Y LA PRÁCTICA</u>	81
2.1. VISIÓN IMPRESORA Y PRECEDENTES NORMATIVOS	82
2.2. VISIÓN HETERODOXA DE ARTISTAS Y TIPÓGRAFOS	93
2.3. LA TIPOGRAFÍA PROTAGONISTA DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA	161

PARTE II

ACTUALIDAD DE LA TIPOGRAFÍA COMO RECURSO ARTÍSTICO

3. <u>ENFOQUES Y ACTUACIONES</u>	185
3.1. VALOR DEL SIGNO	188
3.2. ESCULTURA	219
3.2.1. Jaume Plensa	221
3.2.1.1. Concepción experimental de los materiales	225
3.2.1.2. Expresión plástica y literatura	237
3.2.1.3. Conceptos opuestos	245
3.2.1.4. El mensaje explícito y evolución expresiva	252
3.2.2. Mar Arza	282
3.2.2.1. Concepción estética y literatura	283
3.2.2.2. Técnica y forma	289
3.2.2.3. Vías de búsqueda	296
3.2.2.4. Mensajes escritos y emoción plástica	317
3.3. FOTOGRAFÍA	325
3.3.1. Daniele Buetti	326
3.3.1.1. Factores de expresión	351
3.4. ARTE EXPERIMENTAL	367
3.4.1. Bartolomé Ferrando	368
3.4.1.1. Obra visual	371
3.4.1.2. Obra fonética	406
3.4.1.3. Obra de lírica semántica	415

3.5. PARALELISMO DE ENFOQUES	427
------------------------------	-----

PARTE III

APORTACIONES DESDE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA

4. <u>PRODUCCIÓN PERSONAL</u>	449
-------------------------------	-----

4.1. FUNDAMENTOS DE LA EXPERIMENTACIÓN	451
--	-----

4.2. ANÁLISIS DE LA OBRA	453
--------------------------	-----

CONCLUSIONES	489
---------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	505
---------------------	-----

RESÚMENES	535
------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Conforme se analiza la historia de los signos en el arte, se entiende que la actualidad es resultante de las actuaciones y experiencias de los diferentes artistas que han trabajado con los tipos, la conclusión, de manera que la letra se convierte en un elemento gráfico formal con expresividad propia y actúa como un elemento compositivo más dentro de la obra. Siguiendo esta línea de análisis y reflexión, la presente investigación se aborda desde el reconocimiento de que la tipografía está incorporada como un recurso más de la expresión plástica actual.

Comprobamos que el origen de la comunicación gráfica surge como una necesidad de concretar y de hacer perdurar el lenguaje hablado, y en cualquier caso efímero. Ahí es donde la tipografía juega un papel fundamental. Sin embargo este estudio no contempla un recorrido histórico según está establecido, sino que está más centrado en la relación de estos signos con otros ámbitos expresivos.

Si la escritura estuvo basada en la representación de las formas, al ir evolucionando desde el pictograma que relacionaba la realidad con su representación, ha avanzado hasta concretarse tal como la conocemos, un conjunto de signos convencionales sin similitudes con esa realidad que designan, en la que cada icono posee una autonomía formal. Un ejemplo elocuente que evidencia esas cualidades expresivas del propio signo caligráfico, se da ante la caligrafía oriental desde el punto de vista de un inexperto, que al desconocer la lengua y no poder traducirla, se queda única y exclusivamente con su apreciación como forma, como portadora de cierta armonía que revelan unas connotaciones artísticas.

En cierta manera una de las incógnitas que despejamos aquí trata de las posibilidades expresivas, plásticas y semánticas de los signos tipográficos desde la perspectiva de los diferentes lenguajes artísticos.

- **Motivación**

Es conocida la existencia de estudios que abordan el signo tipográfico en el ámbito artístico. Ahora bien, cuando tratan el signo desde una visión que se centra sobre el *tipo* en relación con el arte desde una perspectiva anterior y desde la actualidad, lo hacen restringiéndose a parcelas aisladas que se acotan por disciplinas artísticas, como la pintura, el diseño gráfico o el libro de artista. Por lo que al acotar el tema de estudio de la tesis, hemos pretendido abordar el signo tipográfico entendiendo la letra como el nexo que aproxima las diferentes disciplinas artísticas, neutralizando los límites entre las distintas áreas. Consideramos la letra como un puente de enlace entre unas y otras, que permite relacionarlas debilitando esas barreras conceptuales.

Afrontar los argumentos que aquí se exponen no tendría sentido si no hubiera un interés personal, que surge como consecuencia de los estudios sobre el signo tipográfico y la experiencia artística que desembocaron en el trabajo de investigación *La composición tipográfica como herramienta plástica. Aplicaciones a partir del material del Departamento de Dibujo de la UPV* (2004).

Los cursos específicos relativos a Arte y práctica de la tipografía, impartidos en la Facultad de Bellas Artes de la UPV, paralelamente aportaron mucha información de base para el proyecto de investigación *Recuperación de técnicas tradicionales en vías de extinción. Los tipos móviles y su aplicación en el nuevo libro de arte*, desarrollado desde 2002 hasta 2004, por el grupo investigador Morfología, Gráfica y Comunicación, del Departamento de Dibujo de la UPV, en el que trabajamos activamente con los tipos móviles analizando sus posibilidades expresivas. Tal como queda reseñado en la ponencia *La composición tipográfica como herramienta plástica*, defendida por quien escribe, en el 1er Congreso Internacional de Tipografía: Tipos tópicos, textos y contextos, organizado por la Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana y la Universitat de València Estudis Generals, en 2004.

Estas actuaciones han servido de acicate para afianzar nuestro interés por la tipografía como elemento activo de la creación plástica, que desde 1999 con los cursos de doctorado ya se había empezado despertarse por su afinidad con el trabajo desarrollado en la práctica artística personal. Y este interés ha ido evolucionando a lo largo de los últimos años como se podrá apreciar en la obra personal mostrada en la última parte de esta investigación.

- **Estado de la cuestión**

Encontramos una serie de antecedentes, además de las razones personales expuestas, que han resultado determinantes. Entre las más significativas encontramos:

- La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), donde ha nacido y tiene cabida esta tesis, tiene ya una tradición de más de veinte años de camino consolidado de reflexión y producción donde se establecen relaciones entre texto e imagen en el espacio compositivo relacionado con el libro artístico, pues viene tratando temas relacionados con esta vía de producción gráfica desde 1982. La incorporación de una colección de fuentes tipográficas y maquinaria a la asignatura de Xilografía, en el año 1997 amplió las posibilidades de este tipo de creación, tal como queda demostrada con la serie de acciones específicas que se centran en este sentido, que afianzan una sólida línea de investigación, que cuenta en su haber con la realización de cursos específicos, seminarios, mesas redondas, proyectos de investigación y talleres habidos en el Departamento de Dibujo, si bien aquí sólo se reseñan aquellos que han considerado la tipografía como recurso de expresión:

La obra gráfica en el libro de artista, proyecto de investigación de Jesús Bueno García (2002).

Tipografía Fundamental (2003), curso impartido por Emil Sdun.

La importancia de la imagen xilográfica y su fundamento visual en el libro de artista contemporáneo. Una aportación personal, tesis doctoral presentada por Alejandro Rodríguez León, dirigida por Dra. Blanca Rosa Pastor Cubillo (2003).

Forma y función de la tipografía en los libros de artista proyecto de investigación presentado por María Ferriol (2003).

La adecuación de los tipos de letra a los diferentes soportes de comunicación, proyecto de investigación de Patricia Rodrigo Franco (2004).

La composición tipográfica como herramienta plástica. Aplicaciones a partir del material tipográfico del Departamento de Dibujo de la UPV, proyecto de investigación de Victoria Esgueva López (2004).

Exposición de la obra tipográfica de Emil Sdun, en la Sala Josep Renau de la Facultad de Bellas Artes de la UPV (2004).

Iniciación al arte de la composición de tipos móviles (2004 y 2005), cursos impartidos por Antonio Navarro Llopis.

Recuperación de técnicas tradicionales. En vías de extinción. (2003-2005) Proyecto de investigación dirigido por Carlos Plasencia Climent y Antonio Alcaraz Mira.

El arte del libro, unión y colaboración entre disciplinas, tesis doctoral presentada por Verónica Alarcón, dirigida por Dr. Antonio Alcaraz Mira (2006).

El Rótulo: El paisaje comercial urbano, proyecto de investigación de Jonay N. Cogollos van der Linden (2008).

Producción de libros de artista en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. El inicio de una colección, proyecto de investigación de Cristina Rabasco Valero (2008).

La gráfica comercial del entorno urbano europeo. Interferencias en el plano sociocultural y artístico, tesis doctoral presentada por Jonay Cogollos y dirigida por Dra. Blanca Rosa Pastor Cubillo (2011)

- Otros acontecimientos fuera del ámbito universitario han evidenciado que existe un creciente interés en España por la

presencia de la letra y los signos gráficos en la obra de arte. Estos distintos sucesos se han manifestado en forma de publicaciones, ensayos y catálogos artísticos que reflexionan teóricamente sobre el uso de los signos tipográficos y su cualidad plástica en el arte actual. Entre otros destacamos por su interés para nuestra búsqueda:

La palabra imaginada, diálogos entre plástica y literatura en el arte español (2007), catálogo coordinado por M^a Concepción González Chao y Ana Doldán de Cáceres, que aborda el estudio de diversos pintores y literatos que han incluido letras en sus obras con una visión plástica, pero se refiere a manifestaciones artísticas muy concretas, sobre todo a obras sobre papel.

Arte en la tipografía y tipografía en el arte. Comprendiendo la tipografía artística (2007) de Enric Satué, centra su argumentación desde la visión de la pintura.

Retórica tipográfica (2009) de Alberto Carrere, libro orientado al estudio de la tipografía desde un marco visual con interés formativo.

Hacia una poesía del hacer (1981) de Bartolomé Ferrando que reflexiona sobre el proceso de ejecución de la poesía visual con un espíritu abierto.

Diversas exposiciones que versan sobre este diálogo entre el texto y la palabra en la obra de arte se repiten por todo el país. Como ejemplo cabe citar algunas de ellas más destacadas; la mayoría ha presentado primordialmente obras sobre lienzo o en soporte de papel.

Los paisajes del texto (1992) comisariada por Paco Cao, en el Palacio de Revillagigedo de Gijón.

El poeta como artista (1995) comisariada por Juan Manuel Bonet, en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas

Lajos Kassák y la Vanguardia Húngara (1999) comisariada por Georges Darinyi y Emmanuel Guigon.

Diseño gráfico en la Era Mecánica. Selección de la colección de Merri C. Berman (1999) comisariada por Deborah Rothschild y Darra Goldstein en el IVAM Centro Julio González, Valencia.

Luis Seoane, Grafista (2001) comisariada por Josep Salvador en el IVAM Centro Julio González, Valencia.

Pintar palabras (2003) comisariada por Pablo J. Rico, en las sedes de Berlín y Nueva York del español Instituto Cervantes.

El libro ruso de Vanguardia 1910-1934 (2003) comisariada por Osbel Suárez Breijo, en el museo Reina Sofía de Madrid.

La paraula pintada. Escriptors-pintor, (2006) comisariada por Marie-Claire Uberquoi, en la Fundació Es Baluard de Palma de Mallorca.

Entre a palabra e a imaxe (2006) comisariada por Fátima Lambert, Cecilia Pereira y Paulo Reis, en la Fundación Luis Seoane, en A Coruña (itinerante en Portugal y Brasil).

La palabra imaginada (2007) comisariada por María Concepción González Chao y Ana Doldán de Cáceres, en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia.

PIMP the Type (2008) comisariada por Marc Salinas y Carlos Canañas, en el Muvim de Valencia.

El arte de la tipografía y la tipografía en el arte (2008) a cargo de Enric Satué, en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el Centro Cultural Octubre de Valencia.

Ver y mirar. El detalle de las letras (2008) comisariada por Mario Gutiérrez, en el Espacio Menos Uno de Madrid

Capital (2009) a cargo de Sergio Arribas en la sala TAI Box de Madrid.

Miró y Dupin. Arte y poesía (2009) comisariada por Rosa María Malet y Teresa Montaner, en la Fundación Joan Miró, Barcelona.

Arte & Letra (2010) comisariada por Irene Garzón Pérez, celebrada en la sala de exposiciones de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Gráfica Urbana. Serie II (2010) comisariada por Jonay Cogollos celebrada en el USB-BANK en Madrid.

Promesas de futuro: Blaise Cendrars y el libro para niños en la URSS 1926/1929 (2011) comisariada por Rafael Ramírez y presentada en el Muvim de Valencia.

Estas iniciativas han supuesto, sin duda, un impulso ayudando a generar una visión más amplia y plural del tema.

- **Hipótesis**

La defensa de la tipografía como elemento claramente integrado y consolidado dentro del arte actual, sin duda actúa como motor generador de la producción artística sobrepasando las

fronteras de las disciplinas artísticas. Por ello tratamos la letra como hilo conductor que engarza las distintas concepciones de los artistas y las diferentes artes, desde una perspectiva actual.

Esta hipótesis se fundamenta en la idea asimilada de que el signo tipográfico es un recurso más de la expresión plástica, de manera que la letra se convierte en un elemento gráfico formal con expresividad propia y actúa como un elemento compositivo más.

Por descontado, queda claro que las letras poseen una funcionalidad semántica inherente y que por ello transmiten un significado convencional. De la misma manera comprobaremos y argumentaremos que las formas de los signos tipográficos poseen además una armonía estética que supone el consiguiente valor plástico, que vamos a estudiar desde la consideración de sus cualidades como formas sintéticas y absolutamente claras que, desde el concepto platónico de belleza, poseen una validez que también reside en su utilidad.

La tipografía ha perdurado a través de las tendencias pasajeras que subyacen en cada época, y esta criba que es el tiempo les da validez y las acredita como hecho artístico. Por ejemplo la tipografía Garamond es la más utilizada para los textos de los libros actuales, y es sorprendente saber que se mantiene intacta y sin retoques desde el Renacimiento. Por otra parte, los actuales diseñadores de tipografía, en su mayoría están vinculados al mundo de la estética y el Arte.

En las obras artísticas que utilizan signos tipográficos se produce una doble lectura bien clara y diferenciada. La primera, supone una interpretación de la palabra de manera convencional, basándonos en su significado, su semántica; esta opción plantea el

soporte como un emisario del mensaje que transmite la cualidad lectora de las letras y que es propia de su papel en los libros.

La segunda opción de análisis consiste en su reconocimiento en el terreno de la plástica, y lo entendemos en relación con las reglas visuales propias de las obras de arte. Es decir que la obra artística se concibe como unidad visual donde los elementos incorporados adquieren el mismo nivel de consideración conceptual. En cierto modo es una invitación a aprender a leer con otra visión.

- **Objetivos**

A la vista de todo lo expuesto, los objetivos que se plantea la presente tesis podemos decir que se establecen a partir de un objetivo general definido por la búsqueda de los fundamentos que permitan considerar la tipografía desde una perspectiva global, que consiga ampliar su papel como recurso plástico en las disciplinas artísticas. Por supuesto que ello supone desarrollar los objetivos específicos que van a marcar las directrices de esta investigación:

1. Analizar los aspectos inherentes al signo tipográfico, así como sus recursos expresivos del signo tipográfico, considerando tanto los que le son propios como los que le sirven de soporte visual y que intervienen en la práctica artística.

2. Realizar un recorrido histórico a partir de una visión marcada por la presencia del signo tipográfico y la relación que se establece entre él y la imagen visual.

3. Estudiar ejemplos representativos de artistas que han utilizado la manifestación expresiva de la interacción entre letra e imagen sin hacer distinciones ni exclusiones entre las diferentes disciplinas artísticas.

4. Comprobar argumentalmente cómo las formas de los signos tipográficos poseen una estética formal y un valor plástico que pueden determinar el lenguaje expresivo manifestado a través de las diferentes técnicas artísticas

5. Analizar el proceso creativo de las obras, desde un criterio que permita justificar cuál es la auténtica relación de los artistas con los signos de escritura y apreciar su cualidad como referentes para la personal incorporación de los signos de escritura a la práctica artística.

6. Reflexionar sobre las diferentes técnicas de inclusión de los signos gráficos en la tarea artística en general sobre su utilización en el propio trabajo personal, de forma que sirva a otros artistas interesados en esta misma búsqueda.

7. Encuadrar la investigación personal desarrollada en los últimos años en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, en este campo determinado.

- **Estructura**

Con el fin de aportar mayor claridad al trabajo desarrollado en dos vertientes claramente definidas, una teórica y otra práctica, el presente documento queda articulado en tres partes; la primera y

segunda son destinadas al análisis teórico, si bien la primera parte se centra fundamentalmente en los signos tipográficos y su papel como recurso expresivo, quedando la segunda dedicada a su actualidad en el ámbito artístico. La tercera parte completa el estudio centrándose en el desarrollo y análisis de la producción personal, desarrollada paralelamente al trabajo teórico. En la que la letra desempeña diversos papeles como elemento compositivo.

La primera parte, *Los tipos móviles y sus posibilidades expresivas*, consta de dos capítulos. En el primero de ellos, dos bloques desgranar el conocimiento de la tipografía y sus posibilidades de ser asimilada por el arte. En su primer capítulo, *1. Opciones de la tipografía*, se analizan las posibilidades plásticas de las letras, y sus recursos expresivos se detallan en el apartado *1.1. Elementos propios del signo gráfico*, con posibilidades de ser usados desde un enfoque plástico. Se completa analizando, en *1.2. Elementos de apoyo a la composición*, sus posibilidades observadas desde la gráfica actual, porque es desde este ámbito, donde los signos tipográficos se conjugan con otros referentes visuales.

El segundo capítulo, *2. La norma y la práctica*, contempla tres apartados; el primero, *2.1. Visión impresora y precedentes normativos*, plantea un recorrido historicista donde se abordan los antecedentes, que fundamentaron la discusión en el uso de los tipos entre la perspectiva ortodoxa del impresor tradicional y los tipógrafos más innovadores que trabajaron cerca de los artistas. En este apartado recorreremos el trabajo de los impresores que defienden una normativa casi inamovible desde la invención de la imprenta. Su segundo apartado, *2.2. Visión heterodoxa de artistas y tipógrafos*,

propone un recorrido cronológico por la actuación de los artistas, especialmente las Vanguardias del siglo XX, que provocaron la ruptura con las formas ortodoxas de composición ya que se arriesgaron a usar los tipos de manera libre. En cuanto al tercer apartado, 2.3. *La tipografía protagonista de la experiencia artística*, trata la continuación cronológica de los artistas que fundamentan su obra en los caracteres escritos, cuando los signos consolidan su papel protagonista dentro de la producción artística.

Adentrándose en la diversidad formal que han protagonizado los signos tipográficos en el arte, concretamos obviamente que la gráfica actual tiene unas cualidades heredadas de las continuadas experiencias de los artistas de las vanguardias que trabajaron con los tipos y con los impresores que creían en ello y posibilitaron su validez en el ámbito de las artes gráficas.

Llegamos a la segunda parte, con el capítulo 3. *Actualidad de la tipografía como recurso artístico*, que contiene cinco apartados, el 3.1 *Valor del signo*, analiza los aspectos expresivos que se desprenden del signo escrito y encontramos una selección de artistas que fundamentan su poética personal en un particular lenguaje de signos propios, basado en algún rasgo distintivo del abecedario. Seguidamente da paso al análisis de una serie de obras actuales que tienen puntos de coincidencia con nuestros intereses creadores y por lo tanto quedan reflejados en la producción artística personal. Es patente que los aspectos expresivos del signo tipográfico que analizamos, enmarcados en diferentes soportes y que merecen toda nuestra atención, también despiertan el interés de otros autores.

Continuamos con los apartados 3.2. *Escultura*. 3.3. *Fotografía* y 3.4. *Arte experimental*, en los que se investiga en profundidad toda la producción de otros tantos artistas actuales, que utilizan la letra como recurso protagonista, abordada desde las distintas disciplinas enumeradas. Así se revelan los diferentes resultados logrados por los artistas Jaume Plensa, Mar Arza, Daniele Buetti, y Bartolomé Ferrando, como ejemplos significativos de esta visión experimental actual, abierta a descubrir nuevos caminos en la relación del arte con el texto, estos autores pueden ser considerados como el relevo en la tarea que iniciaron los vanguardistas mencionados.

El último apartado de este capítulo, 3.5. *Paralelismos de enfoques*, establece un estudio de todos ellos en paralelo, para encontrar las similitudes y diferencias en su trabajo que puedan aportarnos un mayor conocimiento en la personal intervención práctica con el signo tipográfico.

En cuanto a la bibliografía, bastante numerosa en torno a la tipografía en el arte del siglo XX, sin embargo su planteamiento en esta tesis consiste en buscar, con esta estructura de estudio, una explicación en la creación plástica actual que elimine todas las dudas que pudiera haber respecto a la característica de la tipografía como recurso artístico con pleno derecho, como cualquier otra manifestación creativa. En este análisis se hace necesario abordar las siguientes preguntas: ¿Quiénes crean con las letras y demás signos gráficos? ¿Qué planteamientos tienen para relacionar el texto con su obra? ¿Cómo lo hacen? ¿A que técnicas recurren? ¿Cuáles son los resultados? ¿Cómo se relacionan los distintos resultados entre sí? La selección de las técnicas de escultura, pintura,

fotografía y arte de acción, ha tenido una razón fundamentalmente personal, pues ha respondido al interés por estudiar personajes accesibles con intereses afines a nuestra búsqueda en el ámbito de la expresión artística.

En la decisión de optar por estos artistas hemos tenido en cuenta los siguientes criterios de búsqueda de selección:

- Haber expuesto en ARCO sus obras en los últimos tres años y por tanto son claro referente del arte actual. Hemos comprobado que actualmente el uso de los signos tipográficos en las obras artísticas está más activo que nunca. Sólo hace falta visitar esta feria de arte contemporáneo para darnos cuenta del amplio número de artistas y obras que recurren a ellos, desde las más variadas manifestaciones como son videoarte, pintura, dibujo, gráfica, escultura y fotografía.
- Tratar la tipografía en sus obras de manera singular, con un marcado carácter diferenciador, tanto en la concepción y planteamiento inicial de la obra, como en el reconocimiento del sentido del texto, y su inserción en la obra final.

La tercera parte de la tesis, se inicia con el capítulo 4. *Producción personal*, basada en la experiencia de producción personal, queda explícita en su título. Se ha estructurado con un punto, 4.1. *Fundamentos de la experimentación*, donde se explica la motivación, planteamiento y objetivos específicos de la experimentación vivida y concluye con el apartado 4.2. *Análisis de la obra*. Éste contiene una selección de obras representativas de las

diferentes series desarrolladas y cuya concepción queda reseñada en las fichas técnicas aportadas. Podemos decir que todas las obras aquí expuestas mantienen el carácter experimental confirmado y defendido, tanto en el procedimiento de incluir el signo escrito, como en la cohesión de las técnicas empleadas. Para mostrar de forma clara este análisis proponemos este tipo de ficha que permite informar de los datos necesarios para apreciar la obra reseñada, pero además incluye una serie de observaciones que argumentan y justifican su inclusión como aportaciones adecuadas al planeamiento teórico desarrollado.

- **Metodología**

Con el fin de esclarecer la hipótesis planteada, recurrimos a una metodología basada en el desarrollo de dos acciones paralelas. Por una parte el estudio analítico basado en un planteamiento en el que datos y fuentes bibliográficas encuentran su lugar junto al trabajo de campo en torno a los artistas referenciados, por la otra el trabajo empírico, que al mismo tiempo que se alimenta de los conocimientos adquiridos, a su vez aporta las claves para continuar con el estudio de la obra que se iba conformando durante nuestra investigación. En cuanto al material bibliográfico utilizado, procede de diversas bibliotecas, galerías de arte, adquisiciones y cesiones de los propios artistas.

El trabajo practicado en el taller ha estado determinado por un enfoque experimental. Los rasgos y cualidades del signo alfabético analizadas de forma teórica han actuado como mecanismo motor

del trabajo y los resultados se han concretado en escuetas series articuladas por un núcleo temático común.

La estructura del trabajo queda determinada por un modo piramidal, de manera que en un principio hemos tratado el tema con una visión más globalizada, con un análisis general de los recursos expresivos del signo y su incidencia en la Historia del Arte, para ir de manera progresiva ciñéndonos a un campo de acción más acotado, en el que finalizamos con la expresión escrita de los planteamientos personales que dan lugar a obras puntuales en las que las distintas características expresivas del signo convergen en un camino común de producción personal.

A la hora de dar cuerpo a este trabajo hemos creído conveniente seleccionar y organizar las imágenes que cotejen las reflexiones expuestas a modo de catálogo visual. De esta manera se aprecia que la investigación desmenuza el trabajo de los artistas que insertan la letra en su obra, con una apariencia de libro de arte.

Por otro lado cabe señalar que otra actuación de maquetación del documento que refuerza las ideas que pretendemos transmitir, ha sido la colocación de unas portadillas de inicio de los distintos bloques que lo configuran y que fortalecen una de las principales ideas desarrolladas en la investigación; que el signo se convierte en icono visual y plástico con el que se puede trabajar bajo distintas técnicas. Así estas portadillas transmiten gran coherencia en el resultado, al combinar de manera integral y armónica unas técnicas lejanas en el tiempo pero próximas en naturaleza y lenguaje, conseguidas a partir del uso de la tipografía con tipos móviles e impresas en maquinaria específica de imprenta, junto con imágenes digitales y fórmulas de grabado artístico.



PARTE I

LOS TIPOS MÓVILES Y SUS POSIBILIDADES EXPRESIVAS

1. OPCIONES DE LA TIPOGRAFÍA
2. LA NORMA Y LA PRÁCTICA

1. OPCIONES DE LA TIPOGRAFÍA

Para comenzar partimos del significado del término *tipografía* a partir de la definición que da la Real Academia de la Lengua Española.

Tipografía n. f. Procedimiento de impresión con formas o moldes cuyas partes impresoras están en relieve (tipos móviles, grabados, clichés) y que, una vez entintadas, se aplican a presión sobre el papel.
// Imprenta, lugar donde se imprime.

Así mismo, antes de seguir adelante, consideramos más que oportuno definir la palabra *signo*, ya que es un término que utilizamos reiteradamente cuando hablamos en el ámbito tipográfico. Para ello resultan muy ilustrativas las posibles acepciones, que se citan en el Diccionario del Arte Moderno dirigido por Vicente Aguilera Cerni, entre las cuales cabe destacar:

(...) Su determinación está sometida a dos principales interpretaciones. La primera, procedente de Saussure, es una concepción diádica. En ella el signo es una entidad de dos caras: el significante (*le signifiant*) o realidad fonética de la cadena hablada organizada en función de criterios lingüísticos y el significado (*le signifié*), es decir, lo que evocan los sonidos utilizados, los conceptos que les son asociados y atribuidos. En una extensión a otros campos, es definido siguiendo la imagen de la hoja de papel: unión o relación indisoluble en donde el

significante constituye el plano de expresión y el significado el plano del contenido. (...)

La segunda interpretación proviene de Pierce, Ch. Morris Ullmann, etc. El signo sería igual al significante + significado + referente o realidad extrasignica. (...) Ahora bien, una nota común a las diferentes acepciones e interpretaciones es que el signo se entiende siempre como algo que está en lugar de otra cosa bajo algún aspecto o punto de vista o en función de un cierto uso práctico. Por consiguiente, es el representante de otra cosa a la que evoca a título de sustituto. (...)

Lo que parece claro es que el signo artístico tiende a interpretarse como algo primariamente significativo, y secundariamente comunicativo. (V. AGUILERA CERNI: 1986; 480)

Después de aclarar este término consideramos que el signo tipográfico es un elemento que se somete a la misma normativa que el resto de elementos de la obra plástica, y por tanto es susceptible de ser tratado con los mismos planteamientos en la maquetación y composición. Analizamos tanto estas normas compositivas, como los recursos utilizados a partir del uso que han hecho de ellas los artistas a lo largo de las vanguardias. Porque han sido ellos, los precursores que se han encargado de ampliar la función del tipo con una faceta expresiva de carácter plástico. Pero su consolidación se ha producido y se ha vertido en el campo del diseño gráfico, de la mano de los diseñadores quienes han utilizado de una manera más metódica estos recursos, debido a que el objetivo de su trabajo se basa en las leyes visuales y estéticas propias del planteamiento plástico, maridadas a su vez con un objetivo primordial del diseño gráfico, que es la funcionalidad. Otro motivo por el que nos hemos

basado en la perspectiva del diseño gráfico para abordar las funciones expresivas del tipo, es que sin duda la presencia de la letra es ineludible. Por lo que sin duda la aplicación de estos factores es siempre constante y en todos los casos de composición tipográfica aparece alguno de ellos. Debido a esta necesidad, existe un manifiesto interés en este sentido, del que se ha hecho eco en distintos manuales tipográficos.¹

Por otra parte, la composición tipográfica desde el ámbito del diseño se plantea entre otros objetivos, que todos los elementos ayuden a conformar la unidad compositiva, y creen así un equilibrio entre significado y significante.

Este trabajo no pretende establecer una frontera entre lo que compete a artistas y diseñadores, ya que no cuestionamos la evidencia de que hay artistas que son grandes diseñadores gráficos y diseñadores que son grandes artistas.

Así que primeramente estableceremos una clasificación en dos grandes bloques de estudio: El primer bloque trata los recursos propios y exclusivos del signo gráfico. Y el segundo bloque referencia los principios que influyen en la composición y maquetación del texto, que podemos entenderlos como elementos de apoyo.

¹ Al respecto véase WOOLMAN, Matt y BELLANTONI, Jeff: 2000, y RUDER, Emil: 1983.

1.1. ELEMENTOS PROPIOS DEL SIGNO GRÁFICO

En cualquier composición tipográfica se da una serie de características intrínsecas del signo gráfico, por lo que tenemos en cuenta factores que afectan sólo al signo léxico en sí mismo.

El análisis exhaustivo de estos aspectos, a pesar de ajustarse al diseño gráfico, bien pueden resultar muy prácticos y sugerentes para una investigación artística. Ceñimos el análisis a la siguiente enumeración, que tiene en cuenta los siguientes aspectos: Tipo de letra. Escala y grosor. Distorsión. Recursos enfatizadores. Calidad dimensional. Proximidad. Agrupamiento, equilibrio y disposición. Movimiento y direcciones. Espontaneidad y azar.

- Tipo de letra

Al plantear una composición tipográfica, cabe la posibilidad de utilizar tipos de letra con características formales distintas en un mismo formato. Se utiliza con mucha frecuencia, pues consigue atraer la atención, de manera que se enfatiza una parte determinada del texto generando una jerarquía visual. Así se acentúan o quedan contrastados unos fragmentos de texto con respecto del resto del mensaje escrito. Para la correcta aplicación de este recurso es necesario seleccionar los tipos de letra utilizados, ya que no todos se pueden relacionar de manera óptima entre sí. Si la elección y las mezclas de los tipos son adecuadas se provocan relaciones coherentes y contrastadas. Este es uno de los principios básicos de la tipografía moderna que por supuesto ya emplearon los futuristas italianos. (Fig. 1 y 2)

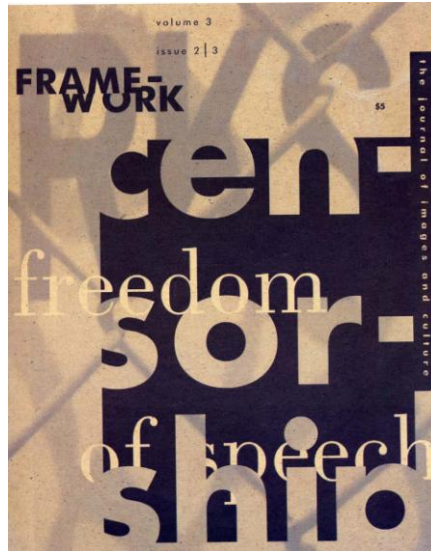


Fig. 1 Cartel anónimo, s.d.

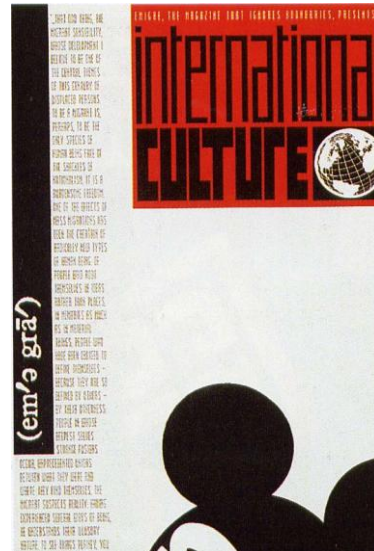


Fig. 2 P. Émigré, portada, 1986

- Escala y grosor

Una manera sencilla de crear cierta jerarquía visual es cambiar la escala de las palabras dentro de un mismo formato, lo que produce un cambio en la cualidad perceptiva que se traduce en la intensidad de apreciación visual. Del mismo modo el grosor actúa como acento dentro del texto escrito. En el ejemplo comprobamos que el cambio repentino de grosor o la introducción en un texto homogéneo de una palabra con un grosor distinto es un recurso enormemente expresivo, porque proporciona un énfasis añadido de gran poder visual. (Fig. 3)

- Distorsión

Transforma las letras y las palabras, y les da carácter de símbolos y/o de imágenes. La distorsión puede generarse mediante desenfoque, fractura o recorte. Este recurso es muy expresivo pero conviene no abusar de él porque satura fácilmente la capacidad de percepción del espectador y puede distraer su atención. (Fig. 4 y 5)

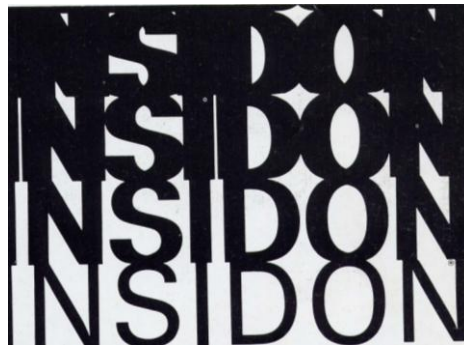


Fig. 3 H. Boller, página, s.d.

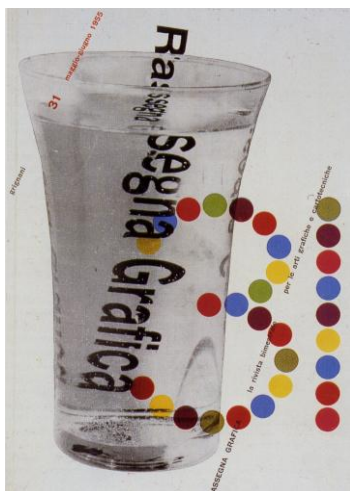


Fig. 4 F. Grignani, cartel, 1955

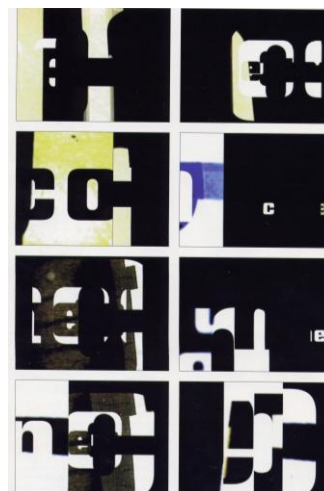


Fig. 5 Página anónima, s.d.

- Recursos enfatizadores

Tienen como intención enfatizar un determinado fragmento de texto o palabra. Constatamos que se producen mediante las siguientes variaciones: la aplicación de color, sustracción, destacado, repetición y extensión.

Con la **aplicación del color** se trata de aislar la percepción del fragmento al incorporar un color distinto al del resto del texto. Es un recurso muy efectivo, que puede llegar a generar contrastes máximos en la lectura de la obra. (Fig. 6 y 7)

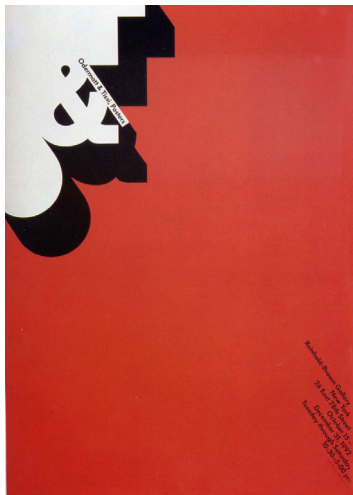


Fig. 6 B. Reinhold, cartel, 1992

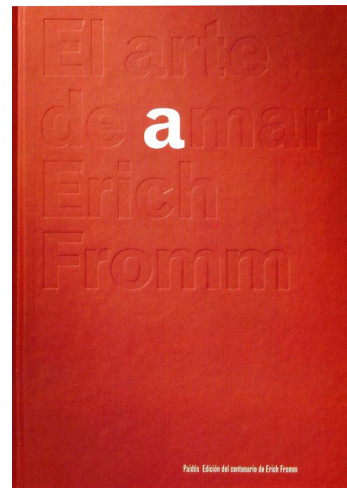


Fig. 7 Cubierta anónima, 1999

La **sustracción** consiste en recortar el texto, por lo que una parte queda eliminada aunque nuestra visión lo perciba y lea por completo, lo que demuestra que el conocimiento previo de lo

percibido, nos capacita para completar mentalmente algo que vemos incompleto. (Fig. 8 y 9)

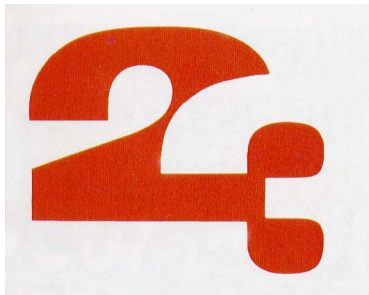


Fig. 8 Logotipo anónimo, s.d.

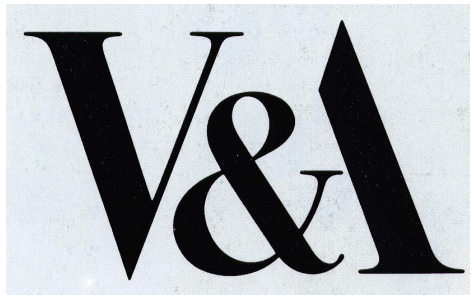


Fig. 9 A. Fletcher, logotipo, 1989

Al hacer algo **destacado** pretende que se añadan otras formas geométricas que resalten la parte del texto que queremos enfatizar, tal como muestran las Fig. 10 - 13, que funcionan como elementos que enmarcan los elementos principales aislándolos del fondo.

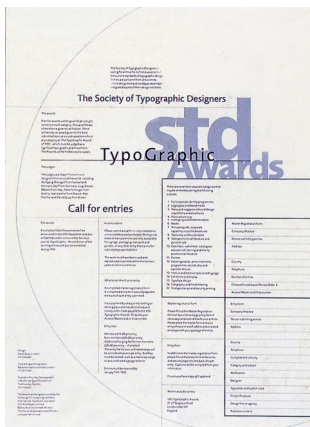


Fig. 10 Cartel anónimo, s.d.



Fig. 11 J. Simon, entrada invitación, s.d.



Fig. 12 K. Geissbühler, cartel, 1993

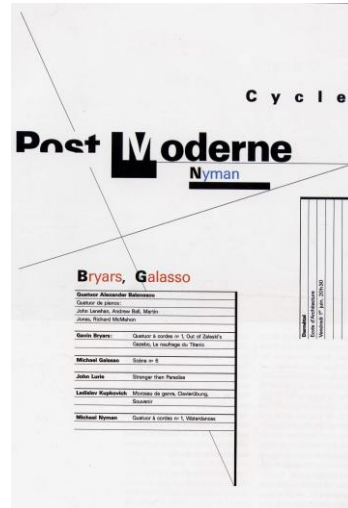


Fig. 13 P. Apeloig, cartel, 1990

Con la **repetición** se reitera la misma palabra o grupo de palabras numerosas ocasiones, para enmarcarlo como foco de atención o con la intención de conseguir una textura visual. (Fig. 14-16)

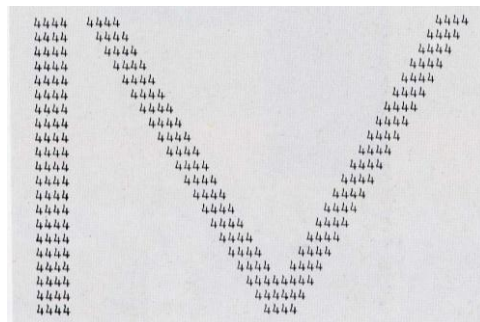


Fig.14 P. Emigre, página, 1968

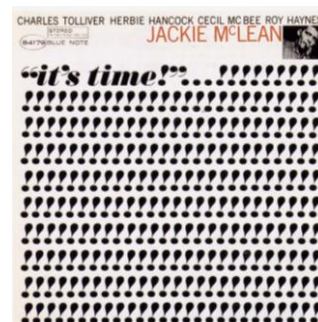


Fig. 15 J. Reid, carátula disco, s.d.



Fig. 16 Página anónima, s.d.

Con la **extensión** se modifican las proporciones de los caracteres, exagerando parte de los trazos de su diseño. De modo que se alargan las ramas, las astas y los ascendentes de las letras de un modo extremado con el fin de centrar la atención y generar un inequívoco recorrido en la lectura de la imagen. Este recurso se usa al mismo tiempo como estrategia que ayuda a equilibrar y definir el espíritu de la composición. (Fig. 17 y 18)



Fig. 17 R. Miles, carátula disco, s.d.

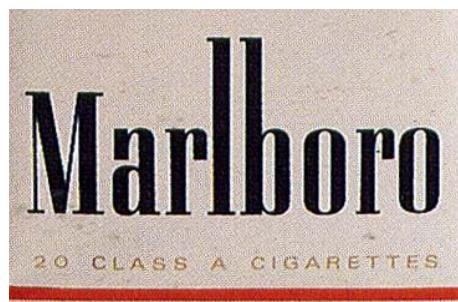


Fig. 18 Envase anónimo, s.d.

- Cualidad dimensional

Es un recurso muy utilizado para crear espacios ilusorios, recurriendo a la simulación de una superficie, y creando sugerencias de relieve o de sombras que dan el efecto de volumen. Otro modo de conseguir estos efectos suele ser recurrir a la perspectiva cónica central y sometiendo los signos tipográficos a sus normas de representación, por las que las líneas perpendiculares a nuestra visión convergen en un mismo punto de fuga. (Fig. 19 - 21)

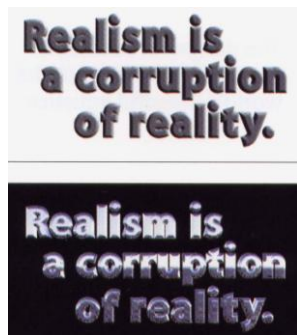


Fig. 19 Página anónima, s.d.



Fig. 20 C. Vives, envase, 1936



Fig. 21 Envase anónimo, s.d.

- Proximidad

Hace referencia a la distancia entre las letras, palabras y líneas; si modificamos las relaciones convencionales del texto variamos su cualidad lectora, pero se establecen nuevas relaciones visuales que pueden producir resultados plásticos muy interesantes. Como por ejemplo las variaciones de espacio entre letras y de interlineado. Tampoco se debe dejar de lado el agrupamiento ni el solapamiento; ambos conceptos son matices de este mismo recurso que pueden producir efectos espectaculares. (Fig. 22 - 24)



Fig. 22 E. Ruder, página, s.d.



Fig. 23 H. Apollohois, entrada teatro, s.d.

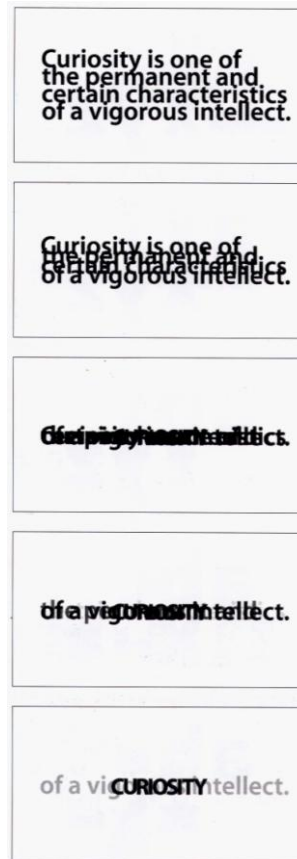


Fig. 24 Página anónima, s.d.

- Agrupamiento, equilibrio y disposición

El agrupamiento a la vez que se puede relacionar con la proximidad, también tiene connotaciones relacionadas con el equilibrio y las disposiciones simétrica y asimétrica de la tipografía en la composición global.

Las letras dispuestas muy próximas pueden perder su legibilidad porque se confunden sus rasgos; las muy espaciadas

también son leídas difícilmente y es complicado percibir las como palabras, pues es imposible agruparlas y tomarlas como tales, facilitando que se perciban más en ellas otras cualidades de carácter plástico. (Fig. 25 - 27)

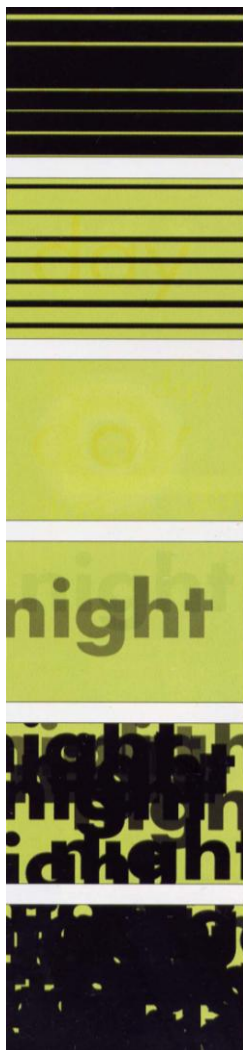


Fig. 25 página anónima, s.d.

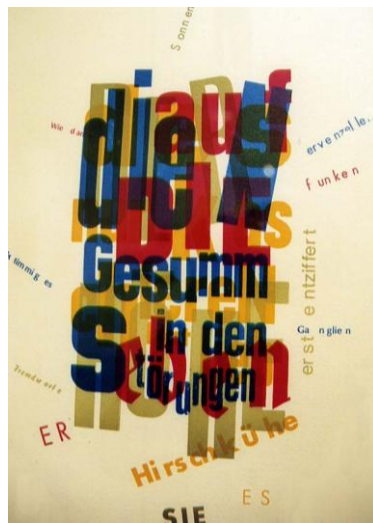


Fig. 26 E. Sdun, obra gráfica, s.d.



Fig. 27 P. Shaw, cartel, s.d.

Una composición simétrica (Fig. 28 y 29) con su estabilidad implica una proporción correcta, serenidad y armonía visual. Por otra parte, una composición asimétrica (Fig. 30 y 31) es más arriesgada y se mantiene un equilibrio visual más activo, pues es necesario que elementos establezcan relaciones con el espacio del formato, para lograr esa armonía necesaria y sustentar la composición. Esto implica todas aquellas relaciones que tienen que ver con el concepto de interacción figura-fondo.

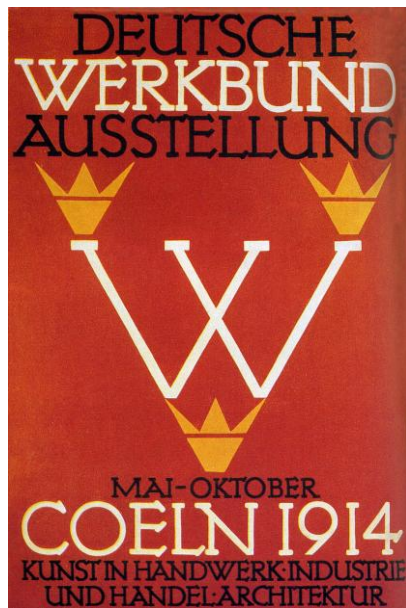


Fig. 28 F. H. Ehmcke, cartel, 1914

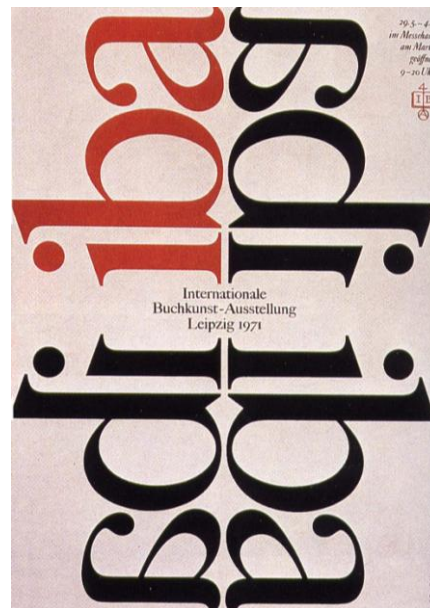


Fig. 29 G. Wunderlich, cartel, 1971



Fig. 30 V. Vijn, cartel, 1991



Fig. 31 P. Zwart, página, 1930

La disposición adoptada para letras y demás elementos tipográficos en el espacio que configura el formato, puede darse de dos maneras; una, llamada cerrada (Fig. 32) porque se organiza un agrupamiento en el que el texto queda más o menos compacto, de manera que en ningún momento los elementos de la composición pueden “salir de ese grupo” delimitado por los bordes. La segunda, abierta (Fig. 33 y 34), que indica expansión y dinamismo, porque recurre a líneas de dirección radiales. También es usual que los elementos de la composición tipográfica continúen más allá de los bordes del formato establecido.

1.1. Elementos de apoyo propios del signo gráfico

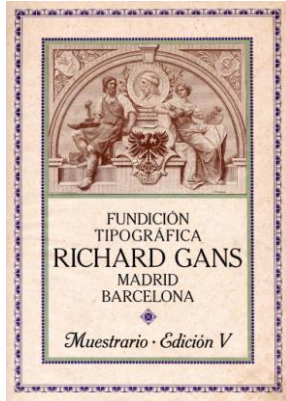


Fig. 32 R. Gans, portada, s.d.



Fig. 33 E. Carboni, cartel, 1956



Fig. 34 V. Vijl, cartel, 1989

- Movimiento y dirección

El cinetismo es una característica propia del movimiento, en el campo de la tipografía podemos observar aspectos cinéticos en ella al observar las direcciones que se crean y al sentido de cómo discurren las palabras y el orden de lectura. Al hablar de cinética en

las composiciones tipográficas nos referimos a la apariencia de movimiento en las letras, que sugiere cambios de direcciones, rotaciones y demás recursos compositivos que sugieren este efecto visual. (Fig. 35 y 36)

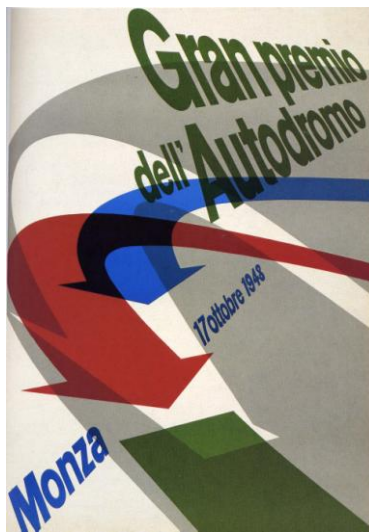


Fig. 35 M. Huber, cartel, 1948



Fig. 36 F. Grignani, anuncio, 1960

Así por ejemplo, la disposición inclinada de las líneas produce un efecto dinámico en la composición, con movimientos ascendentes y descendentes, laterales de izquierda a derecha y viceversa, hacia el exterior o hacia el interior, en diagonal o alrededor de un ángulo; estas trayectorias marcan unos recorridos visuales y crean unas tensiones en el formato, que el ojo es capaz de entenderlos como acciones cinéticas. (Fig. 37 y 38)

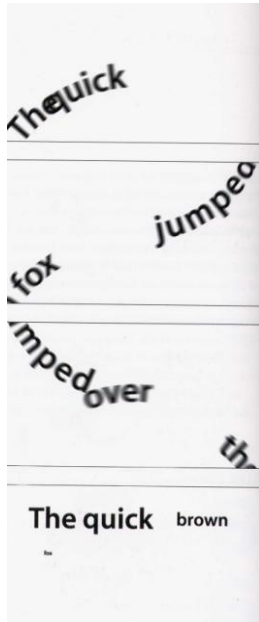


Fig. 37 Página anónima, s.d.

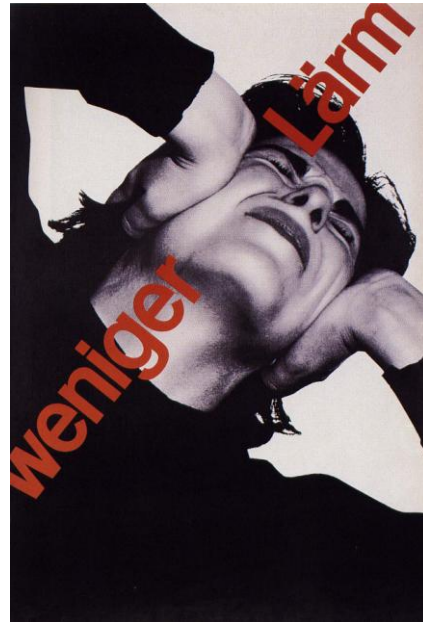


Fig. 38 J. Müller-Brockmann, cartel, 1960

- Espontaneidad y azar

La naturaleza de la tipografía se basa en un proceso donde se requiere una composición bien pensada para que la impresión resulte clara, precisa y razonada. Sin embargo también es posible que entre en juego la espontaneidad y el azar, que como en toda práctica pueden dar lugar a resultados muy interesantes, como consecuencia de que el autor escuche su intuición y aplique cierta forma de experimentación.

Mediante estos recursos se consiguen efectos singulares e innovadores. La disposición arbitraria de los elementos tipográficos, como regletas y blancos cuya cualidad tipográfica es la de no

aparecer en el formato; con ellos se logran también efectos claramente diferentes de los producidos con la impresión digital. Esto no significa que debamos prescindir de los conocimientos formales establecidos, ya que esta aplicación debe tener un uso puntual e intencionado, que responda a unos intereses expresivos determinados. (Fig. 39)



Fig. 39 Página anónima, s.d.

Destacamos también otros recursos que podían darse en paralelo a los anteriores, en los que el texto toma especial relevancia y merecen consideración, porque son tácticas usadas con una clara voluntad expresiva y causan en el observador una especial atracción y curiosidad: uso exclusivo de material tipográfico, variaciones de color en los tipos, disposición del texto dibujando una imagen y, por último, el color como elemento diferenciador.

En las composiciones realizadas tan sólo con **material tipográfico** específico de imprenta cabe apuntar que pese a seguir la norma de las composiciones tradicionales en las que se restringe el uso de elementos y sólo tienen cabida las letras, vemos que el mantenimiento de ese principio de restricción puede lograr resultados variados, dinámicos y muy atractivos, propios de la tipografía artística experimental. (Fig. 40 - 43)



Fig. 40 H.N. Werkman, publicación, 1924



Fig. 41 Página anónima, s.d.

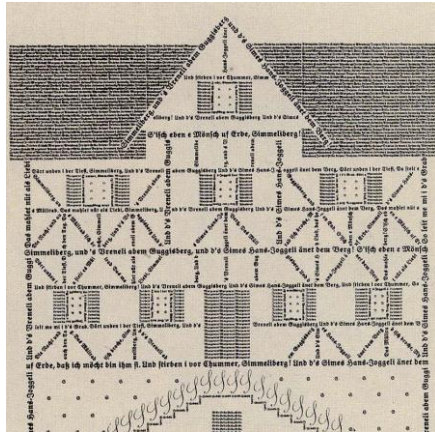


Fig. 42 B. Pfäffli, cartel, 1969

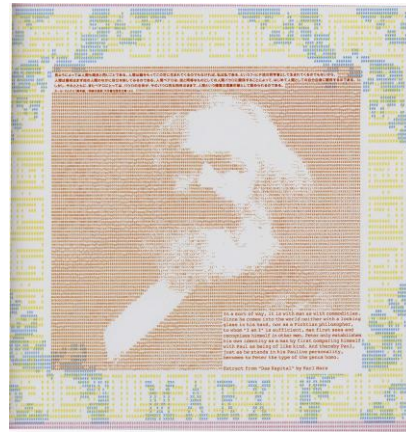


Fig. 43 P. Kohkoku, página, 2001

Si se modifica el color de los elementos y/o del **fondo**, se crean contrastes y sensaciones de aproximación o distanciamiento de los elementos según sea la gama empleada (Fig. 44). Sobre todo se altera la forma de percepción de las composiciones tipográficas según sean los colores utilizados para el fondo. Es sabido que la relación figura y fondo es indivisible y la valoración cromática incide en ella, de manera que un contraste cromático entre ambos hará que la figura quede fuertemente enmarcada, y por el contrario, un acercamiento cromático tenue entre ellos se percibirá sugiriendo otra expresividad totalmente diferente.

Por eso ante las preguntas ¿nos llega de igual manera el mismo trabajo tipográfico con un fondo blanco que con un fondo negro? ¿Interfieren de igual manera los colores de los elementos que componen el espacio tipográfico? Está claro que la respuesta es que lo percibimos de distinta manera, como se evidencia en estos ejemplos prácticos de las Fig. 41 y 44 – 47.



Fig. 44 Página anónima, s.d.

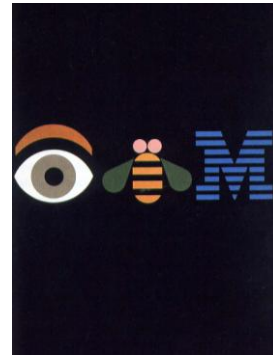


Fig. 45 P. Rand, cartel, 1981

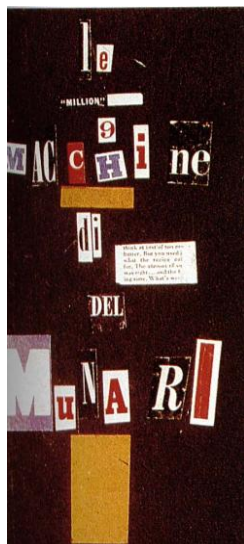


Fig. 46 B. Munari, cartel, 1941



Fig. 47 D. Birdsall, cartel, 1990

El recurso que ya había empleado Apollinaire, en sus caligramas, radica en trabajar con los signos gráficos disponiéndolos de manera que **dibujen la imagen** a la que hacen

referencia con su disposición, puede dar lugar a elocuentes ejemplos como éstos en los que se ha sabido combinar el uso de la tipografía con fondos silueteados de un color plano o con imágenes fotográficas. (Fig. 48 - 51) En este caso queda demostrado claramente que el texto deja de ser solamente un emisor del mensaje para formar parte activa en la imagen.

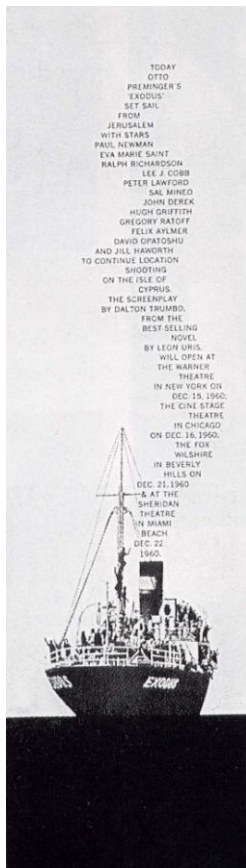


Fig. 48 J. Brass, página, 1960

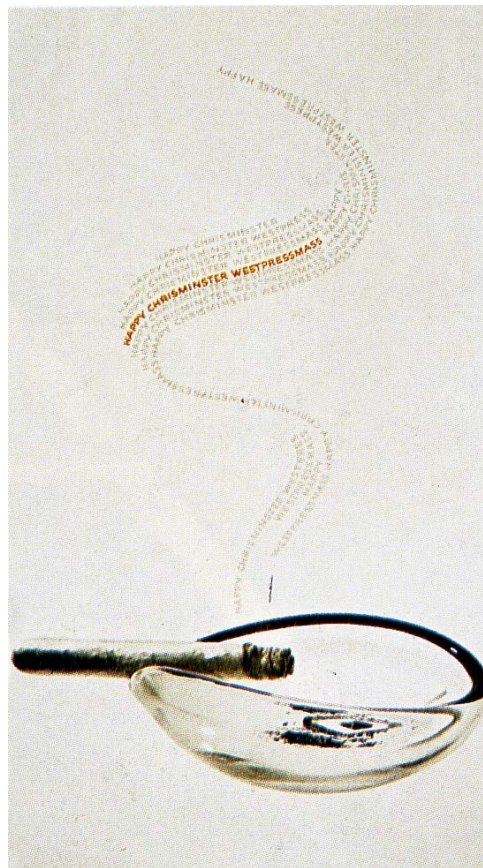


Fig. 49 Anónimo, cartel, 1960

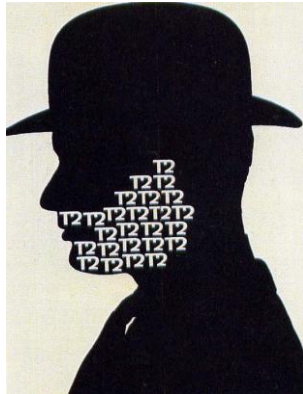


Fig. 50 O. Engelmann, página, 1964



Fig. 51 P. Graham, página, 1964

Por otra parte, el **color** es un recurso muy decisivo para crear contrastes acentuados en las composiciones tipográficas o, por el contrario, generar contrastes tan sutiles que apenas haya distinción entre figura y fondo. Un principio que enuncia Jan Schichold sobre los colores en tipografía es que los secundarios no hay que utilizarlos en exceso.² Este principio se mantiene totalmente vigente en la práctica actual y se fundamenta en que respetando un color dominante quedarán supeditados los demás. Las relaciones entre los colores primarios, secundarios y terciarios, intervienen de modo diferente estableciendo las jerarquías de los elementos. Lo podemos comprobar en los dos ejemplos de Fig. 52 y 53, del mismo autor y con la misma paleta cromática, pero en cada uno de ellos el color es aplicado con planteamientos distintos y bajo proporciones diferentes. De este modo se aprecia que el espectador percibe las

² SCHICHOLD, Jan: 2002, p. 79.

diferentes jerarquías de la composición potenciadas de distinta forma, por lo que se produce una evidente diferenciación en la intención expresiva.



Fig. 52 M. Eskenazi, cartel, 2001



Fig. 53 M. Eskenazi cartel, 1999

1.2. ELEMENTOS DE APOYO A LA COMPOSICIÓN

En las composiciones tipográficas cuando se incorporan otros elementos además del texto, como los signos gráficos, e imágenes fotografías, ilustraciones, acompañado todo ello por una contundente gama de colores, hace que el texto ya no domine la página impresa, aunque éste se considere sin duda un elemento fundamental en la composición tipográfica.

Al realizar un análisis de los recursos de manera desglosada, observamos que cada una de estas estrategias persigue distintas finalidades, siendo la expresiva la que impera. Abordarlo desde la perspectiva del diseño gráfico facilita el estudio de las distintas estrategias que se pueden utilizar en todas las obras de manera general. Con respecto a los elementos básicos de apoyo al texto, quedan diferenciadas en: integración; jerarquía; dinamismo; orden-desorden; diversidad; atributos; distinción figura-fondo; capas; agrupación; dirección; profundidad; estructura de la composición; equilibrio ritmo-cadencia; márgenes; retícula.

El estudio de la relación de los elementos básicos de apoyo al texto obliga a analizar los principios específicos que influyen en la composición y maquetación del formato teniendo en cuenta aspectos³ como los márgenes, la retícula, la simetría y la estructuración del texto dentro del formato entre otras. Ejemplos claros de elementos de apoyo al texto son las imágenes, las líneas y perfiles, los signos y otras formas que ayudan a lograr la finalidad perseguida y, en cualquier caso, son encargados de aumentar el

³ Véase WONG, Wucius: 1979.

dinamismo, ya que consiguen establecer patrones de movimiento, ritmos y jerarquía visual, además de sugerir direcciones y definir el espacio tipográfico tal como muestran elocuentemente estos ejemplos. (Fig. 54 y 55)



Fig. 54 R. Giralt, tarjeta felicitación, 1951

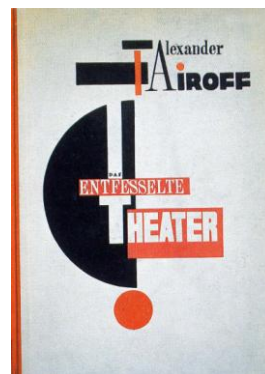


Fig. 55 E. Lissitzky, cubierta, 1927

- Relaciones de integración

A la hora de hablar de la integración imagen-texto en el mismo formato, hay que recapitular en la historia del arte para tener en cuenta que la letra puede ser tratada de la misma manera que la imagen y ambas integran una sola identidad, donde la letra era imagen y la imagen letra. Los relieves mayas, las tablillas góticas, los dibujos japoneses, las litografías de Toulouse-Lautrec, los carteles de Mucha, los grabados de Goya y Picasso, las obras de Barbara Kruger y de J. Müller-Brockman, son algunos ejemplos entre otros tantos. Pese a mantener una distancia abismal, de siglos, en su ejecución y estar tan distantes en sus postulados estilísticos,

mantienen un punto en común que fundamenta todos los casos, es que tanto texto como imagen se conciben con los mismos principios y se ejecutan con las mismas herramientas y medios técnicos. (Fig. 56 - 58)

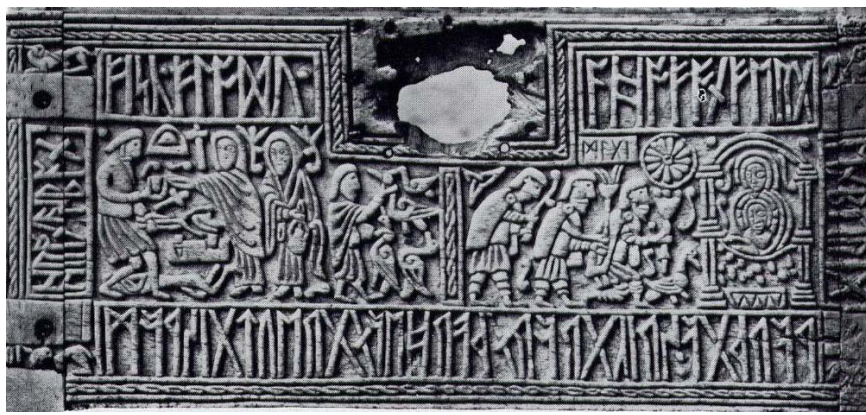


Fig. 56 Tablilla rúnica. 700 d.C.

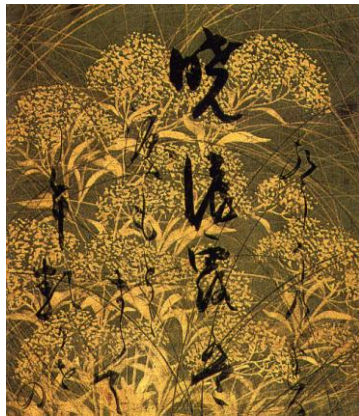


Fig. 57 Anónimo japonés, 1600 d.C.



Fig. 58 B. Kruger, Sin título, 1987

En la cultura europea al desarrollarse las técnicas de impresión, la letra y la imagen se distanciaron rápidamente y fueron sometidas a procedimientos técnicos diferentes.⁴ En la actualidad las imágenes se emplean cada vez más en conjunción con la tipografía y pese a haber esa diferenciación técnica en la ejecución, es necesario que la intención y el planteamiento de todos los elementos que participan en la composición sean convergentes. Por ello, debemos prestar atención a las relaciones que se establecen entre los elementos de texto y los de ilustración.

En este sentido, entre las posibilidades que se establecen entre los elementos texto-imagen podemos equipararlas con las que se dan en el tándem figura-fondo, y distinguir así tres posibilidades, que pasamos a analizar



Fig. 59 Página anónima, s.d

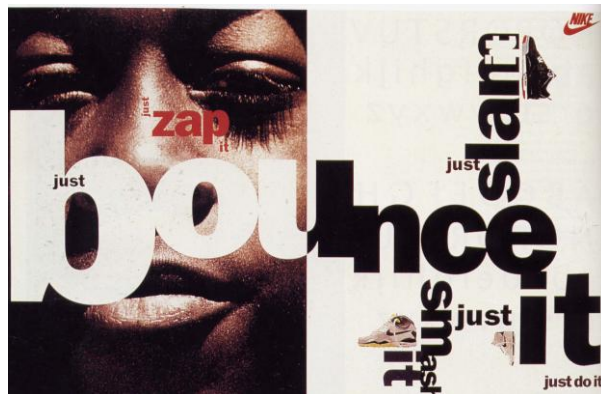


Fig. 60 N. Brody, página, s.d.

⁴ Véase RUDER, Emil: *Opus cit.*, 1983.

En una de las opciones el texto se sitúa por encima de la imagen en cuanto a importancia y peso compositivo. La imagen entonces puede usarse como fondo de la tipografía, para ello se desdibuja y suaviza, eliminando nitidez y solapándose con el texto. (Fig. 59 y 60)

Otra posibilidad se da cuando el valor de la imagen es mayor que la del texto. De manera que ésta es decisiva, y se resuelve dotándola de mayor importancia y por tanto de mayor peso visual que el texto escrito. Así esta clase de imágenes portan gran cantidad de información del contenido del mensaje (Fig. 61) y en estas ocasiones el texto se supedita a la imagen. Como ilustra este cartel de T. William en el que la imagen ocupa prácticamente la totalidad del formato. (Fig. 62)

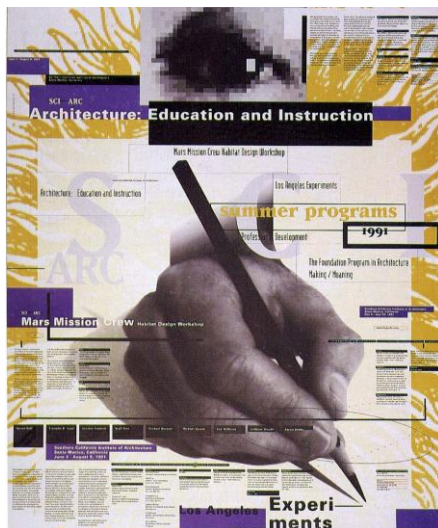


Fig. 61 A. Greiman, cartel, 1991

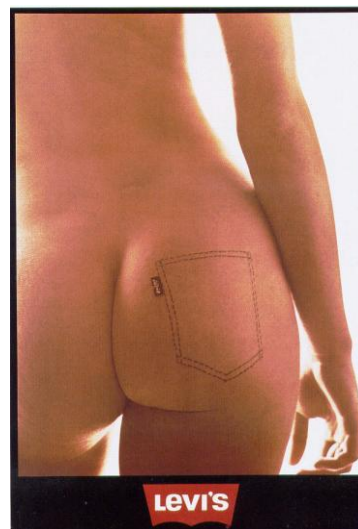


Fig. 62 T. William, cartel, 1967

En la tercera posibilidad ambos elementos quedan anclados en su propia parcela gráfica, y normalmente tanto la imagen como el texto poseen un peso visual equilibrado. Así, para organizar el formato los componentes visuales, imágenes y tipografía se ubican unos junto a los otros, por lo que se destina un lugar específico para cada uno de ellos dentro del mismo espacio compositivo. En esta estructuración se establecen unas relaciones de jerarquía y dichos componentes no rivalizan, ya que cada uno se asienta en su espacio predeterminado. Por otra parte, el hecho de yuxtaponer distintos elementos en un mismo formato también crea contrastes, y la sensación de orden en el formato. Tal como muestra la Fig. 63, que ha estructurado el espacio compositivo en rectángulos ocupados, unos por la imagen y otros por el texto, generando así una relación de elementos (letra e imagen) en el que cada uno se queda claramente definido en su lugar.



Fig. 63 Anuncio anónimo, s.d.

- Jerarquía

Como hemos adelantado en el punto anterior, del hecho de introducir más de un elemento en el formato hace que se establezca una categoría de componentes. Esta clasificación se produce con el fin de que la composición se estructure claramente y a su vez provoca un recorrido visual determinado al ser recibido por el espectador.

En esta relación la jerarquía se establece conforme a unas reglas concretas, dictadas por las normas de percepción visual. Por ejemplo, vemos que una condición necesaria es que exista contraste entre varios elementos, de tal manera que quede claro cuál es el portador primordial del mensaje, y qué otros elementos desempeñan un papel de soporte al significado. De esta manera los elementos que aparecen en él no compiten entre sí y quedan bien entendidos por el observador, que es capaz de establecer una jerarquía visual sin relaciones caóticas. (Fig. 64 y 65)



Fig. 64 F. Baron, cubierta, 1990



Fig. 65 K. Gerstner, cartel, 1959

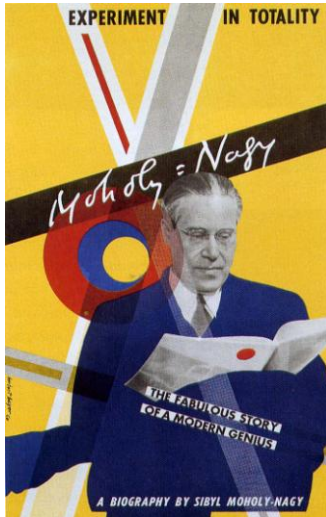


Fig. 66 H. Bayer, cartel, 1950



Fig. 67 J. Heartfield, cubierta, 1929

- Dinamismo

En estas composiciones mixtas de texto e imagen, el dinamismo viene planteado por fórmulas como la asimetría, el contraste, las direcciones encontradas, la agrupación arriesgada de elementos y la estructuración abierta de la composición tipográfica, entre otras. También tiene en cuenta factores como el agrupamiento, equilibrio y disposición. El dinamismo implica la interacción entre la composición tipográfica y el observador, podríamos afirmar que éste se ve obligado a participar activamente e interpreta los recorridos visuales impuestos por el autor. (Fig. 66 y 67)

- Orden-desorden

El desorden en composición no tiene por qué significar incoherencia, sino que debe ser aparente pero con organización

subyacente. En tal caso, nunca se concretará el desorden entendido como caos, como la ausencia de orden, sino que se entiende bajo la postura de una relación premeditada y una disposición de los elementos bajo una estructura más compleja, de nivel superior.

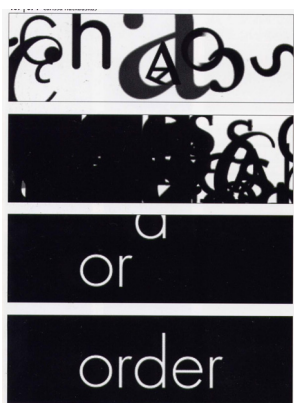


Fig. 68 Página anónima, s.d.



Fig. 69 J. Lennon y Y. Ono, cartel, 1969



Fig. 70 D. Carson, página, 1990



Fig. 71 Página anónima, s.d.

Así pues, nuestra percepción de orden se basa en la ordenación coherente, más o menos evidenciada, de los elementos; y si el desorden se genera de manera arbitraria y aleatoria se percibirá como elementos sin unidad y carentes de sentido compositivo. Cada elemento se percibirá de forma aislada. Para evitar que eso ocurra, actualmente se recurre al uso de la retícula, como una red que establece, sujeta y afianza la composición, pues permite mayor diversidad en el trabajo con una disposición simétrica; sin embargo ambas estrategias nos garantizan esa sensación de orden necesario para percibir el sentido del mensaje visual planteado. (Fig. 68-71)

- Diversidad

Este recurso se entiende como complementario del anterior, por lo que se da en el marco de un sistema ordenado. Puede ocurrir que al avistar una composición tipográfica con fuentes variadas, tanto de familia como de tamaño y color, haga que percibamos un aparente caos. Este ficticio caos se vislumbra cuando en la relación de uniformidad-diversidad se imponga esta última. De manera que probablemente tengan una apariencia desordenada, pero tan solo será la primera impresión. Ya que cuando acogen de forma encubierta y sutil las normas de forma y ordenación compositiva, hasta en lo que se percibe como caótico se descubre cierto orden. En consecuencia, será una composición basada en la integración de elementos dispares, en la que entre ellos se establecen unas relaciones correctas y eficaces. (Fig. 72 y 73)



Fig. 72 B. Monguzzi, cartel, s.d.



Fig. 73 A. Greiman, cartel, 1983

- Atributos

Definimos así al término que diferencia las distintas características de cada elemento que aparecen en la composición tipográfica, entre los que se incluyen valor, tamaño, forma, perfil, textura. Es la respectiva exclusividad de estos atributos lo que produce que un elemento contraste o se integre en la página con los demás. Para ilustrar este apartado basta tener en cuenta cualquiera de las imágenes presentadas en el presente punto.

- Distinción figura-fondo

Es el proceso que seguimos para determinar qué parte de una composición es figura (protagonista) y qué parte es fondo (subordinado). También se relaciona con las posibilidades que se barajan entre texto e imagen como figura o fondo, y crea

valoraciones jerárquicas que dependen del grado de importancia, contraste, y nitidez de cada uno. (Fig. 74 y 75)

- Capas

Los elementos se superponen creando transparencias y veladuras que juegan a contraponer fondo-figura y figura-fondo. Las capas proporcionan diferentes niveles de opacidad que juegan a establecer una superposición, o una ambigua ilusión en la se descifra qué capa está más próxima al espectador y cual más lejos. También puede crear otras sugerencias al fundir la imagen y el texto e integrarlos o superponerlos. Este recurso es bastante usual, ya que se puede resolver fácilmente con programas de tratamiento digital de imagen y también con los procesos gráficos de impresión tradicionales. (Fig. 76 y 77)

- Agrupación

Es un factor muy importante de la percepción y está muy ligado al concepto de posición, ya que debido a su disposición, comprobamos que algunos elementos se consideran como un objeto aislado, mientras que otros se perciben como un conjunto. Los elementos integrantes de un grupo se consideran como unidad indisoluble, agrupándose bien por continuidad, similitud o proximidad. Se puede por lo tanto aplicar las mismas reflexiones e imágenes que indicamos al hablar de proximidad, agrupamiento, equilibrio y disposición en el apartado anterior.

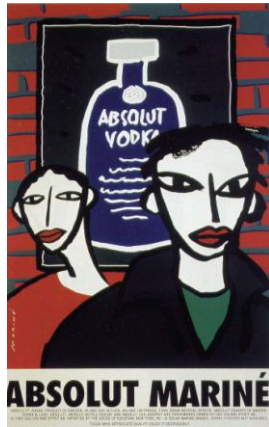


Fig. 74 O. Mariné, cartel, 1994

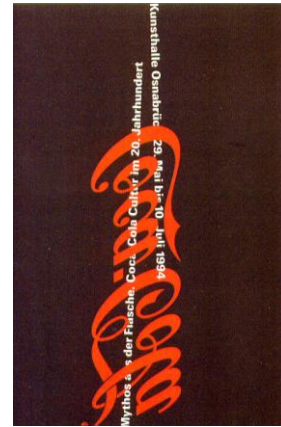


Fig. 75 V. Loesch, cartel, 1994



Fig. 76 Anuncio anónimo, s.d.



Fig. 77 M. Vignelli, cartel, 1967

- Dirección

Al hablar de direcciones nos referimos a los recorridos visuales que imperan en la página y hacen que ésta se lea de una manera u otra. Consiguen afianzar una percepción bidimensional sobre todo cuando se emplea la tendencia horizontal o vertical como

contraste, el perfil, el color, además de la composición de los elementos, crean la sensación visual de profundidad, cuando se atienen a las estrategias del dibujo según el sistema de la perspectiva en la representación espacial. Estos recursos nos llevan a percibir que la profundidad hace referencia y puede generar determinada jerarquía visual de los elementos, y así percibimos como un elemento parece avanzar cuando es grande y su tamaño, valor y color contrastan con los demás elementos. Por el contrario nos parece que está en el fondo si es pequeño y tanto su contraste de tamaño como el valor y el color son mínimos. El contraste pues, resulta fundamental para establecer jerarquías visuales y dirigir la mirada del espectador. (Fig. 79)

- Estructura

Se refiere a la disposición física de los elementos que pueblan la composición, es decir cómo se organiza y presenta el contenido estructural del formato. La estructura de la tipografía experimental se organiza bajo un concepto de plena libertad, donde cada acción se articula según ciertos intereses plásticos y por lo tanto queda resuelta bajo una organización particular. Los apartados analizados a continuación hacen alusión en cierta manera a dicha estructura. Cualquier ejemplo de los mostrados en este apartado puede demostrar las posibilidades de composición con una visión creativa.

- Ritmo y cadencia

Es sabido que el ritmo se produce cuando una acción sucede con regularidad y la cadencia nos indica la velocidad de dicha

regularidad rítmica. En las composiciones tipográficas, los tiempos rítmicos visuales que se producen cuando la repetición de un elemento se realiza constantemente con cierta cadencia. En la medida que los elementos que se reiteran son simples es más fácil percibir un ritmo y su cadencia, ya que a medida que se hacen más complejos tienden a destacarse más como formas autónomas. (Fig. 81 - 84)

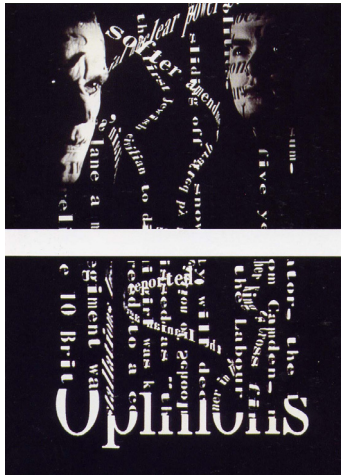


Fig. 81 Página anónima. s.d.

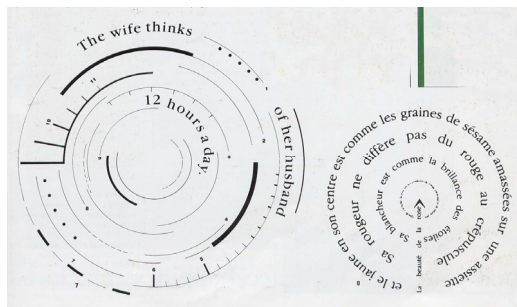


Fig. 82 Página anónima. s.d.



Fig. 83 H. Pollohuis, cartel, 1991



Fig. 84 E. Crous-Vidal, páginas, s.d.

- Márgenes

A la hora de estructurar un espacio plástico, hemos de tener en cuenta las posibilidades que nos ofrece el margen. Éste resulta un factor determinante e inamovible en la tipografía tradicional, que forzosamente deja el área externa de los cuatro lados del papel destinados al espacio en blanco, con el fin de centrar el texto y aislarlo. Además de contribuir a un descanso visual. Pero al afrontar los márgenes bajo un planteamiento artístico, constatamos que no se instala como una condición obligatoria, sino que por el contrario es totalmente flexible y depende primordialmente de la pretensión del autor. Es decir pueden llegar a ser eliminados y, por supuesto, no tenemos por qué mantenerlos de una manera lineal preestablecida. Como consecuencia de los intereses compositivos y de los avances técnicos es fácil apreciar la gran flexibilidad de concepción de los márgenes, que e incluso pueden ser inexistentes si la composición está impresa a sangre. (Fig. 85 y 86)

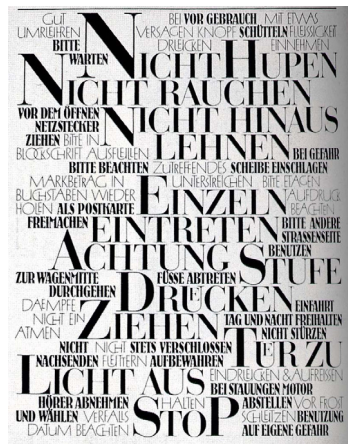


Fig. 85 G. Chirstof, cartel, 1980



Fig. 86 G. Dumbar, cartel, 1985

- Retícula

Los sistemas modulares resultan sumamente útiles para la división del espacio, se puede diferenciar entre la retícula básica y la específica. Este elemento de apoyo de la composición se fundamenta en las relaciones entre los diferentes espacios, como una forma de anclaje y organización armónica de la tipografía y los demás elementos del formato. Estas redes se consolidan como un andamiaje que garantiza la coherencia global del espacio tipográfico y posibilita composiciones con gran precisión. Además la retícula no es en sí visible, es decir resulta implícita ya que su influencia se deja sentir con fuerza, al imponer un alto grado de orden, coherencia y armonía.⁵ (Fig. 87-91)

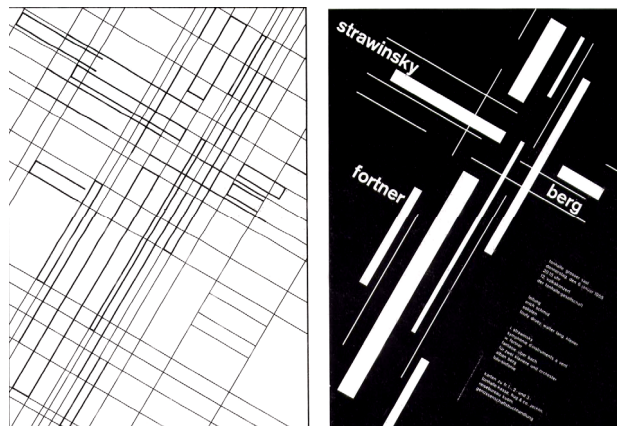


Fig. 87 J. Müller-Brockmann, cartel, 1965

⁵ Véase CLARK, John: 1993.



Fig. 88 T. Ballmer, cartel, 1929

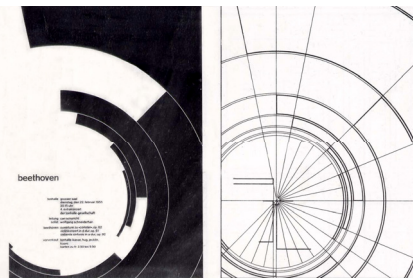


Fig. 89 J. Müller-Brockmann, cartel, 1965

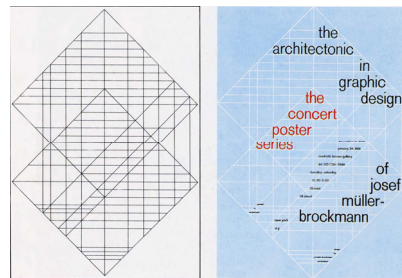


Fig. 90 J. Müller-Brockmann, cartel, 1965



Fig. 91 J. Müller-Brockmann, cartel, 1965

2. LA NORMA Y LA PRÁCTICA

A lo largo de la historia de la evolución de la tipografía constatamos que se establecen diferencias muy claras entre dos posturas respecto a su concepción y uso, a partir de la relación directa e interactiva iniciada entre impresores y artistas.

Es necesario establecer el marco en el que se fundamenta la discusión entre la perspectiva ortodoxa del impresor tradicional y la de los tipógrafos innovadores, que trabajaron cerca de los artistas. Vamos a recorrer el trabajo de los impresores que defienden una normativa casi inamovible desde la invención de la imprenta, frente a los cuales la actuación de los artistas, especialmente las vanguardias del siglo XX, provoca una ruptura de las formas ortodoxas de composición cuando se arriesgan a usar los tipos de manera libre.

La práctica heterodoxa de los artistas, que desvinculan por completo el concepto de letra de lo que supone la técnica de la composición con tipos móviles, evolucionará hasta lograr que los signos escritos se consoliden como protagonistas de la experiencia artística. Así, su intercambio con los impresores sin duda ha intervenido en la concepción tan abierta del arte actual.

2.1. VISIÓN IMPRESORA Y PRECEDENTES NORMATIVOS

La tipografía pensada para transmitir mensajes escritos impresos en forma de libros, folletos y similares, desde sus orígenes ha seguido a lo largo de los siglos un proceso casi sin alteraciones desde que se inventaran los tipos móviles en 1450 hasta el siglo XX. A comienzos de este siglo se produce de mano de los artistas, un enfoque revolucionario que da lugar a su enfrentamiento con la postura del tipógrafo convencional, que busca mantener los antiguos valores de la imprenta y sus modos de expresión, mientras los artistas plantean una visión aperturista dotada de intencionalidad plástica, que abre nuevos caminos al libro.

El punto de vista abordado desde la perspectiva del impresor, tiene un importante referente en el tipógrafo inglés Stanley Morison (1889-1967) quien defiende una normativa estricta y claramente definida, que sigue los principios establecidos desde la tradición.

Stanley Morison, autor entre otros, del libro *First Principles of Typography* (Principios fundamentales de la tipografía, 1936) se distingue por su visión y defensa conservadora de la tipografía tradicional; preserva el uso exclusivo de ésta por considerarla el procedimiento emisor de información más adecuado. Su concepción de la tipografía es excesivamente formal y restrictiva en cuanto a la forma; es contrario a las innovaciones y al uso de elementos decorativos para los libros convencionales, ya que eso incomoda al lector porque disminuye la legibilidad y por tanto reduce su eficacia transmisora. Este conservadurismo suprime cualquier margen de creatividad en la composición de la página y solo persigue el valor formal de las letras en sí mismas. Desde su posición parece que

todo lo que se interponga entre la información y el lector es un obstáculo. Vemos lo que supone para él la tipografía:

(...) el arte de disponer correctamente el material de imprimir de acuerdo con un propósito específico: el de colocar las letras, repartir el espacio y organizar los tipos con vistas a prestar al lector la máxima ayuda para la comprensión del texto. La tipografía es el medio eficaz para conseguir un fin esencialmente utilitario y sólo accidentalmente estético, ya que el goce visual de las formas constituye rara vez la aspiración principal del lector. Por tanto, es equivocada cualquier disposición del material de imprenta que, sea por la causa que sea, produzca el efecto de interponerse entre el autor y el lector. (1929: 95)

Stanley Morison defiende que todos aquellos que trabajan en el mundo de la impresión, ya sea como creativos o como impresores, tengan la obligación de seguir unos criterios visuales objetivos y acordes con lo establecido,⁶ además han de obedecer unas normas casi absolutas. Por ejemplo, defiende una serie de relaciones entre los tipos de letras que son consideradas válidas y otras que no se pueden aplicar porque se salen de la normativa:

Las leyes que rigen la tipografía se basan, en primer lugar, en la naturaleza esencial de la escritura alfabética, y en segundo, en las tradiciones y

⁶ Mencionado por BLACKWEL, Lewis: 1993, p. 44. Ya en 1764, Pierre Simon Fournier había editado un catálogo tipográfico que fue pilar fundamental para la normalización de la expresión escrita impresa.

hábitos, explícitos o implícitos, que dominan en la sociedad para la que el impresor trabaja. (1929: 97)

Paradójicamente este impresor tiene puntos tangenciales con las prácticas vanguardistas, y con La Bauhaus en lo referente a la búsqueda de formas tipográficas sencillas y claras, sin decoraciones superfluas, cuando piensa que no tiene cabida ningún elemento que no cumpla una función básica ni tenga una clara significación. Sin embargo disiente de esta escuela en el modo de poner en práctica dichos principios.

Entre los tipógrafos de renombre defensores de la teoría de Morison, cabe nombrar a Thomas Cobden-Sanderson, (1840-1922) quien asegura que la única misión de la tipografía es “transmitir íntegramente a la imaginación o al pensamiento lo que intenta comunicar el autor”.⁷

Este movimiento aferrado nostálgicamente a los valores y modos tradicionales de expresión, se solapa en el tiempo con el quehacer experimental de las vanguardias artísticas. Sin embargo se afianza más sólidamente en las pequeñas imprentas de Gran Bretaña, en los sectores artesanales de los movimientos de Arts & Crafts, también en el Art Nouveau de Francia, y en el movimiento de Secession en Austria, con su estilo sinuoso y ornamentado con motivos naturales y una tipografía que se aleja del carácter rígido de los tipos convencionales de fundición. Pese a decir que defienden la misma normativa compositiva que los impresores más tradicionales, estos movimientos transforman las normas según sus intereses e

⁷ Mencionado por BURKE, Christopher: 2000, p. 88.

incorporan ornamentación de referentes naturales, que dan como resultado unas características formales muy específicas, alejadas de las fuentes sencillas propuestas por los impresores para no interferir en la lectura. Es cierto que han pasado a ser tipografías emblemáticas, con un diseño inconfundible, identificadas con este movimiento. La contradicción aparente está en que mientras los modernistas mantienen su convicción teórica, evolucionan las letras complicándolas y colmándolas de ornamentación, mientras que las fuentes más sencillas defendidas por los tipógrafos tradicionales, fueron las más utilizadas por los artistas como futuristas, dadaístas, defensores de la apertura conceptual de la composición del libro.

Por otra parte, si tenemos en cuenta las características propias de la tipografía en lo que concierne a la composición de los textos, recordamos la necesaria destreza en el oficio de componedor y reconocemos la necesidad del tipógrafo de adquirir el conocimiento técnico adecuado al proceso. Así pues, en la figura del llamado *impresor* se unifican todas las fases del proceso de impresión, que incluyen las tareas de componedor y tipógrafo, además de la actividad de diseño gráfico, que en estas fechas aún no se ha reconocido como profesión. Es evidente que esta múltiple ocupación le da toda la autoridad para defender posiciones en el hecho de valorar la calidad y eficacia de los textos que contiene el libro. Los profesionales en ese saber hacer, que identificamos como defensores de la tradición, se oponen a la revolucionaria práctica tipográfica procedente del ámbito del arte y la consideran una intromisión en su mundo profesional.

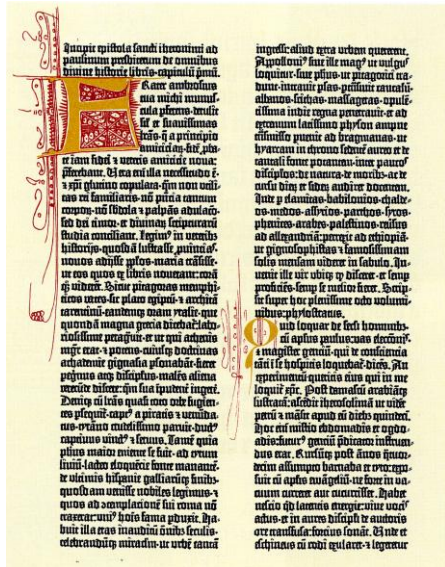


Fig. 92 J. Gutenberg, página, 1455

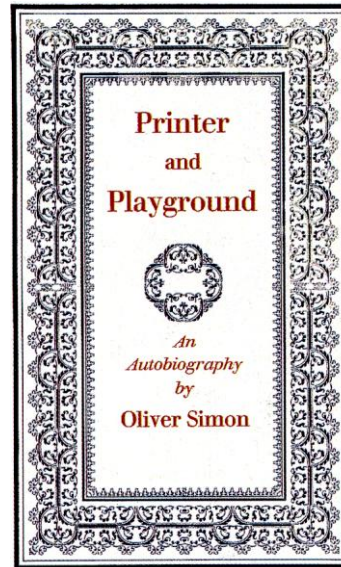


Fig. 93 J. Cowen, Cowen Press, 1956

Es significativo que, ante la aparente subordinación estética en pro de la funcionalidad lectora, encontramos espacios o tramos ornamentales donde se da rienda suelta a una clara función estética de la página. No deja sin embargo de ser una ornamentación controlada en los espacios exclusivamente reservados para ello. Ejemplos de su puesta en práctica son las letras capitulares que abren el bloque de texto y que coinciden con la parte superior izquierda de la página. También los márgenes, el final del capítulo, los espacios de blanco y, en definitiva, las áreas no destinadas al texto. (Fig. 92 y 93)

En síntesis, las características fundamentales que definen la tipografía tradicional plantean algunas normas de composición

desde el punto de vista de la concepción de la obra y su ejecución. Para ilustrarlo vemos una serie de condiciones que las verifican:

- El objetivo principal es la funcionalidad lectora y la eficacia de comunicación, para lo cual se excluye cualquier elemento que distraiga al lector.
- Se fundamenta en la búsqueda de la adecuada legibilidad, y para ello recurre a la disposición ordenada de los caracteres.
- Los signos gráficos poseen características similares; pertenecen a la misma familia y mantienen el mismo tamaño de cuerpo. La dirección en la disposición se establece mediante líneas con la misma longitud, todo esto persigue que el texto se perciba de forma homogénea. (Fig. 94)
- La elección del cuerpo siempre ha de permanecer dentro de los parámetros establecidos para la composición de la página, entre un cuerpo 6 como mínimo y el 24 como máximo.
- El interlineado se mantiene invariable. El espacio entre palabras ha de ser homogéneo y constante para facilitar una lectura fluida y conseguir un “color tipográfico homogéneo“, que haga que el texto se perciba como un tapiz de textura uniforme.
- Los espacios en blanco y los márgenes son zonas de protocolo con una proporción adecuada dentro de la página, actúan como condicionantes clave para la composición. (Fig. 96)
- El texto queda siempre justificado a ambos lados, de manera que se percibe denso y uniforme; se aprecia como un bloque

compacto. En ocasiones, para las portadas, se recurre a la justificación central, en composiciones simétricas a partir de un eje vertical. (Fig. 96 y 97)

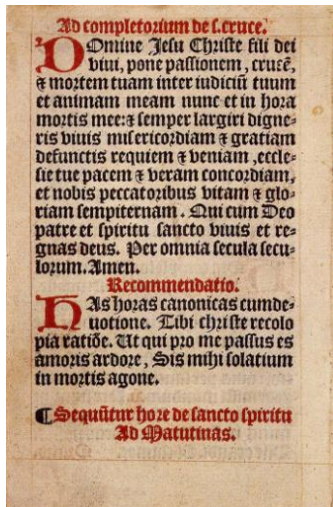


Fig. 94 Página anónima, 1497

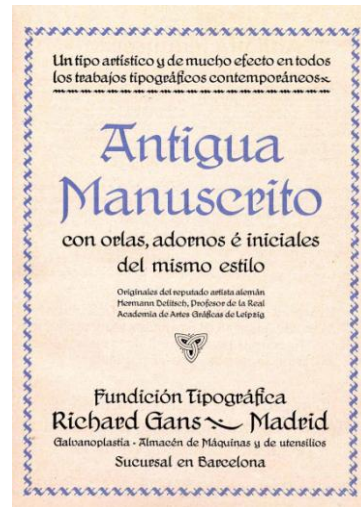


Fig. 95 R. Gans, s.d.

- La lectura del texto es lineal, tal como percibimos; horizontalmente, de izquierda a derecha y de arriba a abajo.
- El formato está concebido para que el texto se inserte como protagonista y llegue al receptor con total fluidez y buen ritmo visual.
- La experimentación a partir de la experiencia estética se relega a un segundo plano y los espacios destinados a la ornamentación son muy estrictos.

Hasta aquí hemos visto los aspectos que conciernen al impresor -emisor- pero este decálogo de usos también incumbe al receptor. Por tanto la relación que se establece entre uno y otro bajo este encuadre produce una actitud de lectura pasiva del último, ya que se basa en facilitar la recepción y minimizar el esfuerzo lector. Este planteamiento es opuesto a la tipografía artística, que pretende que el espectador tome parte activa y le deja margen de actuación, que le aporte cierta libertad en el acto de leer, generando una posición de impresor-creador propia del enfoque artístico.

La visión conservadora defiende y persigue un texto de lectura unidireccional sin posibilidad de interpretaciones ni sobresaltos sensoriales, claramente predecible. Por lo tanto considera que la actuación del tipógrafo ha de ser invisible e impersonal.

Enric Satué habla de ello en su libro *Arte en la tipografía y tipografía en el arte* (2008), cuando reflexiona sobre lo inadvertidas que pasan las letras ante todos, aunque seamos lectores de tipografía continuamente a lo largo de toda nuestra vida, puesto que no percibimos ni deparamos en las más evidentes diferencias formales entre los tipos de letra, a pesar de que, paradójicamente, sea un elemento que percibimos de forma directa. Nos hace reflexionar sobre el hecho de que realmente no la vemos sino que miramos a través de ella, como si fuera transparente o de cristal. Como mucho distinguimos el tamaño, si es grande o pequeño porque, como cita de Beatrice Wardé:⁸ “El tipo sabiamente utilizado es invisible.”

⁸ WARDÉ, Beatrice: *La copa de cristal. La tipografía debería ser invisible*. 2004. Mencionado por SATUÉ, Enric: 2008, p. 47.

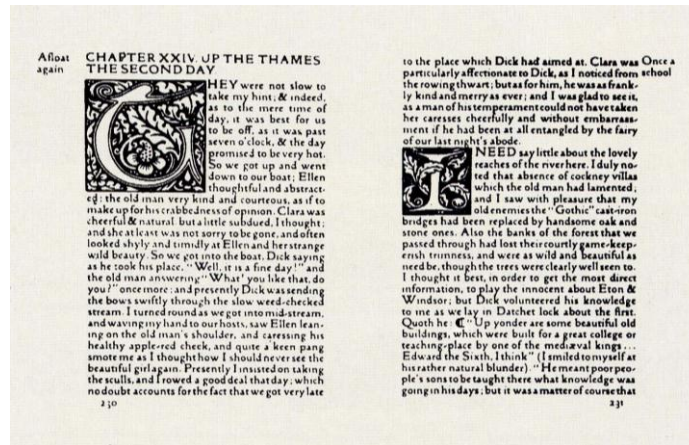


Fig. 96 W. Morris, 1890

Resulta sorprendente descubrir que la tipografía ha tenido siempre una función anónima, mantenida y desarrollada por unos impresores con un sentido de servicio al lector que ha hecho que sea integrada de forma inconsciente. Por este motivo no se ha reconocido hasta ahora, a diferencia de otras aportaciones humanas como es el caso de la arquitectura, la música y las artes plásticas, el valor creativo de sus diseñadores. Quizás, como Satué justifica, esta invisibilidad puede ser debida a la eficacia de su función transmisora del mensaje y sobre todo al tamaño con el que se muestra generalmente, que genera una cercanía que nos lleva a olvidar la necesaria riqueza de conocimientos y la genialidad innovadora que supone la evolución de la ideación tipográfica, lo cual no empezó a hacerse visible hasta que los artistas llamaron la atención sobre ella.

El tamaño del tipo y su adecuación al formato condiciona la composición de la página. Stanley Morison se preocupó de acotar

los tamaños en los que la letra puede tener auténtico rigor tipográfico y una legibilidad cómoda. Así, considera que en los libros, el mayor tamaño que deben tener los signos no puede sobrepasar un tamaño en altura los 9 mm. En el lado opuesto, los caracteres pequeños no deben ser menores de 1.8 mm. Si reflexionamos sobre ello, nos damos cuenta de que consumimos tipografía incesantemente, pero los elementos que más se utilizan en la composición tradicional son de pequeñas dimensiones.

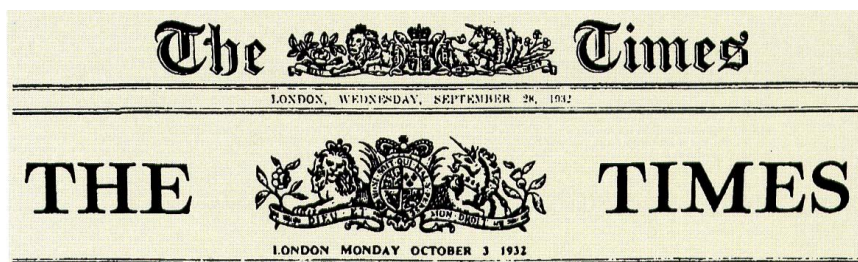


Fig. 97 S. Morison, 1932

Creemos que ha sido esa invisibilidad de la tipografía lo que ha mantenido su vigencia desde su aparición; el invento de tipos móviles, que han conseguido llegar al siglo XX sin presentar apenas cambios formales en cinco siglos de constante producción, es todo un récord que no tiene comparación con ningún otro invento de la civilización moderna.

Pongamos como ejemplo la tipografía romana Garamond,⁹ que ha sido la más utilizada para la composición de textos de libros,

⁹ Creada por el francés Claude Garamond (1490 - 1561). Véase BLACKWELL, Lewis: 1998, p. 223.

es sorprendente que su diseño se remonta al siglo XVI y ha permanecido casi inalterado desde entonces. Presentamos dos ejemplos protagonizados por ese tipo de letra. (Fig. 98 y 99) El primero es el diseño original de esta fuente, mientras que el segundo presenta un trabajo de diseño gráfico desde una perspectiva actual.

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZÀ
ÂÉÎÏÏØÛabcdefghijklmnop
nopqrstuvwxyzàâéîïøü

Fig. 98 C. Garamond, *tipografía Garamond*, S. XVI.



Fig. 99 P. Spicone, *Lovely Garamond*, S. XX.

2.2. VISIÓN HETERODOXA DE ARTISTAS Y TIPÓGRAFOS

Frente a la postura conservadora y tradicional de Stanley Morison y los impresores ortodoxos, los artistas de la mano de las vanguardias del siglo XX entran a escena con una visión renovadora del libro impregnada de su espíritu experimental. En este contexto influyeron una serie de circunstancias y acontecimientos que facilitaron esta alternativa:

- Desarrollo de nuevas tecnologías, que dan lugar a otros sistemas de impresión.
- Inquietud de los artistas amparada por el amplio número de posibilidades de experimentación que se abre por su acercamiento a impresores y editores.
- Concepción globalizadora de los medios de masas.
- Auge de la sociedad de consumo y la relación que establecen con ella los artistas plásticos.
- Demanda social que propicia la mejora de las técnicas de expresión y comunicación.
- Aumento de la publicidad y la propaganda política, en la que se implican los artistas de forma activa buscando respuestas a sus innovadoras expectativas visuales.

Es una etapa histórica en la que se produce un punto de inflexión en el que los artistas entienden la forma de las letras cargada de valor plástico y como consecuencia recurren a nuevas

tácticas fundamentadas en el uso del texto de forma libre, que parecían impensables desde el punto de vista tradicional.

Los mismos artistas que fraguan la nueva visión de la tipografía recogen sus particulares normas de aplicación en diversos manifiestos teóricos. Éstos son utilizados como doctrina sobre los principios artísticos de los signos tipográficos en las publicaciones gráficas y se mantienen a lo largo del siglo XX canalizadas como una práctica viva que evoluciona fraguando las bases de lo que hoy entendemos como diseño gráfico.

A partir de este planteamiento los signos léxicos son considerados portadores de las mismas características que el resto de elementos que participan en la creación plástica, por lo que quedan dotados de un doble papel; por una parte el valor semántico propio de la idea transmitida mediante el lenguaje escrito y por otra, la función plástica que desempeña dentro del espacio establecido para la creación artística. Estas dos opciones no son vinculantes, es decir se puede establecer solo una de ellas o bien las dos.

El hecho de que los autores provengan de ámbitos profesionales distintos a la imprenta y tengan formación artística, literaria o arquitectónica, pero no el oficio de impresores, es uno de los motivos por los que les ve como intrusos; el otro es que disipan las fronteras entre tipografía, arte y literatura y, en especial, entre poesía, artes gráficas y pintura. La incorporación de los signos a otros soportes amplía las posibilidades de expresión.

Las características formales de este quehacer artístico podemos corroborarlas en los diferentes ejemplos que relatamos a continuación y son ilustradas con las correspondientes imágenes:

- Composiciones no lineales¹⁰, de modo que son consideradas como manifestaciones de libertad y flexibilidad tipográfica. (Fig. 105)
- Tipografía tratada como un elemento más de la composición creativa, por lo que las letras se consideran como formas artísticas. (Fig. 148)
- Texto de lectura multidireccional. El artista decide el modo de leerlo, por eso se establecen diferentes ritmos y direcciones entre los distintos elementos. (Fig.107)
- Relaciones de los elementos, no sometidas a normas ortográficas estrictas sino que son más flexibles y responden también a otros factores. (Fig.118)
- Libertad compositiva que establece nuevas relaciones entre los elementos de la página. La visión del espacio es innovadora y los tipos interaccionan con el soporte. (Fig. 136)
- Párrafos que no se consideran como tales. El espacio en blanco es un elemento más de la composición con el mismo peso visual que los signos escritos. (Fig. 137)
- Rechazo de la justificación centrada del texto y juegos fundamentados en la asimetría de la composición, que impregnan las composiciones de movimiento y actividad visual. (Fig. 117 y 119)
- Contrastes conseguidos por la combinación de varios tipos, de diferente grosor, tamaño, familia y color. (Fig. 147)

¹⁰ “No lineal” se refiere a que el planteamiento formal se establece al margen de los renglones del texto.

- Color como cualidad activa; no es un elemento ornamental añadido para embellecer sino que es parte fundamental del diseño. (Fig. 127)
- Distribución estudiada del blanco y el negro en la página, que potencia el contraste. (Fig. 150)
- Combinación en una misma palabra de letras pertenecientes a diversas familias tipográficas.
- Utilización de distintos tamaños de los signos para potenciar con ello la expresividad. En ocasiones se considera las formas interiores de los tipos de máximo tamaño como elementos que funcionan por sí mismos y una parte de la letra puede considerarse y entenderse como la totalidad del carácter. (Fig.136 y 137)
- Exploración de las posibilidades texturales del signo gráfico. (Fig.135)
- Uso generalizado de fuentes de diseño sencillo, como las de palo seco, y desinterés por las cursivas. (Fig. 128 y 149)
- Uso de todo el material tipográfico que posee la imprenta, con finalidad compositiva, de manera que incorporan el material de blancos y los lingotes en las composiciones. (Fig. 136 y 144)
- Libertad en la utilización del material de imprenta y por lo tanto uso combinado de los tipos de madera y los de metal, si interesa para la composición.

- Creación de las nuevas formas de letras específicas cuando se necesitan.
- Juegos perceptivos a la hora de disponer los tipos; por ejemplo la superposición de los caracteres o el solapamiento de texto e imagen. (Fig. 139)
- Utilización de retículas imaginarias para componer el espacio, con apoyo en formas geométricas sencillas que marcan las horizontales, las verticales y demás direcciones internas. (Fig. 146)
- La página transmite dinamismo en una composición del espacio muy pensada, consiguiendo un diseño arriesgado articulado con orden y claridad. (Fig. 131)
- Los artistas miran la página con los ojos del receptor, de este modo consiguen que participe activamente. Se plantea el factor tensión y la sorpresa, y se busca que la percepción provoque una lectura activa de la obra.

Estas normas fraguadas por los artistas, también han dado lugar a lo que entendemos en la actualidad como composición de texto, que atiende tanto al mensaje como a la técnica utilizada y al consecuente diálogo visual vivo.

La inclusión de la imagen fotográfica junto al texto tipográfico es un recurso, que si bien es cierto que se incorpora al juego activo como un elemento compositivo más, participando de las mismas normas compositivas del espacio, sus connotaciones formales hacen que posea el máximo grado de iconicidad dentro del soporte gráfico

y sea usado por artistas y diseñadores con intenciones persuasivas, tanto en la publicidad como en la propaganda política.

En la actualidad, la importancia adquirida por imágenes y logotipos, vídeo y cine, soportes digitales, páginas web y demás, mantiene en la práctica estas mismas bases, que trasladan los publicistas y autores a su trabajo.

Centrándonos ya en los precedentes contemporáneos más relevantes, no podemos dejar de resaltar los hitos producidos por los movimientos artísticos Cubismo, Futurismo, Dada, Suprematismo, Constructivismo, Neoplasticismo, De Stijl y Arte Conceptual en general, Fluxus, Mail Art y Pop Art. Estas corrientes y ciertos artistas significativos desde nuestro punto de vista por el uso que hacen de los signos tipográficos, van a ocupar un puesto de relevancia en este análisis estructurado con un orden cronológico.

Nombramos en primer lugar a los pintores cubistas. Los consideramos por ser pioneros en el hecho de introducir la letra en el ámbito pictórico desde una perspectiva absolutamente plástica. Es cierto que los cubistas usaban el texto escrito como elemento encontrado y no fueron ejecutores de técnicas tipográficas ni de composición de páginas, no obstante creemos que su actuación ha sido decisiva en la pintura además de abrir un vasto camino que se ha ido desarrollando hasta hoy.

Merece especial mención Georges Braque (1882-1963) y el texto introducido en su cuadro *Le portugais* (*El portugués*, 1911) en un momento en el que los artistas estaban inmersos en el cubismo analítico; incorpora caracteres sueltos con plantillas recortadas, idea que traslada de su experiencia como industrial.

Recurre a las letras BAL, en la parte derecha superior del formato, además de CO, también en mayúsculas, y una serie de números bajo de ellas. Todas con el mismo diseño de fuente romana, con características del grupo de las modernas.¹¹



Fig. 100 G. Braque, *Le portugais*, 1911

Esta obra es ejecutada en una gama casi monocroma de gris y marrón, con escuetos toques de ocre, verdes y negro. (Fig. 100) Los caracteres desempeñan varias funciones formales, las

¹¹ Creadas en el siglo XVIII, por Didot. Disponible en: <http://www.atypi.org>. (acceso 20/12/2009) Al respecto véase DAHL, Svend: 1982.

inscripciones hechas con plantilla revelan que la superficie pintada es totalmente plana y el hecho de escribir o estampar letras sobre el espacio pictórico potencia el carácter bidimensional del formato en el que están asentadas. Braque incide en ello cuando afirma que las letras son formas planas que no pueden deformarse si se persigue que sean reconocidas y, como consecuencia, transfieren al cuadro su cualidad bidimensional a la vez que cumplen un papel compositivo de balanza en un sistema con predominio de elementos verticales y ascendentes.¹² Estas letras se perciben de manera muy contrastada con respecto a los elementos volumétricos que se concretan en el lienzo, mientras que los signos escritos ratifican su bidimensionalidad como si estuvieran en otro plano compositivo.

En la pintura cubista, las letras siempre tienen un valor asociativo. En esta obra, las letras D y BAL seguramente fueron tomadas de un cartel y con ellas Braque logra transmitir esa atmósfera de café, que buscaba para dar carácter al motivo representado, un músico que vio en un bar.

Braque ya había introducido letras en una naturaleza muerta de 1910, titulada *Le Pyrogène et 'Le Quotidien'*, pero estas letras solo daban a entender su pertenencia a un periódico al adaptar su posición a la forma de éste. Aquí los signos gráficos no son elementos compositivos autónomos, sino que tienen una función meramente identificativa como en otras obras anteriores, como *La muerte de Marat* (1793), de Jean Louis David, *Napoleón Bonaparte. Primer Cónsul* (1804), de Jean Auguste Ingres, y *Tres*

¹² Véase FAUCHEREAU, Serge: 1987, p. 15.

mujeres en la iglesia (1881), de Wilhelm Leibl. En todos ellos aparece la representación de un documento escrito.

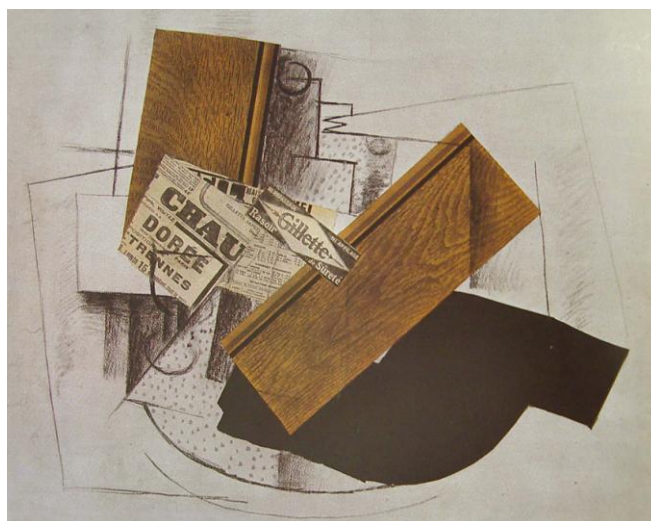


Fig. 101 G. Braque, *Bodegón con mesa*. 1914

Recordamos que este artista introduce el collage con recortes de papel, fragmentos de anuncios comerciales, papeles cotidianos de texto, entradas de cine y escritura musical. Él explica su interés por traer aspectos de la vida cotidiana a sus composiciones tamizadas de análisis fragmentados, considerándolos “como parte del deseo de aproximarse lo más posible a cierto tipo de realidad”.¹³

En el intervalo de apenas dos años vemos como se produce un cambio del texto en la obra artística, ya sea pintado o inserto mediante collage. Surge en 1911 como una investigación donde los

¹³ BUENO FIDEL, José María: 1994, p. 3.

signos aparecen de forma tímida, tanto que la palabra emerge en fragmentos, letras sueltas y de manera muy puntual. Sin embargo constatamos un rápido cambio conceptual cuando en 1914, el signo gana terreno en la escena pictórica y se hace presente cada vez con más determinación y nitidez. Pero lo que realmente importa a los cubistas es su comportamiento plástico, al margen de la función léxica. Tratan al signo como un elemento desprovisto de cualidad literaria, tal como podemos ver en las obras de Braque y Picasso entre otros. (Fig. 101y 102)

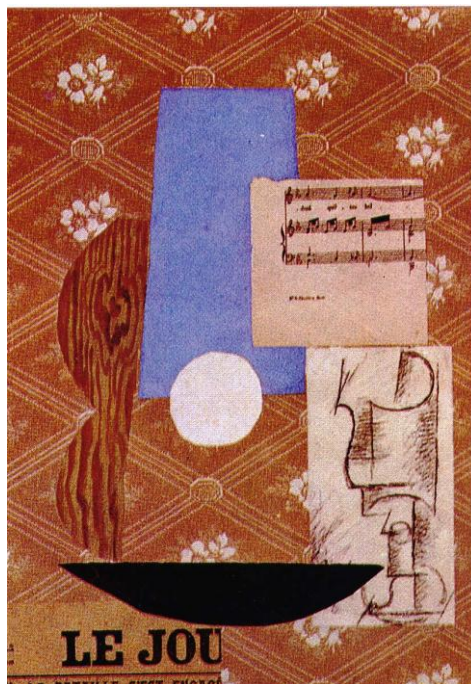


Fig. 102 P. Picasso, *Guitarra, partitura y vaso de vino*, 1912

Pese a que esta apropiación de lo literario por parte de los artistas parezca fortuita y no se recojan reflexiones teóricas ni manifiestos al respecto, es un punto de inflexión conceptual, en el que el lienzo actúa como nexo al conjugar la imagen representada con el lenguaje escrito, ambos tratados como elementos estructuradores de la composición.

Seguidamente el Futurismo, liderado por el italiano Marinetti; es el primer movimiento que se plantea de forma deliberada una intervención, aborda la tipografía en sí como objetivo principal de investigación y trabaja con ella, tanto en sus obras como en sus publicaciones teóricas.¹⁴ (Fig. 103) En sus manifiestos claman por la libre expresión de las fuerzas dinámicas de la sociedad, sirviéndose de la impresión de tirada masiva y aprovechando sus posibilidades de difusión. Estas técnicas que se concretan mediante composiciones tipográficas libres son introducidas de lleno en sus publicaciones y folletos artísticos.

Cabe recordar de manera breve que el Futurismo es un movimiento poético que exalta la sociedad modernizada y los principios de dinamismo y velocidad. El periódico francés *Le Fígaro*, dirigido a los poetas, pudo ver que éstos fueron los primeros en adherirse con sus constantes composiciones creadas a partir del lenguaje escrito.¹⁵

¹⁴ Se presenta oficialmente con el *Manifiesto Futurista* (1909) escrito por Marinetti. en la revista *Le Figaro*. Al respecto véase SARMIENTO, José Antonio: 1986.

¹⁵ SARMIENTO, José Antonio: *Opus cit.*, p. 7.

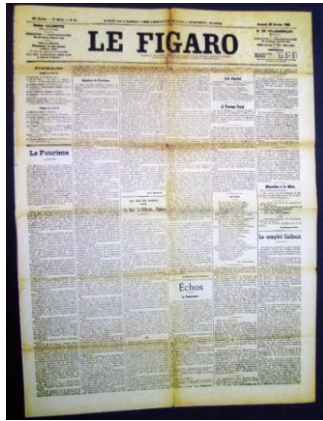


Fig. 103 F. T. Marinetti,
Le Figaro, 1909

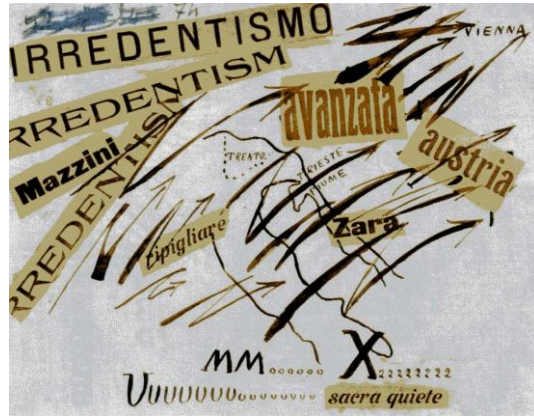


Fig. 104 F. T. Marinetti, poema fonético
Irredentismo, 1914

Así que una parte consustancial de las manifestaciones de este movimiento se desarrolla mediante la tipografía; con ella exploran a partir de sus cualidades formales y dotan de absoluta libertad a la composición en la página, además de investigar sus posibilidades sonoras y desarrollar poemas fonéticos. (Fig. 104 y 105) La poesía futurista no está destinada a la lectura silenciosa, sino a ser recitada e interpretada. Entendemos que esa idea de libertad es trasladada a la cualidad fonética mediante la declamación, cuando la propagan verbalmente, con onomatopeyas, chasquidos, rugidos y gritos, que se evidencian entre los sonidos de instrumentos elementales, como martillos o tambores. De esta manera la poesía fonética convierte el recital poético en un espectáculo visual y sonoro.¹⁶

¹⁶ Marinetti recitó tres poemas en la exposición de Boccioni en la galería La Boétie (1913) y declamó algunos fragmentos de su poema *Zang Tumb Tumb* en la galería Doré en Londres (1914). Ese mismo año Giacomo Balla realizó el espectáculo *Máquina tipográfica, onomatopeya ruidosa*. Al respecto véase SARMIENTO, José Antonio: *Opus cit.*, p. 12-16.

La apariencia adoptada por el signo gráfico posee un carácter teatral en las obras futuristas, a través de formas variadas y de cuentos-poemas a modo de ejercicios verbales-visuales. Se basan en la oposición al arte por el arte y así mismo rechazan cualquier idea que invite simplemente a jugar con las formas o realizar innovaciones tipográficas sin más; siempre hay un profundo sentido conceptual tras sus propuestas artísticas. Su preocupación por la composición tipográfica se expone abiertamente en los manifiestos y textos publicados, donde directamente explican su necesidad de cambio como reflejo de la nueva sociedad industrializada.



Fig. 105 F. T. Marinetti, portada *Zang Tumb Tumb*, 1914

Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) expresa su forma de abordar los nuevos conceptos de página, palabra y letra en la publicación que define esta doctrina, *Les mots en liberté* (Las

palabras en libertad, 1919). En ella materializa la ruptura con el concepto tradicional de texto escrito, pues considera la tipografía como un medio de expresión artística que va más allá del significado literal de las palabras: (Fig. 106)

(...) estoy en contra de lo que se conoce como armonía de una composición. Cuando sea necesario, utilizaremos tres o cuatro columnas por página y veinte tipos distintos, representaremos percepciones irreflexivas en cursiva y expresaremos un grito en **negrita** (...) la supernegra, para la onomatopeya violenta, y así sucesivamente. Lo que pretendo con esta revolución tipográfica y esta variedad multicromática de letras, es redoblar la fuerza expresiva de las palabras (...) en la página impresa nacerá una representación tipográfica nueva, como una pincelada.¹⁷

Entre otros aspectos, los futuristas reclaman la libertad de lectura, rompiendo con las reglas del lenguaje ortodoxo, tanto oral como visualmente. Se entiende que lo utilizan como una oda al nuevo orden compositivo, una crítica contra la sociedad tradicional, un grito a favor del ruido de las máquinas, en definitiva una explosión de modernidad.

¹⁷ BLACKWELL, Lewis: 1993, p. 22.

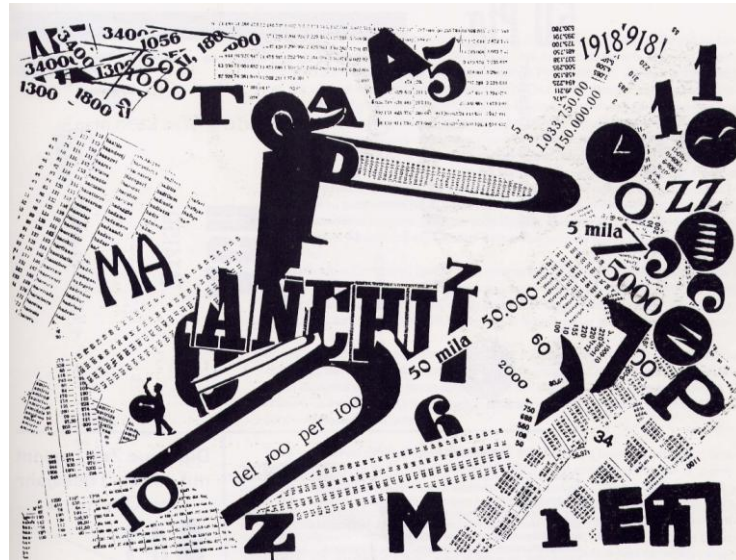


Fig. 106 F. T. Marinetti, *Les mots en liberté*, 1919

Asimismo las normas que definen las composiciones tipográficas más significativas, y que además se verifican con las imágenes que presentamos, se pueden resumir en los siguientes puntos:

- Las composiciones se estructuran libremente, adaptando la letra a los criterios estéticos del resto de elementos que participan en la composición.
- Los signos lingüísticos se combinan en distintas posiciones y direcciones espaciales, con una lectura abierta y multidireccional, definida por el propio artista.
- Las composiciones se basan en una estructura asimétrica, y al margen de la linealidad propia del texto convencional.

- La relación de tamaño entre todos los elementos varía: se yuxtaponen distintos tamaños de letra en una misma palabra y distintos tamaños también en relación con las letras que forman las demás palabras de la composición.
- Esta combinación tipográfica, además del cuerpo de los caracteres, implica también colores y familias tipográficas.
- Todos los elementos compositivos tienen igual protagonismo, incluso el espacio en blanco.
- Se incorpora el valor fonético en el lenguaje escrito, con onomatopeyas para potenciar el valor sonoro de las palabras, además del gráfico.

La admirada sociedad moderna, la agilidad de las máquinas y la actividad frenética de las ciudades es la referencia de este quehacer artístico, en la que los elementos gráficos y tipográficos reflejan el concepto de movimiento y rapidez. De tal manera que la letra se emancipa y asume un carácter propio, prescindiendo de las demás para significar algo. Toda la fuerza es transmitida mediante el signo léxico, tal como demuestra la obra de Ardengo Soffici (1879-1964), titulada *BrfcSzf+18 Simultaneità Lirici* (1915) donde las letras se amontonan de manera aparentemente arbitraria, sin la intención de formar palabras. (Fig. 107)

Para realizar esta serie de experimentos tipográficos libres, fue necesario recurrir al tradicional sistema de composición manual y conocer la técnica de la manipulación del material tipográfico. A su vez resulta paradójico que pese a su veneración por la tecnología,

están obligados a usar las técnicas tradicionales que precisan de gran destreza manual.

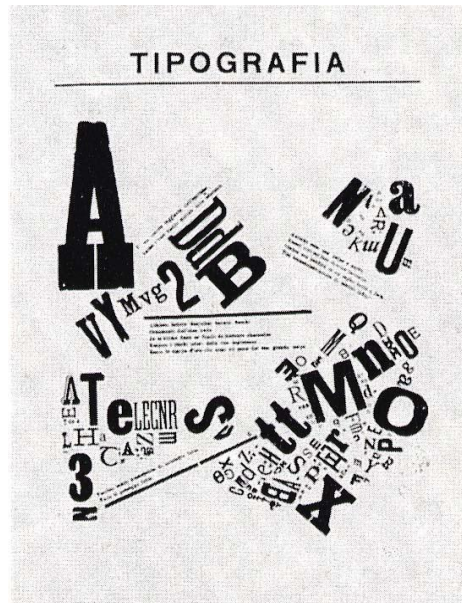


Fig. 107 A. Soffici, *BrfçSzf+1 Simultaneità Lirici*, 1915

Del mismo modo estos artistas proyectan en sus pinturas las experiencias vividas con la tipografía móvil, y lo hacen mediante la representación de estos signos gráficos, tal como se aprecia en *Manifiesto intervencionista* (1914) de Carlo Carrà (Fig. 108) y en *Cifras enamoradas* (1923) de Giacomo Balla. (Fig. 109)

La filosofía comenzada por los futuristas italianos tuvo seguidores en Europa, como los dadaístas en Francia, Suiza y Alemania, los constructivistas en Rusia y en Holanda por De Stijl.

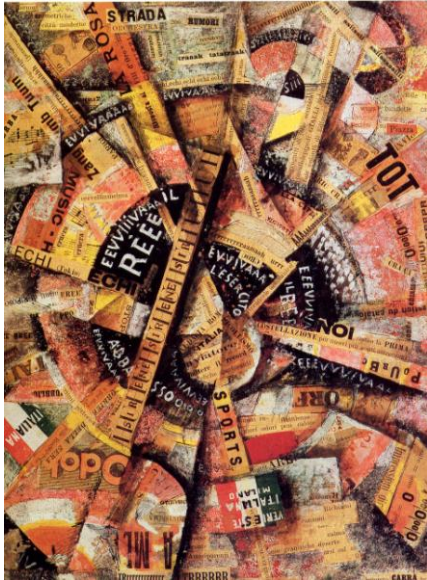


Fig. 108 C. Carrà, *Manifiesto intervencionista*. 1914

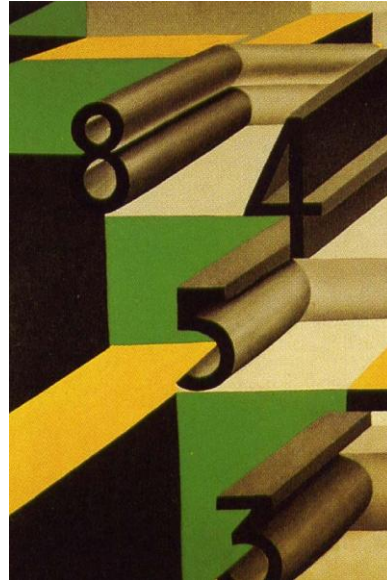


Fig. 109 G. Balla, *Cifras enamorada*. 1923

El Dadá, nacido en Zurich, hacia 1916,¹⁸ utiliza la técnica cubista del collage y las ideas futuristas como punto de partida, especialmente combinan el fotomontaje con tipografía para expresar una situación donde la realidad se combina con el absurdo.

Su concepción de obra tipográfica es muy cercana al movimiento futurista: se basan en la libertad para concebir, para ello buscan el contraste por la combinación de tipos con fuentes, tamaños y grosores distintos, mediante composiciones dinámicas, llenas de vitalidad que se alejan del estatismo, la horizontalidad y la simetría. Sin embargo van un poco más allá al desarrollar diferentes

¹⁸ Véase GIBSON, Michael: 1991.

formas de relación entre las ideas que corresponden al mundo real y las sugerencias transformadoras que propone la defensa del absurdo como un modo de expresión y experimentación. Para ello recurren a la asimetría y las múltiples formas de relación de palabras y direcciones diferenciadas. (Fig. 110)



Fig. 110 T. Van Doesburg y K. Schwitters, *Dada soir e*. 1923

Al igual que en el movimiento futurista, los dadaistas realizan un sinnúmero de folletos y publicaciones donde la tipografía est  presente.¹⁹ Como por ejemplo la revista Dadá que ve la luz con su primer número en julio de 1917.

Un dadaista clave, es Kurt Schwitters (1887-1948) que desarrolla toda una estética personal en torno al concepto que llama

¹⁹ Véase al respecto MEYER, Raimund y otros: 1994.

merz,²⁰ aunque normalmente en sus títulos aparecen su abreviatura *Mz*, además de una numeración con signos arábigos. Aunque en ellos la presencia de diferentes materiales es contundente, también es decisiva la inclusión del signo gráfico a partir de papeles pegados, de etiquetas, anuncios, retales de periódicos, folletos y libros; todos ellos extraídos del entorno cotidiano, que Schwitters considera: “Materiales de la poesía, como todas aquellas experiencias que estimulan la razón y el sentimiento”.²¹ (Fig. 111 y 112)



Fig. 111 K. Schwitters, *Mz 439*, 1922

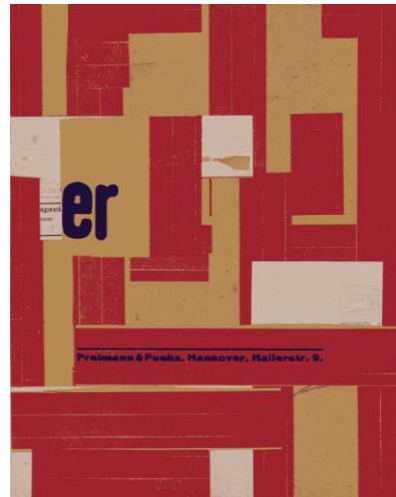


Fig. 112 K. Schwitters,
Mz "er", 1922

²⁰ Última sílaba de *kommerz* (comercio). Son obras compuestas básicamente por collage de fragmentos de distintos materiales de desecho principalmente, entre ellos recortes de papel con tipografía, recogidos aleatoriamente. Véase al respecto CASANOVA, María (coord.): 1995, p. 58.

²¹ CASANOVA, María (coord.): *Opus cit.*, p. 75.

En las composiciones tipográficas también incorpora el color de manera comedida como elemento equilibrador, según vemos en la obra de la Fig. 113, que corresponde a la cubierta frontal del número especial de la publicación *Merz*, de abril-julio de 1924, en la que utiliza rojo y azul exclusivamente, destinando el azul para el encabezado de la página y la estructura de líneas paralelas.



Fig. 113 K. Schwitters, portada *Merz* 8/9, 1924

Schwitters defiende unos postulados próximos a El Lissitzky y Theo van Doesburg que nos llevan a considerar su obra como una síntesis combinada de dadaísmo, neoplasticismo y constructivismo. De ella emana el sentido de dislocación tan necesario en la experimentación y en la ruptura; aunque practica una composición basada en las pautas impuestas por la retícula y donde los tipos

quedan amarrados y guiados, sin embargo aplica fórmulas de interrupción de los bloques con otras líneas realizadas con material tipográfico y fotografías, en composiciones asimétricas aparentemente desequilibradas.

Es muy interesante la actividad desplegada por Raoul Hausmann, (1886-1971) quien entre otras cosas, explora en el fotomontaje combinado con tipografía, de manera que indaga en la relación entre la representación bidimensional y tridimensional en un formato plano. A continuación vemos unos ejemplos de este planteamiento; el primero, *Crítico de arte*, (Fig. 114) tiene el texto dispuesto en dos líneas convencionales y actúa de fondo solapado por la imagen fotográfica de una figura masculina.

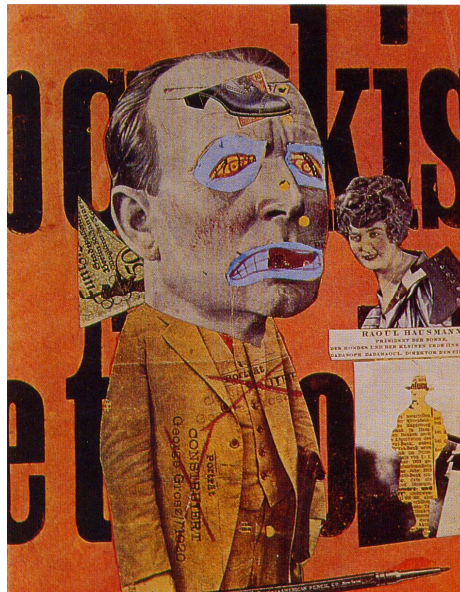


Fig. 114 R. Hausmann, *Crítico de art*, 1920

Por el contrario en el segundo, *ABCD. Retrato de un artista*, el texto pasa adelante en la composición, deja de funcionar como fondo y se sitúa al nivel de las formas principales, que además mantienen la dirección lineal de lectura. De esta manera la imagen fotográfica queda eclipsada por el texto, si bien el área oscura que enmarca la boca posee en el interior un recorte de texto escrito. (Fig. 115)

Además de los fotomontajes Hausmann realiza composiciones tipográficas con el concepto visual dadaísta. Como la cubierta del primer número de la revista *Der Dada*, realizada por él y publicada en Berlín en 1919, con cierto planteamiento muy similar a los trabajos de Kurt Schwitters. (Fig. 116)



Fig. 115 R. Hausmann, *ABCD Retrato de un artista*, 1923

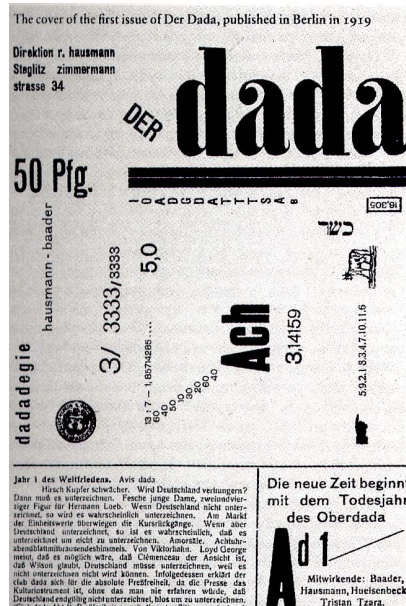


Fig. 116 R. Hausman, revista *Der Dada*, núm 1, 1919

Un personaje decisivo para la concepción de la composición tipográfica libre fue Guillaume Apollinaire (1880-1918), escritor muy ligado a las vanguardias artísticas y amigo de Marcel Duchamp, fue el primero en utilizar el término Surrealismo, en 1917, y su gran aportación al ámbito de la tipografía son los poemas basados en una lectura visual, realizados exclusivamente con material tipográfico en los que juega con la estética del texto y su disposición. A estas obras les designa con diferentes términos que van evolucionando desde *ideogramas líricos*, *poemas figurativos*, *poemas ideográficos*, hasta finalmente los geniales *caligramas*.²²

²² Al respecto véase SPENCER, Herbert: *Opus cit.*, p. 17.

Sin duda Apollinaire ha sido el precursor de este tipo de poética que posteriormente se define como poesía visual.

Los caligramas son composiciones cuya disposición tipográfica adopta la forma del objeto aludido y proporcionan al espectador una doble lectura: la impresión estética de la imagen y la del mensaje escrito. Así se desarrolla una nueva forma de relación entre arte y tipografía, al potenciar su carga expresiva con juegos que implican al espectador mediante el hábil uso de los recursos tipográficos. (Fig. 117 y 118)

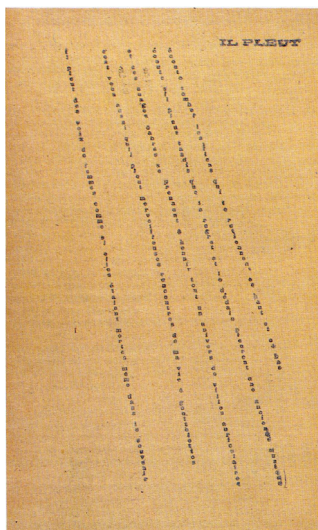


Fig. 117 G. Apollinaire, *Il Pleut*, 1918

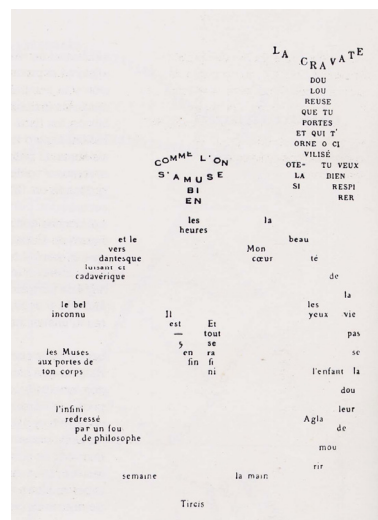


Fig. 118 G. Apollinaire, *Cravate et la montre*, 1914

El cuento del ratón, integrado en una versión de *Alice's Adventures in Wonderland* (Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas, 1865), de Lewis Carroll, es una muestra del uso libre de

la forma tipográfica para ilustrar el concepto expresado en el texto. Aquí la tipografía adopta la forma del ratón. (Fig. 119) Además de Apollinaire otros artistas utilizan los ideogramas líricos para conseguir juegos de gran impacto visual, como los poemas visuales (Fig. 120-122) de Pietro Saga, de Christian Morgenstern en su *Canto nocturno del pez* y de Man Ray realizados con materiales de imprenta y en ningún caso con letras. Podemos apreciar la cercanía entre las ideas futuristas y las surrealistas, en cuanto al papel que la escritura desempeña en la composición de una página.²³

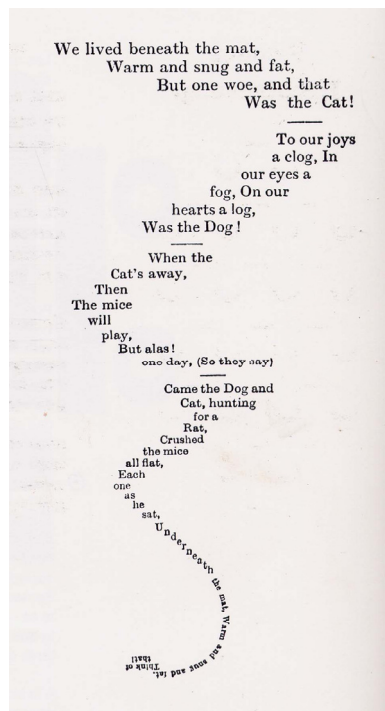


Fig. 119 G. Apollinaire, *El cuento del ratón*, 1914

²³ Al respecto véase SPENCER, Herbert: *Opus cit.*, p. 13.

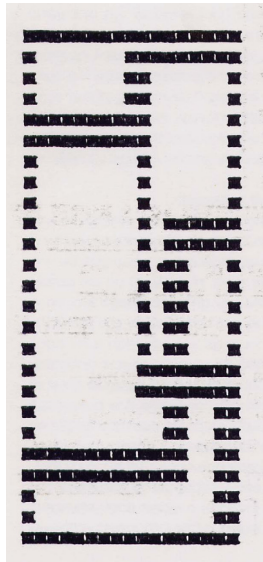


Fig. 120 P. Saga,
ideograma lírico, 1926

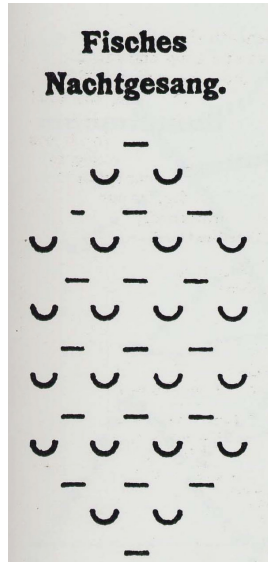


Fig. 121 C. Morgenstern
ideograma lírico, 1905

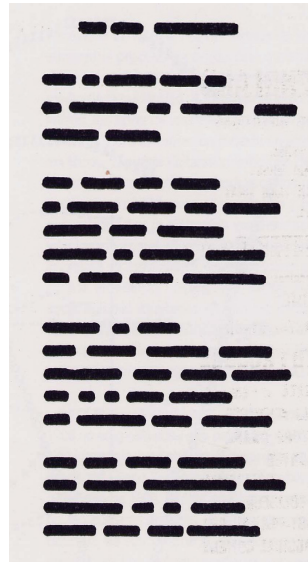


Fig. 122 M. Ray,
ideograma lírico, 1924

No podemos dejar de mencionar el papel desempeñado por la escuela alemana de diseño de Weimar, La Bauhaus²⁴ (1919) fundada por Walter Gropius. En su seno se plantea una verdadera revolución en el estudio de las artes y la tipografía, que se aunan con el fin de generar cierta sinergia que las potencie; se recurre al concepto de multidisciplinariedad docente. Podemos sintetizar su filosofía con las palabras de Herbert Spencer cuando dice:

El edificio entero es el objetivo final de las artes visuales(...). Los arquitectos, pintores y escultores

²⁴ Tuvo como profesores artistas que lideraban distintos movimientos artísticos con propósitos próximos. Confluían Constructivismo, De Stijl, Neoplasticismo y Abstracción. Al respecto véase el documento audiovisual WHITHORD, Frank (director): 1994.

deben considerar desde un principio el carácter compuesto de un edificio como una entidad(...) el artista es un eminente artesano(...) la maestría en su trabajo es esencial para todo artista. Es ahí donde yace una fuente de imaginación creativa. (1995; 34)

Destacamos esta escuela por su propuesta de asumir la tipografía como materia docente, aunque tuvo altibajos durante sus siete años de existencia (1925-1932), llegando a construir las bases del diseño gráfico moderno, cuya formulación actualmente continúa vigente. (Fig. 123 y 124) Durante este tiempo se produjeron tres grandes cambios que afectaron a los objetivos del taller y los métodos de trabajo.²⁵ El primero hace hincapié en la tipografía elemental aumentando el interés por la publicidad. Posteriormente se fusiona con el taller de fotografía y escultura para crear un gran instituto publicitario, que considera este taller como una sección profesional del diseño de anuncios. Reflexiona y experimenta acerca de la docencia tipográfica y su práctica, participando en publicaciones especializadas en impresión. Esta actividad sólo dura hasta 1930, cuando el taller termina pasando a ser un simple taller de formación, hasta llegar a desaparecer antes de que la escuela cierre, en 1933.

²⁵ Véase FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter: 2000, p. 491.



Fig. 123 J. Schmidt, cartel primera exposición de *Bauhaus*, 1923

Los estudiantes se plantean los diseños relacionándolos con el arte y aproximándolos a las necesidades de la sociedad.²⁶ En esta escuela se pretende introducir nuevas ideas como:

- Percepción de la vida desde el punto de vista estético.
- Consideración del arte como un concepto artesanal.
- Finalización de la división entre el artista creativo y el artesano experto.

²⁶ Al respecto véase WHITHORD, Frank (director): *Opus cit.*

- Potenciación de la sensibilidad racionalista del movimiento moderno.

El diseño tipográfico termina por integrarse en el arte, con toda su potencialidad expresiva, fundamentada en la óptica de la visualidad y la teoría vigente de la comunicación. Esta concepción tipográfica tuvo gran protagonismo, debido al interés personal de Lászlo Moholy-Nagy (1895-1946)²⁷ que abanderó las prácticas del taller de imprenta y publicidad. Él afirma:

La comunicación no puede basarse en conceptos estéticos preconcebidos. Los caracteres no deben ser encorsetados dentro de formas arbitrarias (...). Es preciso crear un nuevo lenguaje tipográfico, donde se combinen la elasticidad, la variedad y un tratamiento fresco de los materiales de imprenta, un lenguaje cuya lógica dependa de la adecuada aplicación de los procesos de impresión. (1920:25)

Destacamos en primer lugar a este artista que considera que la tipografía debe ascender por sí misma a un nivel de poder expresivo y de eficacia, alejada de su papel anterior como mero instrumento de reproducción de contenidos literarios. Confía en conseguir este cambio progresivamente, conforme evolucionan las técnicas de impresión y según aparecen nuevos sistemas de producción. Por

²⁷ Elegido en 1923 por Walter Gropius, fundador y director de La Bauhaus, como sucesor de Johannes Itten. Imparte el curso preliminar que introduce al alumno en la experimentación con los materiales, pero también fue profesor de tipografía en Dessau, hasta que Bayer lo apartó. Al respecto véase FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter: 2000.

otra parte considera paradójico que la modernidad recurra a sistemas tradicionales de composición y no busque alternativas. Estamos de acuerdo con quienes piensan que tuvo una visión casi profética sobre la aparición de programas de tratamiento de texto y de reproducción de imágenes-texto, que en la actualidad han visto incrementadas sus posibilidades expresivas y formales.



Fig. 124 L. Moholy-Nagy, portada *Bauhaus Bücher*, volumen 5, 1925

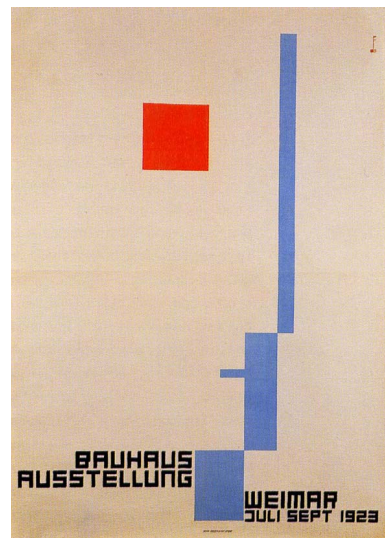


Fig. 125 F. Schleifer, cartel con imagen corporativa, 1923

Haciendo alusión a la cita anterior que aboga por las composiciones con los distintos materiales de imprenta cotejamos la importancia de estos materiales, ya que han sido determinantes incluso para diseñar la imagen corporativa de la escuela. (Fig. 125)

Moholy-Nagy se interesa por los *rayogramas*²⁸ de Man Ray y experimenta con la fotografía. Estas investigaciones facilitan la progresiva interacción entre foto y tipo en las composiciones que se crean en la *Bauhaus* a mediados de los años veinte, como ilustra la imagen de Herbert Bayer (Fig. 126) que pertenece a la portada del primer número de la revista *Bauhaus* (1926).

Moholy-Nagy, también recoge en esta misma publicación escritos sobre investigaciones tipográficas, donde subraya los principios para la práctica de la nueva tipografía, que se consolidan al tiempo que aumenta la importancia del papel de la tipografía en los estudios de la escuela.²⁹



Fig. 126 H. Bayer, portada revista *Bauhaus*, 1928

²⁸ Procedimiento fotomecánico desarrollado por Man Ray en 1922. Es la alteración de una placa sensible a la luz mediante la aplicación directa de objetos. Véase NEWHALL, Beaumont: 1983, p. 199.

²⁹ Véase FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter: *Opus cit.*, p. 486.

Algunas características de la Bauhaus coinciden con las de los movimientos artísticos mencionados anteriormente, como es el contraste de los caracteres mediante la forma y el color del cuerpo, y el uso del espacio en blanco, además de otros rasgos específicos que hacen identificables sus composiciones:

- Estudio y predeterminación de la colocación de los elementos principales y símbolos dentro del formato tipográfico; produce una intensificación planificada y comedida del mensaje.
- Primacía del blanco y negro cuando hay que limitarse a dos tintas.
- Búsqueda de nuevas formas de maquetación de textos.(Fig. 127)

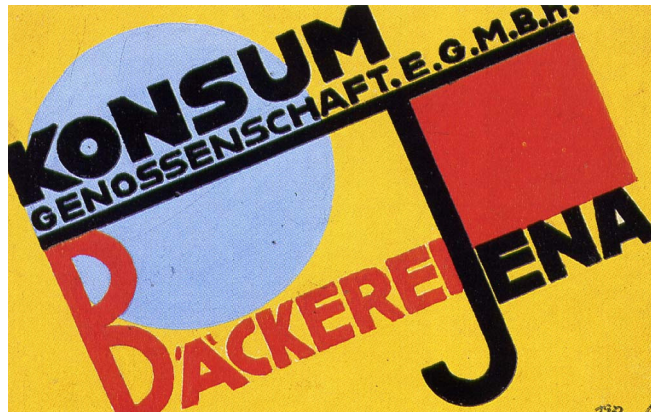


Fig. 127 Anónimo, cartel *Bauhaus*, 1922

- Economía en el número de tintas y empleo de colores puros bajo una cuidada y compensada composición. (Fig. 127)
- Incorporación obligada de elementos de tensión mediante el contraste visual: lleno/vacío, claro/oscuro, vertical/horizontal, ortogonal/oblicuo y similares.
- Mensaje claro y elocuente que consigue gran impacto visual, y una lectura directa. (Fig. 125)
- Composiciones basadas en la distribución del espacio, en ocasiones ayudándose mediante cuadrículas. (Fig. 128)



Fig. 128 Anónimo, *European Arts & Crafts Exhibition*, 1927

- Búsqueda de nuevos diseños de letra, (Fig. 129) como la diseñada en 1925 por Herbert Bayer.³⁰ (Fig. 130)



Fig. 129 Anónimo, abecedario *Bauhaus*, 1923



Fig. 130 H. Bayer, tipografía *Bayer*, 1925

³⁰ A partir de ángulos y arcos simplificados, cuyas M y W, son la misma letra invertida y la X es una O cortada en dos mitades y enfrentadas por el lado convexo. Véase al respecto DROSTE, Magdalena: 1991.

- Tendencia a prescindir de las mayúsculas y se impulsa el empleo de las minúsculas, hasta su uso exclusivo en las composiciones.
- Utilización integrada de elementos tipográficos del taller, incluyéndolos en las composiciones con nuevas funciones.(Fig. 131)



Fig. 131 J. Schmidt, cartel
Ausstellung, 1923



Fig. 132 F. Schleifer, cartel con
imagen corporativa, 1923

- Uso de letras sencillas de palo seco, de carácter austero con marcado estilo geométrico; rechazo de las provistas de ornamentos. (Fig. 128 y132)

Estos artistas emulan la comunicación oral y mantienen que no debe haber distinción entre caja alta y baja. Herbert Spencer nos cuenta que Herbert Bayer se preguntaba: “¿Por qué deberíamos escribir e imprimir en dos alfabetos? no pronunciamos una *A* mayúscula y una *a* minúscula”.³¹

La Bauhaus de Dessau abandona progresivamente las letras mayúsculas en sus publicaciones. Sin duda esto nos hace reflexionar acerca de si realmente es necesaria esta convención, que distingue entre mayúsculas y minúsculas, que sólo se aprecia en el lenguaje escrito y resulta una complicación tipográfica añadida. Esta idea vuelve a tener actualmente relevancia, con la influencia de la comunicación a través de Internet y los mensajes de texto en telefonía móvil, por los que se está generado una tendencia en economizar y sintetizar al máximo la expresión escrita.

Dentro de la *Bauhaus* destacamos también la figura del calígrafo y rotulista Jan Tschichold (1902-1974) que se consolidó rápidamente como un excelente tipógrafo experimental. Autor del libro *Die Neue Typographie*, (La nueva tipografía, 1924) donde asienta las ideas clave sobre la tipografía coetánea, basadas en el funcionalismo puro y elemental de los tipos, que aun sigue vigente. A partir de 1925, Herbert Bayer (1900-1985) y él recomendaron enérgicamente el uso de los tipos *sanserif*, de palo seco, y los geométricos. Para ellos reflejan el concepto de belleza útil que se había convertido en el eje principal de la experimentación en la *Bauhaus*. Como ejemplo, el tipo Transit diseñado para la Amsterdam Type Foundry en 1931. (Fig. 133)

³¹ SPENCER, Herbert: *Opus cit.*, p. 67. Prescindieron de las mayúsculas y utilizaron la Bayer.



Fig. 133 J. Schichold, tipografía *Transit*, 1931

Tschichold publica en Alemania por primera vez, en octubre de 1925, el número de la revista especializada del gremio de impresores *Typografische Mitteilungen*, dirigida a técnicos impresores, y uno de sus postulados es la defensa de una tipografía de diseño asimétrico. Esta tendencia a la asimetría no queda restringida exclusivamente para las formas de las letras, sino que la hace extensible al diseño de las composiciones. Además con esa manera de trabajar también consigue una resolución formal aparentemente sencilla.

Por otro lado amplía sus posibilidades expresivas con la inclusión de fotografías y líneas geométricas de distintos colores y grosores. Con esto obtiene trabajos de carácter intemporal, de gran precisión y elegancia, ya que sin ninguna duda podrían ser trabajos actuales. (Fig. 134)

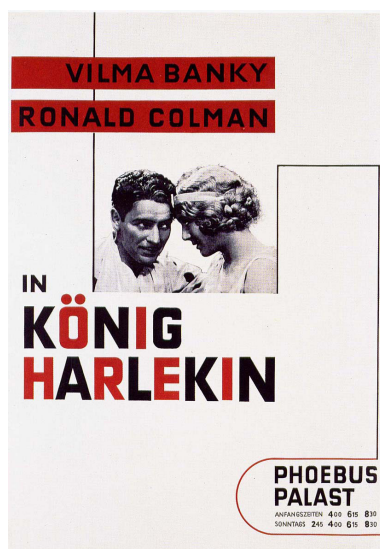


Fig. 134 J. Tschichold, cartel de *Rey Harlekin*, 1927



Fig. 135 J. Schmidt, publicidad para *Uher Type*, 1932

Joost Schmidt es otro artista que se forma bajo las directrices de la escuela durante los años 1919 a 1925, y posteriormente, entre 1925 y 1932, desempeña allí su actividad docente encargándose del curso preliminar de Tipografía.

Su producción resulta muy representativa de este momento, y se caracteriza por las composiciones arriesgadas aunque impera una composición extremadamente cuidada y equilibrada, y hace también un sublime uso de los elementos del taller tipográfico, que utiliza de manera muy gráfica. (Fig. 123, 135 – 137)



Fig. 136 J. Schmidt, portada catálogo para *Paul Henss*, 1924

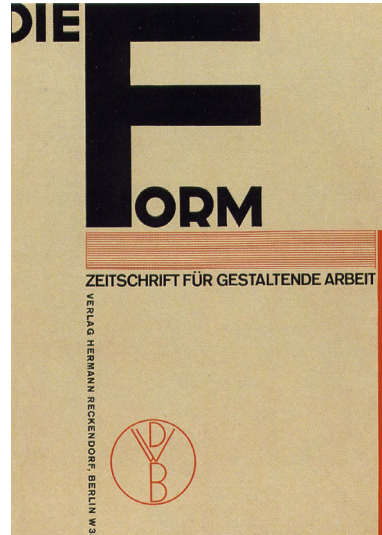


Fig. 137 J. Schmidt, portada de *Die Form*, 1926

Al margen ya de la Bauhaus, pero con numerosas influencias de sus planteamientos estilísticos, el artista Piet Zwart, (1885-1977) dedicado integralmente al diseño industrial, al diseño gráfico y a la fotografía, con puntos comunes al dadaísmo, constructivismo y De Stijl, realiza sus obras gráficas caracterizadas por un cariz sintético y logra que el receptor adquiriera una actitud activa en su lectura, mediante recorridos generados por líneas diagonales y oblicuas. Trabaja con imágenes fotográficas que se articulan con la tipografía y los elementos geométricos propios del taller de la imprenta. Al igual que Tschichold y Moholy-Nagy, aúna estos recursos barajándolos como elementos configuradores del espacio compositivo. (Fig. 138 y 139)



Fig. 138 P. Zwart, cartel de Vickers-House, 1923



Fig. 139 P. Zwart, cartel de Tijdschrift, 1931

No queremos pasar por alto otra forma de aplicación de la tipografía a la gráfica fundamental, producida por la publicidad que emerge con fuerza en ese momento. Recordemos brevemente que Rusia, junto con Alemania (Fig. 142) y Holanda, son pioneros en introducir esta práctica en el ámbito comercial, tal como se puede

apreciar en el interesante anuncio ruso de relojes de la marca estatal Moze (Fig. 140) cuyo planteamiento es mucho más rotundo y contrastado que el que vemos en la solución desarrollada por la compañía de aceites Carbonell y Cia. (Fig. 141), un anuncio determinante de una época, que ha traspasado fronteras y nos ha llegado como un emblema del diseño gráfico.



Fig. 140 V. Rodchenko, cartel almacenes GUM, 1923

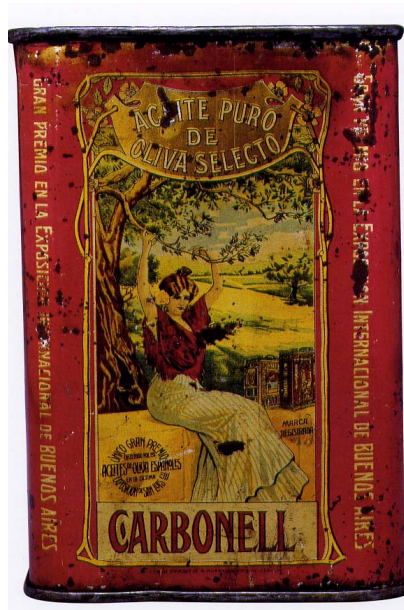


Fig. 141 P. Casas i Abarca, envase Carbonell, 1904

En estos carteles se mezclan los caracteres escritos con las imágenes fotográficas, con la firme intención de que funcionen estéticamente además de perseguir la legibilidad inmediata.



Fig. 142 L. Bernhard, cartel zapatos *Stiller*, 1908

Simultáneamente aparece en Rusia un movimiento vanguardista con características propias, el Constructivismo, surge como consecuencia del nuevo sistema económico-político-social. Los artistas que simpatizan con el régimen impulsan el uso de la tipografía, canalizada con una peculiar estética, que encuentra en esta herramienta unas posibilidades de comunicación extraordinarias. Las nuevas formas tipográficas quedan reflejadas sobre todo en sus carteles, basados en:

- Introducción de la fotografía junto al texto tipográfico.
- Gran sensibilidad en el manejo del tipo, relacionado con el carácter impactante y atrayente de la imagen.
- Disposición de bloques de texto enfrentados.

- El color como elemento integrador de la palabra y la imagen, este factor obliga al lector a encontrar conexiones e interrelaciones entre los elementos del formato.

Destacamos el importante papel desempeñado por algunos de los artistas constructivistas: El Lissitzky (1890 - 1941), está considerado por ser el creador de obras emblemáticas que han trascendido al propio estudio de la tipografía. Como ejemplo destacamos el libro que realizó para la colección de poemas de Maiakovsky, *Dlia Golosa* (Para la voz, 1923) publicado en Berlín, traducido *Para leer en voz alta*, que tuvo mucha influencia a la hora de asentar las bases de la tipografía rusa, consta de trece poemas que se estructuran cada uno en una doble página, con cualidades formales similares (Fig. 143) y está compuesto exclusivamente con materiales propios del taller tipográfico (filetes, perfiles, lingotes regletas, material de blancos y otras herramientas que usualmente habían sido únicamente de apoyo) y consigue con ellos un ritmo muy dinámico, explotando las posibilidades de impresión bicolor. Los poemas están ordenados alfabéticamente y a la derecha de cada doble página tiene diseñadas unas pestañas para facilitar su localización.

2.2. Visión heterodoxa de artistas y tipógrafos



Fig. 143 E. Lissitzky, Dlia Golosa, 1923

Henryk Berlewi (1894-1967), fascinado por El Lissitzky, comienza a trabajar en Berlín en una serie de experimentos que le conducen a la *Mechano-Factura* (Fig. 144), composiciones tipográficas basadas en el color y ritmo, en las que solo aparecen elementos tipográficos. Prácticamente la totalidad de ellas se restringe a formas de composición con elementos geométricos reproducibles, la mayoría de colores rojo, negro y blanco.

Otros artistas constructivistas recurren exclusivamente al material tipográfico, consiguiendo composiciones con una factura próxima. Recordamos entre otros a Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945), Piet Zwart (1885-1977) y Karen Teige (1900-1951). (Fig. 145 y 146)

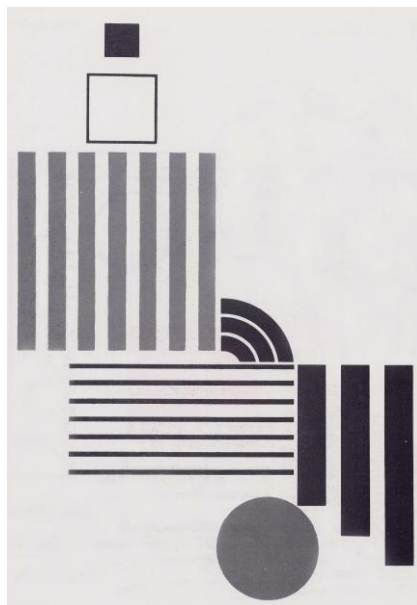


Fig. 144 H. Berlewi, *Composición Mechano-faktura*, 1922

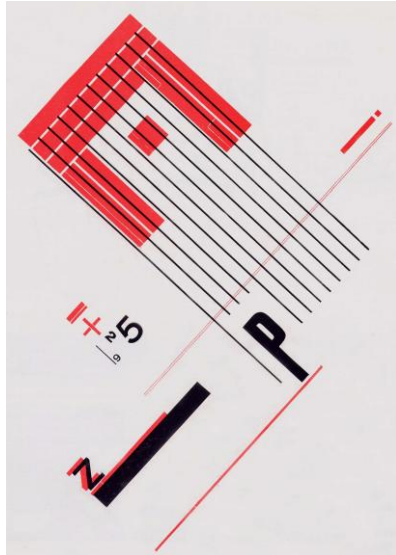


Fig. 145 P. Zwart, *Homenage à une fille*, 1925

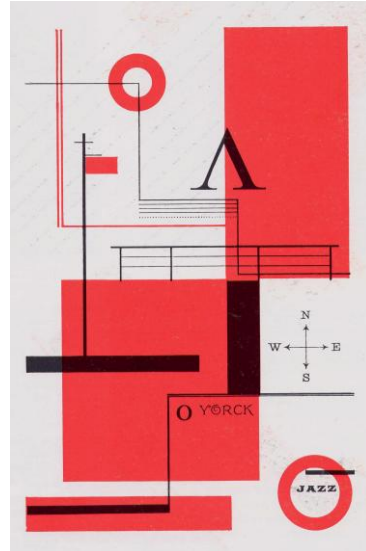


Fig. 146 K. Teige, *poemas jeune de Konstantin Biebl*, 1928

El Lissitzky guarda una estrecha relación con los artistas que fraguan la tipografía aplicada al diseño y la publicidad propia del movimiento comunista ruso, con una estética que todavía en la actualidad sigue siendo un referente y una herencia aún activa en este ámbito.

A modo de recuerdo, señalamos que las vanguardias artísticas rusas se desarrollan en un contexto dominado por la intencionalidad política, que deriva en una revolución y la instauración de un nuevo sistema social y de gobierno, el régimen comunista. El sector de los artistas de vanguardia se pronuncia entusiasta de este régimen y, con su producción gráfica, son miembros activos en la difusión de sus postulados. Fue tal el uso del texto escrito y de las imágenes ilustrativas de las ideas comunistas, que los escritores y diseñadores

formaron un tándem que tuvo una determinante función en la consolidación de este sistema político.

Lógicamente una acción de tal envergadura no puede dejar de tener opositores. Así pues estos artistas se enfrentan a los detractores del nuevo régimen, tal como verifican en 1923 las palabras de Igor Tetrjakov, criticando la dureza visual de este estilo:

Tengo ante mí uno de los muchos desastres de hoy: la cubierta del nuevo periódico *Arkhitektura* (...) un diseño de cubierta hecho únicamente con letras, sin ningún motivo ornamental (...) Pone de manifiesto un nivel de banalidad tan monstruoso que puede dar imagen a toda la ideología de Vesnin y de aquellos que comparten sus puntos de vista.³²

Aún en contra de este tipo de críticas el diseñador de la cubierta del periódico mencionado, Aleksandr Vesnin (1883-1959), y los constructivistas se unieron al régimen comunista y trabajaron eficazmente para anunciar los productos de las empresas estatales. El Estado mismo se convierte en cliente de su publicidad. Nos acordamos de una relación de artistas destacados que, junto con El Lissitzky, sobresalen por su trabajo; nos interesan especialmente en esta investigación por ser pioneros en la aplicación de nuevas fórmulas de estética compositiva en carteles y creaciones publicitarias: Vladimir Tatlin, Casimir Malevich, Liubov Popova, Aleksei Gan y Aleksandr Vesnin.

³² Citado por GRABAR, Igor: *Na povorotakh ostorozhnee* (En los puntos cruciales hay que tener más cuidado) Mencionado por CHERNEVICH, Elena y ANIKST, Mikhail: 1989, p. 10.

En un nivel más concreto, encontramos las figuras representativas y singulares de este movimiento comprometidas con la realización de obra tipográfica; son Vladimir Maiakovsky (1894-1930) y Aleksandr Rodchenko (1891-1956). Ambos realizaron conjuntamente trabajos de publicidad bajo el nombre *Reklam-Konstruktor* (El constructor-publicitario) durante los años 1923 a 1925 y trabajaron por encargo a un ritmo desaforado; en este tiempo hicieron unos cincuenta pósters y alrededor de cien rótulos, envoltorios y diseños de envases, además de unas cuantas ilustraciones en diversas publicaciones.

El poeta Vladimir Maiakovsky, nombrado jefe de la operación publicitaria del Estado, se convierte en la figura central de esta publicidad comercial y redacta en 1923 un artículo³³ donde formula las características específicas de la publicidad soviética.

Maiakovsky está considerado como un innovador que trabaja incesantemente el lenguaje y la forma, creador de novedades verbales como la “sintaxis revolucionaria”.³⁴ Figura central de la creación publicitaria, se encarga de escribir eslóganes cortos y rimas pegadizas que se divulgan por las calles rápidamente y que los ciudadanos del pueblo aprenden de memoria. Sus “pósters revolucionarios”, como él los llama, son hechos manualmente y se reproducen con matrices. También explora en el juego de palabras donde reitera la semejanza de los términos y el uso de la rima.

³³ “Agitación y publicidad”, mencionado por CHERNEVICH, Elena. y ANIKST, Mikhail: *Opus cit.*, 1989.

³⁴ Concepto utilizado para nombrar la terminología de sus propios eslóganes. Está tomado de sus *Cartas sobre el futurismo* de 1921. Véase CHERNEVICH, Elena y ANIKST, Mikhail: *Opus cit.*, 1989.

Señalamos un anuncio de chupetes de la industria del caucho llamada Rezinotrest, con un eslogan que dice: “No hay ni ha habido nunca mejores chupetes, aguantan que los chupen hasta que uno se hace viejo. De venta en todas partes”.³⁵ En la imagen del cartel, no se ilustra de manera directa el producto publicitado, como era habitual, y es un anuncio sin duda francamente interesante por su composición simétrica y el empleo de colores complementarios. De paleta reducida, que genera un contraste acentuado y una composición visual muy estudiada y compensada. (Fig. 147)



Fig. 147 V. Maiakovsky, cartel chupetes *Rezinotrest*, 1923

³⁵ Mencionado por CHERNEVICH, Elena y ANIKST, Mikhail: *Opus cit.*; p. 45.

El otro componente del dúo, Aleksandr Rodchenko, se consagra como diseñador universal en la década de los 20. Su trabajo se perfila con carácter experimental y muchos de sus proyectos, basados en el Constructivismo, son innovadores. En ellos incorpora el fotomontaje y la fotografía junto con la tipografía.

Además de ser diseñador, se dedica a la docencia en la escuela de Vkhutemas,³⁶ donde pretende enfocar la enseñanza hacia la naciente profesión de diseño. Esta escuela junto con su equivalente en Alemania, La Bauhaus, asienta las bases del diseño moderno a escala mundial y todavía se toma como referente. Una de sus directrices es la idea de unidad de mensaje en las manifestaciones del arte, y así son tratadas bajo las mismas pautas estéticas el teatro, la literatura y el cine.

(...) En la nueva escuela de arte de Vkhutemas la finalidad de su “curso básico” era alentar al artista universal, al diseñador capaz con igual eficacia en todo el espectro de las necesidades de la sociedad.³⁷

Por lo que respecta a la obra de Rodchenko, destacamos su interés por la creación de un nuevo concepto del póster soviético, que además de abarcar todos los campos del grafismo, apuesta por la claridad y la desnudez formal y cromática, que derivan en soluciones enérgicas, como distintivo del póster soviético destinado

³⁶ Escuela rusa de diseño, de Altos Estudios Estatales Artísticos y Técnicos.

³⁷ Algunas publicaciones eran LEF, Kinotof, Novyi LEF, y Sovremennaia Arkhitektura, esta última conocida por las siglas SA. Mencionado por CHERNEVICH, Elena y ANIKST, Mikhail: *Opus cit.*, p.15.

al público proletario, que por supuesto difiere de la publicidad burguesa. (Fig. 148 y 149)



Fig. 148 A. Rodchenko, logotipo de *Dobrolet* (Sociedad para el desarrollo de la aviación), 1923



Fig. 149 A. Rodchenko, cartel para el *Gosizdat*, 1925



Fig. 150 A. Rodchenko y V. Maiakovsky, galletas *Octub. Rojo*, 1923

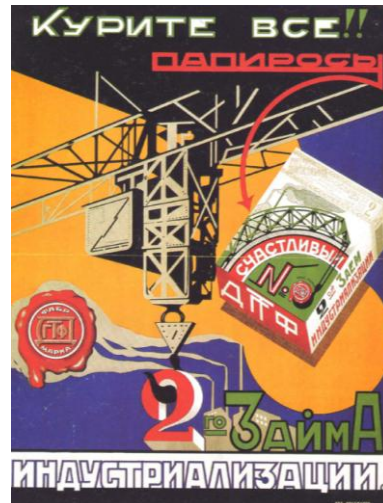


Fig. 151 S. Aladzhalov, cartel de tabaco, 1928

Tanto Maiakovsky como Rodchenko consiguen convertir el arte en un aliado que llega a toda la sociedad y para ello puede presentarse en los soportes más heterodoxos. Tanto que sus obras aparecen en cajetillas de tabaco, envoltorios de caramelos, industrias estatales, vagones, fachadas de edificios, carteles y paneles publicitarios, puentes, palacios y plazas enteras; en definitiva, un sinnúmero de lugares en los que instalar el mensaje gráfico y cambiar el aspecto de la vida urbana:

El arte no debe concentrarse en altares muertos llamados museos, debe difundirse en todas partes: en las calles, en los tranvías, en las fábricas, en los talleres y en los hogares de los trabajadores. (V. Maiakovsky; 1989:15)

En este tipo de obras la característica principal es su funcionalidad publicitaria, es decir que posean una amplia difusión persuasoria de los contenidos políticos. Esto obliga necesariamente a que el mensaje sea explícito, por lo tanto el valor de la tipografía radica en su capacidad para plasmar la significación del mensaje escrito. Se exige pues, que las composiciones estén sujetas a una forma de lectura convencional y al uso de los signos según las normas lectoras. Las características formales de sus creaciones compositivas, podemos resumirlas en los siguientes puntos:

- Creación de un fondo a partir de figuras geométricas básicas: círculo, triángulo, cuadrado, hexágono. (Fig. 150)
- Estas formas simples, dispuestas de manera ordenada, actúan a modo de redes o plantillas en las que se asienta la tipografía de manera estable.
- Ritmos y sentido de la lectura muy pensados, nada queda al azar.
- Dirección y sentido de lectura de los textos unidireccional.
- Gusto por las composiciones simétricas y muy bien equilibradas. (Fig. 147)
- Relaciones entre el espacio ocupado por el signo gráfico y el espacio libre del formato.
- Sorprendente uso de los espacios en blanco, con agudos contrastes de letras mayúsculas y cifras sueltas, combinado con inesperados cambios de letra.

- Predominio total del color, incluso los fondos tienen colores fuertes. (Fig. 149)
- Este color siempre es muy medido y razonado, con una reducida gama cromática, empleada a nivel estructural. (Fig. 153)
- Afianzamiento de la publicidad como medio de expresión gráfica.
- Utilización con especial interés, de los temas cotidianos de la vida social, política y económica. (Fig. 153)
- Preocupación por provocar una respuesta emotiva y participativa del espectador.
- Finalidad educadora del espectador-consumidor. Dirigidas a las clases trabajadoras con un modo visual y claramente comprensible, para compensar el alto grado de analfabetismo.
- Ausencia de relación entre el producto anunciado y su imagen. No tiene por qué establecerse una relación directa entre el nombre del producto y el producto en sí. En ocasiones tampoco se establece un paralelismo entre el producto anunciado y el modo de aludir a él, sino que éste sirve como medio para transmitir de forma implícita un mensaje político. Como sucede con un cartel donde anuncian cigarrillos, que respalda el programa estatal de industrialización, para el que eran vitales las contribuciones de los ciudadanos (Fig. 151). En la obra aparece unas grúas y signos de industria pero solo hace alusión al tabaco mediante el texto que dice: “*¡Todos*

deberían fumar ¡ Compra cigarrillos Schastuvy (feliz) y contribuye a seguir!”.

Ciñéndonos más concretamente al tema que desgana esta tesis, nos centramos en las características de la tipografía usada en este movimiento:

- Se basa en el principio de funcionalidad; el diseño de letras es siempre de palo seco, aunque también hay gran variedad de diseños tipográficos.
- Textos enérgicos y con gran contundencia visual con recursos reducidos y muy bien planificados.
- Énfasis en ciertas partes del mensaje mediante la manipulación tipográfica, buscando contrastes de tamaños y grosores.
- Contrastes que potencian la expresividad y recurren a letras de cuerpos desmesurados o llenan de texto la página.
- Simbología propia, que actúa como iconos reconocibles del sistema socialista.
- Uso de elementos propios del taller tipográfico, como flechas, signos de exclamación, filetes y demás recursos.
- Modo de lectura no convencional, con predominio de las composiciones activas, dinámicas, muy marcadas y en ocasiones con recorridos diagonales.
- Texto escrito que se adapta al tamaño y formato del espacio gráfico.

- Esquema ortogonal de composición del texto, que ayuda a resolver la estructura general. (Fig. 152)
- Color en las letras. Utilización de colores puros y planos, creando chirriantes contrastes.
- Creación de una forma visual mediante el texto escrito identificada con el tema al que hace alusión el mensaje; es el mismo recurso de los caligramas de Apollinaire.
- En ocasiones, letras con sombras proyectadas o volumen.



Fig. 152 V. y G. Stenberg, K Medunetsky, cubierta de *7 dnei MKT*, 1924

Al igual que en los años 20 empezó a usarse la fotografía en el diseño gráfico, en este periodo se impulsa el fotomontaje como manifestación artística. Los artistas constructivistas la acogen como una nueva técnica artística, en la cual encuentran un campo de experimentación. Su interés manifestado por el

principio de ensamblaje para construir un objeto, les lleva inmediatamente hacia el fotomontaje, que muy pronto combinan con la tipografía en pósters y cubiertas de libros. Aprovechan las imágenes fotográficas muy escorzadas porque provocan gran impacto visual, así como el encuadre forzosamente angulado. (Fig. 149)



Fig. 153 D. Bulanov, cartel del Buró de Publicidad de Leningrado, 1926

Volvemos a la Europa occidental y observamos el movimiento De Stijl, relacionado con la revista que funda Theo van Doesburg en Holanda, *De Stijl* (1917).³⁸ Los trabajos nacidos de este movimiento

³⁸ Entre sus miembros destacan Piet Mondrian, Vilmos Huszar y Bart van der Lek, Georges Vantongerloo, Antoine Kok y los arquitectos J. J. P. Oud y Jan Wils. Para ellos la armonía en pintura, arquitectura y diseño sólo se puede conseguir con un estilo geométrico puro e impersonal, que libere al arte de lo superfluo. Véase HERBERT, Spencer: *Opus cit.*, p. 27.

utilizan el rectángulo y los colores primarios, además del negro, el gris y el blanco, como recursos compositivos. La portada del primer número de 1919 de la revista (Fig. 154), exhibe una pintura de Vilmos Huszár (1884-1960) con las palabras organizadas a partir de la combinación geométrica de una masa de rectángulos y otra de texto, incorporando el logotipo diseñado por Theo van Doesburg.

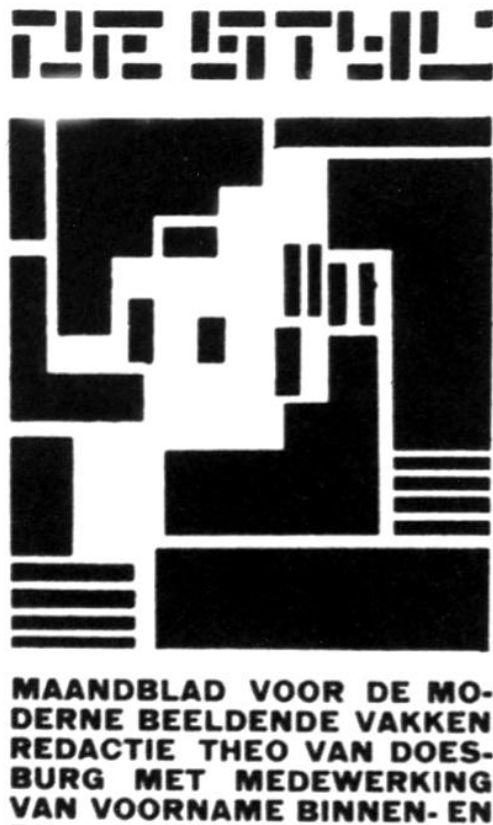


Fig. 154 V. Huszar, portada *De Stijl*, 1919

El libro para niños que realizó Theo van Doesburg (1883-1931) en 1925, *Die Scheuche*, cuya traducción significa exactamente, “libro para niños” incorpora características humanas a la letra, de manera que las tipografías de sus composiciones recurren a una serie de elementos usados en el taller tipográfico para representar las extremidades de los signos, y las dota de brazos y piernas como si fueran figuras humanas. (Fig. 155)

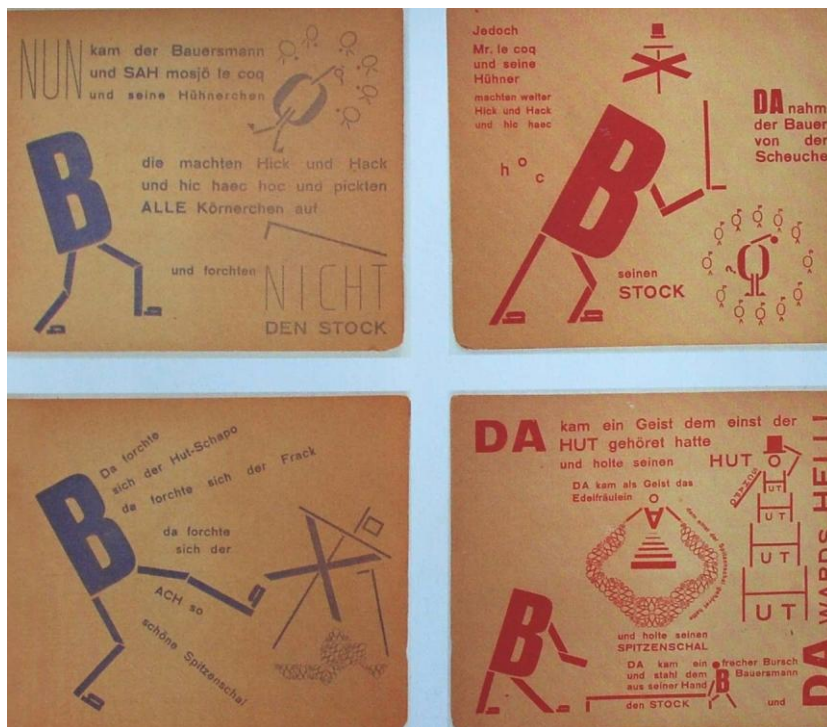


Fig. 155 T. van Doesburg, *Die Scheuche*, 1925

No ha sido el único artista que ha convertido sagazmente el signo en un ser animado, ya que también experimentaron en ello artistas de otras vanguardias, como el futurista Francesco Cangiullo (1884-1977) en un libro titulado *Cafféconcerto. Alfabeto a sorpresa* (Café Concierto. Alfabeto sorpresa) de 1916, en el que recurre a diferentes letras y números para generar, mediante una disposición estratégica, imágenes a modo de juegos visuales.³⁹(Fig. 156) También El Lissitzky, consigue resultados similares aportando rasgos humanos a las letras mayúsculas en el libro *Die vier Grundrechnungsarten* (Las cuatro funciones aritméticas, 1922),⁴⁰ que con gran destreza compositiva ilustra las distintas operaciones matemáticas mediante personajes-tipos. (Fig. 157)

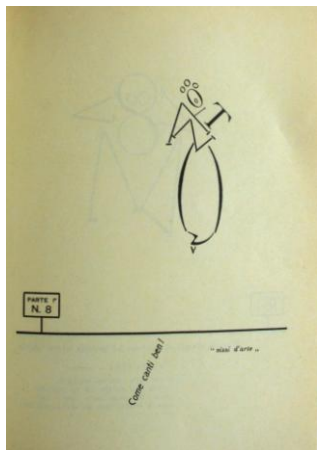


Fig. 156 F. Cangiullo
Cafféconcerto, 1916

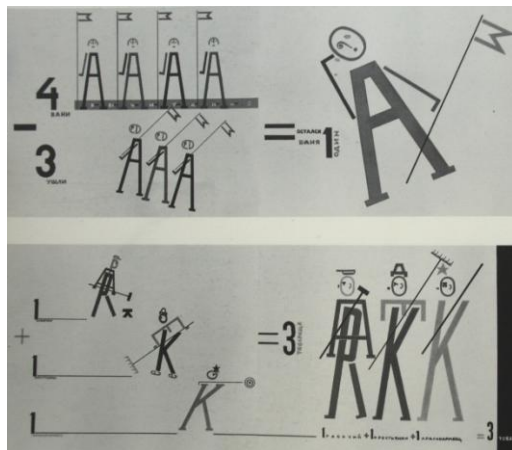


Fig. 157 E. Lissitzky, *Die vier Grundrechnungsarten*, 1922

³⁹ Véase al respecto SARMIENTO, José Antonio: *Opus cit.*, 1986.

⁴⁰ Véase al respecto DEBBAUT, Jan y SOONS, Mariëlle (coord.): 1990.

No podemos dejar de mencionar al impresor de Groningen (Holanda) llamado Hendrik Nicolaas Werkman (1882-1945) que experimenta a partir de los materiales de su taller con la forma y el color para crear composiciones abstractas donde la casualidad y el azar intervienen de forma clara. Explora las formas interiores de las letras de tal manera que da enorme importancia a las texturas y al papel como soporte, porque los considera fundamentales para el diseño gráfico. (Fig. 158)

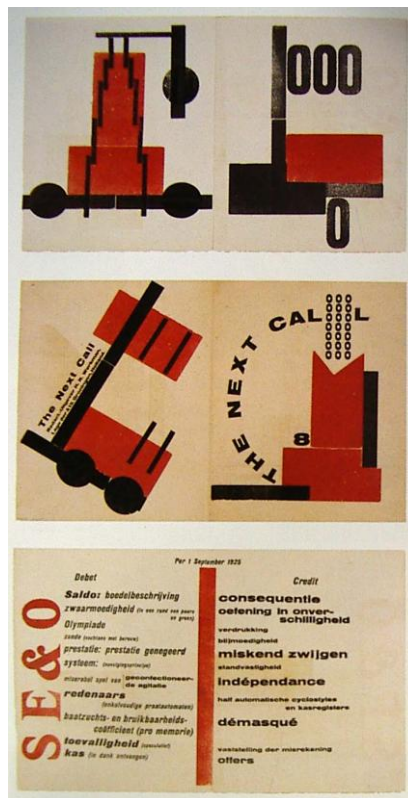


Fig. 158 H. N. Werkman, *The next call 8*, 1929

Werkman manifiesta en cierta ocasión: “La imprenta ofrece más posibilidades que la pintura. Permite que me exprese más libremente y también de una forma más directa”.⁴¹ Esta frase nos sugiere una explicación sobre el hecho de que trabaje con tal libertad e independencia de intereses que no se le puede asociar a ninguna corriente artística determinada a pesar de su repercusión en el ámbito del diseño tipográfico.

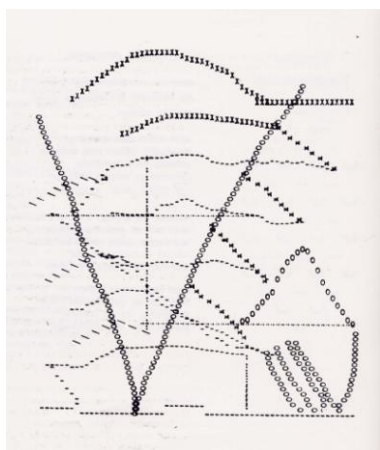


Fig. 159 H. N. Werkman, *ticksel*, 1920



Fig. 160 N. H. Werkman, *The cylinder press*, 1925

Él mismo divide su obra en tres variantes, según sea el planteamiento y la forma como interviene la tipográfica en sus composiciones artísticas:

1. *Tickseles*; composiciones mecanográficas, en blanco y negro. (Fig. 159)

⁴¹ GALLEGO, Julián (coord.): 1998, p. 9.

2. *Druksels*; obras impresas únicas, creadas directamente sobre papel, sin negativo previo. (Fig. 160- 162)
3. Ediciones donde añade manchas de color como fondo a los signos tipográficos, y su factura se aproxima más a un resultado pictórico. (Fig. 163) Realizadas a partir de 1923, destacan entre ellas los calendarios del año 1927.

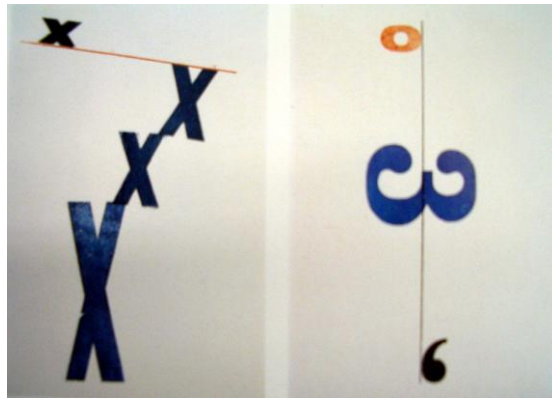


Fig. 161 H. N. Werkman, *Druksels*, 1927

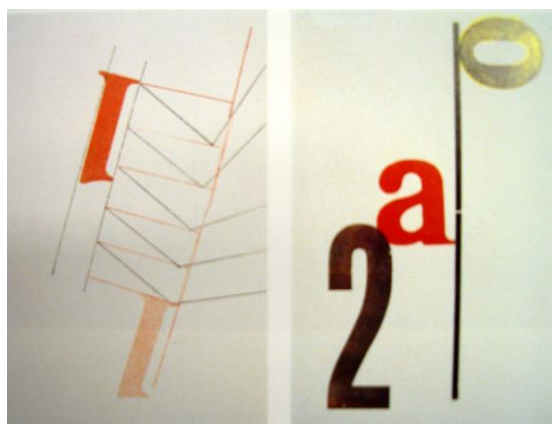


Fig. 162 H. N. Werkman, *Druksels*, 1924



Fig. 163 H. N. Werkman, calendario, 1943

En cuanto a la técnica, Werkman experimenta de forma innovadora, por lo que concretamos sus directrices en la siguiente relación:

- La imagen puede variar según los colores y la tinta utilizada.
- Aplica cuidadosamente los colores de manera que parecen acuarelas, usando también fundidos a la hora de entintar.
- Introduce matrices de plantillas recortadas y logra límites bien precisos.

- Combina otras herramientas como el rodillo y el tampón.
- Aplica el color con el rodillo, pero también con los bordes traseros de los grandes caracteres tipográficos de madera.
- Da con frecuencia otra aplicación a los signos tipográficos, como elementos formales y expresivos.
- Realiza pequeños y rápidos bocetos de sus obras.
- Sus composiciones, fundamentadas en una estructura geométrica básica, tratan de evitar la severidad y rigidez del constructivismo; los elementos adquieren un carácter más lírico y de mayor suavidad.
- Los caracteres que usa, en ocasiones son tan grandes que se convierten en formas abstractas.
- No concibe ediciones de producción masiva, sino ediciones de obras de arte de tirada corta, con ligeras variaciones.

Un estilo tipográfico interesante por estar situado a medio camino entre las minoritarias vanguardias más innovadoras y la tipografía tradicional, se trata del estilo Art Decó.⁴² Los tipos diseñados con sus directrices se popularizan rápidamente, ya que conjugan simultáneamente las cualidades de las dos expresiones tipográficas; una plantea la esencia de la depuración, la simplicidad y la geometría, abogadas por la nueva concepción de la tipografía. Mientras que la otra, sigue las propugnadas por los defensores de la tradición, que se basaban en la disposición ordenada del texto, la

⁴² Se formaliza como tendencia en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels* (París, 1925) y defiende el renacimiento de las artes decorativas de producción moderna. AGUILERA CERNI, Vicente: 1886, p. 153.

seriedad y la elegancia las composiciones. No obstante creemos que está más próximo al Art & Crafts y la publicidad, que a las vanguardias artísticas.

El Art Decó se extiende rápidamente al campo de la comunicación publicitaria y recurre a la tipografía como herramienta. Una de las fuentes más usadas, la *Broadway* (1925) diseñada por Morris Fuller Benton, (1872-1948) acaba por convertirse en una pieza emblemática del estilo decó. Esta tipografía se caracteriza por los duros contrastes entre astas gruesas y finas y se fundamenta más en la estética que en la legibilidad. (Fig. 164y165)

**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890 B &?!E\$(.,:;)**

Fig. 164 M. F. Benton, *Tipografía Broadway*.1925

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890 AEO &?!E\$%(.,:;)**

Fig. 165 M. F. Benton, *Tipografía Broadway Engraved*.1925

Dentro de esta corriente, el cartelista Adolph Mouron Cassandre (1901-1968), incorpora en sus obras una tipografía personal e inconfundible por su simplicidad. Tanto es así que llega a eliminar elementos básicos de los caracteres, como comprobamos

en *Nord Express* (1927) y *Ne le rends pas invisible* (No lo hagas invisible, 1929), pero pese a esta reducción de las formas en el diseño consigue mantener su calidad lectora. (Fig. 166 y 167)

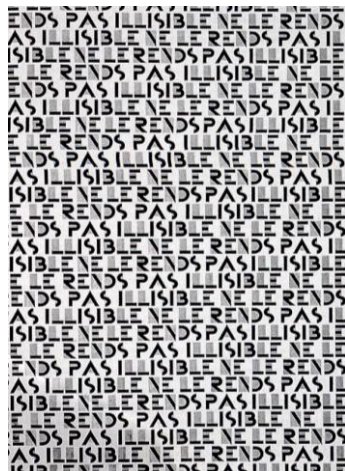


Fig. 166 A. M. Cassandre, *Ne rends pas invisible*, 1929



Fig. 167 A. M. Cassandre, *Nord Express*, 1927

2.3. LA TIPOGRAFÍA PROTAGONISTA DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Hasta ahora el uso de la letra por parte de los artistas, aunque basada en una expresión libre e integrada en su personal lenguaje plástico, estaba condicionado en cierta manera por la tipografía basada en los tipos móviles y los caracteres impresos. Así que el resto de elementos estaban condicionados por este tipo de texto, tanto en lo que se refiere a la técnica como en lo concerniente a los soportes adecuados a ella.

Sin embargo contemplamos en el arte una evolución de la tipografía más libre de concepción y técnica, hasta el punto de consolidarse como protagonista en la expresión artística, y se extralimita a lo que se había dado hasta ahora, la tipografía impresa. De modo que los autores que aquí se presentan ya no sólo se restringen al soporte de papel y las letras, sino que se extiende a ámbitos como la pintura, escultura y la instalación.

Si miramos la letra en un lugar ajeno al diseño gráfico y las artes de imprenta, nos acercamos a la pintura y descubrimos como telón de fondo a René Magritte (1909-1967) enmarcado en la pintura del Surrealismo, que desarrolla conceptos en su trabajo mediante palabras y logra que el espacio pictórico esté ocupado por la representación de objetos junto a la presencia de signos escritos. De esta manera aborda la obra para provocar una confrontación, que en ocasiones la convierte en un juego de contradicción, como es el caso de su obra *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa,

1924).⁴³ Este cuadro resulta sumamente decisivo en el tema del texto en la obra de arte al abrir el camino a la reflexión sobre las relaciones de semejanza entre los objetos reales, las imágenes que los representan y las palabras que los designan. (Fig. 168) Magritte pinta al menos cuatro variaciones, además de una serie de dibujos que desarrollan el tema de la pipa. La más interesante es una versión de 1948, similar a las anteriores, pero con un título diferente, pero también muy significativo, *La trahison des images*, es decir, el engaño de las imágenes.



Fig. 168 R. Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1924

En 1923, había pintado un pequeño cuadro titulado *Le premiere pipe* (La primera pipa) en el que una mancha amorfa dibuja el contorno de una pipa. Esta obra puede ser la iniciadora de la reflexión sobre la relación entre realidad y copia, entre la idea del

⁴³ Ante la afirmación lógica de la imagen visual, provoca una clara contradicción con la incorporación de la explicación contrapuesta. Véase MENNA, Filiberto: 1977, p. 30.

objeto y la mancha que sugiere la forma, que no pretende ser el objeto en sí, ni una representación ajustada del objeto, sino que hace alusión al concepto aprehendido de este objeto. En una reflexión que hace en la revista *La Revolución surrealista* en 1929 dice:

Un objeto no está tan ligado a su nombre, que no se pueda encontrar otro, que se adecue mejor a él. Un objeto acompaña a su imagen, un objeto acompaña a su nombre. Un objeto permite suponer que existen otros aparte de él. Un objeto no supone nunca el mismo efecto que su nombre o su imagen.

Una imagen puede ocupar en una oración el lugar de una palabra, ser sustituida por una forma cualquiera, describir de vaga manera, mientras que las palabras sólo se significan a sí mismas, pueden nombrar dos objetos distintos, pero no pueden mostrar lo que separa a estos objetos. En una pintura, las palabras son de la misma sustancia que las imágenes, aunque en una obra pictórica se ven palabras e imágenes de manera distinta; las palabras se refieren de modo preciso mediante nombres escritos en el soporte.⁴⁴

Así estructura de forma analítica las posibilidades de relacionar realidad y arte, y lo aborda en tres niveles: mediante el propio objeto representado, la recreación visual o imagen pintada, y a través de su referencia lingüística. En otras obras, le preocupa el concepto en vez del objeto y se limita a pintarlo, escribiendo tan sólo el término que lo designa, al tiempo que plantea la duda sobre

⁴⁴ Citado por TUMA, Peter en *El lenguaje pictórico: Texto e imagen*, 2004, p. 9 (texto inédito)

si “vale más una imagen que mil palabras” o, por el contrario, la imagen define el concepto de modo que al presentarnos el término le podemos dar un significado más amplio. (Fig. 169)

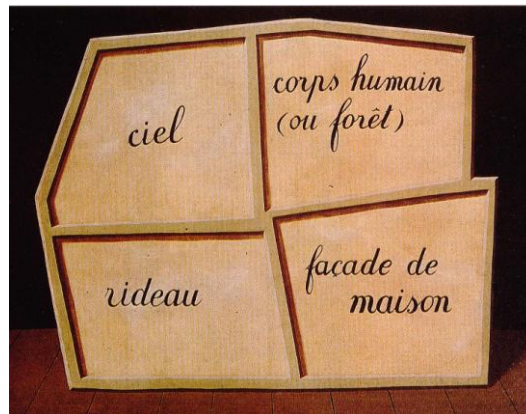


Fig. 169 R. Magritte, *Le masque vide*, 1928

El movimiento Pop Art⁴⁵ nos parece también clave en la evolución de la tipografía, y tiene gran repercusión en el arte contemporáneo en lo que respecta al papel del signo gráfico. A grosso modo vemos que recurre a elementos publicitarios y anuncios fuera de contexto, utilizando las mismas técnicas de reproducción de gran tirada que los productos publicitarios. Pero lo que sin duda ha trascendido ha sido su concepción de la obra, sobre todo la apropiación de palabras procedentes del mundo de la publicidad, que por tanto están totalmente asimiladas.

⁴⁵ Se inicia en Gran Bretaña a mediados de los años cincuenta, tiene un fuerte despegue en Nueva York. Véase al respecto DEMPSEY, Amy: 2002.

En este contexto es oportuno revisar de manera muy resumida la obra de dos artistas americanos que han sido piezas clave y han trabajado la tipografía desde perspectivas diferenciadas, Andy Warhol (1928-1987) y Roy Lichtenstein (1923-1997). Ambos combinan las imágenes de la cultura de masas y la publicidad, con el lenguaje escrito y el cómic. En ambos casos el lenguaje escrito ocupa una parte fundamental de la producción.



Fig. 170 A. Warhol, *Campbell's Soup* (detalle), 1962

Andy Warhol incorpora en sus cuadros fragmentos recogidos de los medios de masas. Así, por ejemplo reproduce recortes de prensa con imágenes y textos. Se basa en la tipografía sacada de los anuncios publicitarios existentes y utiliza el offset como técnica de

reproducción, por ser un sistema que le permite repetir la imagen el número de veces deseado. (Fig. 170)

También Roy Lichtenstein refleja el espíritu de sus anteriores trabajos como diseñador. Además de la publicidad utiliza el cómic en sus lienzos. Sus cuadros pasan a ser desmesuradas viñetas en las que el texto interactúa con la imagen incluyendo onomatopeyas, cartelas y globos. Ejecuta la tipografía de manera directa, pintándola sobre la misma tela. En cuanto al color, recurre a los colores planos y las tramas propios de esta narración visual de las artes gráficas, además de introducir otros recursos gráficos como las líneas dispuestas paralelamente, los puntos de distinto grosor y los contornos bien contrastados. (Fig. 171)

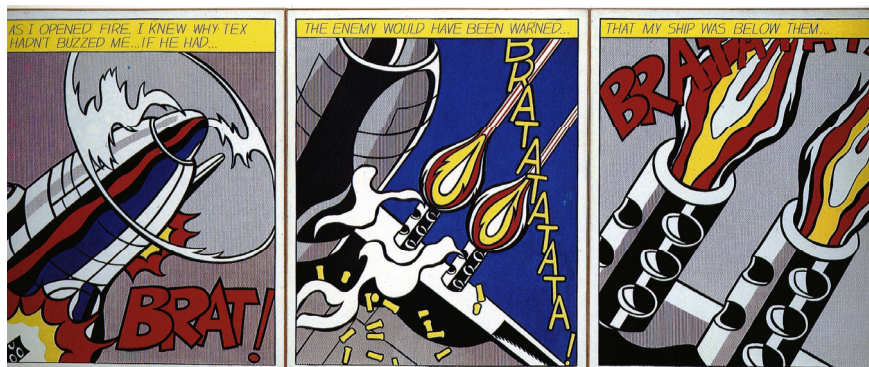


Fig. 171 R. Lichtenstein. *As I Opened Fire*, 1964

Volviendo a nuestro país, destacamos un antecedente más próximo, se trata de Joan Brossa (1919-1998) quien trasciende la visión exclusiva de la tipografía como elemento de composición artística, y la aborda desde un planteamiento muy amplio, ya que

considera todas las características que le son propias, concibiendo el signo gráfico como elemento poético.



Fig. 172 J. Brossa, *Burocracia*, 1967

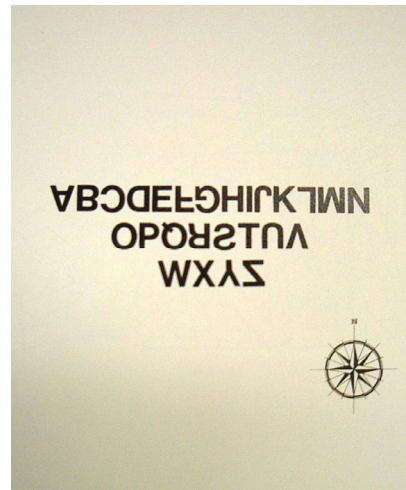


Fig. 173 J. Brossa, *Abecedario*, 1988

De toda la obra de este artista-poeta, relacionada con la poesía experimental surrealista, resultan especialmente interesantes sobre todo los poemas visuales, por dar un uso especial a la lengua y la semántica. Su poesía visual en forma de caligramas y la aplicación descontextualizada de la letra están próximas a Apollinaire. Sin embargo, pese a su carácter rompedor, ha conservado la disciplina del lenguaje escrito. Brossa construye un código expresivo con sutilidad y encanto a partir de la relación entre palabra e imagen y encuentra una forma de intercambio entre materialidad y lectura. Así mismo recupera el poder de las imágenes, las palabras, los conceptos y las ideas. Tiene más interés en insinuar que en decir;

borrando las barreras entre las técnicas y en cada una de sus manifestaciones artísticas mantiene la presencia de las letras.

Sus poemas visuales respiran libertad y dominio de la imagen y la palabra, creados a partir de elementos propios de la comunicación escrita, como el alfabeto, los signos de puntuación y el grafismo de la escritura, que aplica sobre el papel para dar forma a sus poemas. La resolución formal de sus trabajos exuda gran poder de síntesis, que invita a la contemplación más que a la lectura.

Podemos decir que Brossa es un destructor del lenguaje, porque lo desnuda hasta encontrarse con su materialidad, con su esencia; indaga sobre aspectos como la sonoridad y la onomatopeya para llegar a encontrar la autonomía de cada letra o signo de puntuación. Reflexiona sobre el lenguaje como parte fundamental de la realidad material, y juega con la semántica separando y modificando el significado de las palabras relacionadas con los objetos que designan, buscando una nueva significación, que deriva en una forma de metamorfosis que lo amplía. En su opinión:

La poesía visual no es ni un dibujo ni una pintura, es un servicio a la comunicación. Que se mantenga dependerá del talento de la gente que la haga. Aquí no hay códigos, estás al descubierto.⁴⁶

En consecuencia, pone en práctica juegos semánticos, jugando con dos elementos diferentes designados por el mismo nombre,

⁴⁶ Mencionado por CASANOVA, María (coord.): 1997, p. 10.

como en la obra *Burocracia*, de 1967 donde sustituye las hojas de árbol por las hojas de oficina. (Fig. 172)

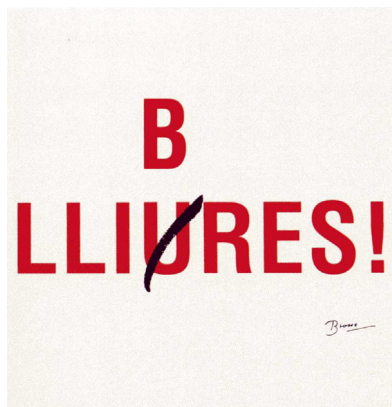


Fig. 174 J. Brossa, *Llibres*, 1994



Fig. 175 J. Brossa, *Hitchcock*, 1982

El abecedario es uno de los instrumentos más potentes de su poesía visual. Cada letra tiene unas significaciones intrínsecas que Brossa sabe rescatar para crear la clave de entrada a un juego lingüístico con innumerables recursos visuales. (Fig. 173) La combinación de las letras permite construir palabras y con el cambio de una sola letra se puede variar su significado y referirse a otra cosa completamente diferente. (Fig. 174) Además tiene un rasgo característico, la personificación de cada letra, atribuyéndole cualidades humanas, como por ejemplo el signo de diéresis utilizado como ojos que miran. Recurre a cortar las letras para cambiar su significado, incluso hace incursiones experimentales con

logotipos que se encuentra y le resultan sugerentes, en una acción que podríamos llamar *mot trouvé*.⁴⁷ (Fig. 175)

Su obra ha evolucionado y pasado por distintos tipos de soporte y formato. No solo se ciñe al papel, soporte usual del lenguaje escrito, sino que se plantea experimentar con las letras y el volumen, mediante composiciones de objetos encontrados y esculturas de gran escala, como la pieza escultórica titulada *Poema transitable en tres tiempos*, de 1984, en la que además de descontextualizar la letra le infunde un tamaño inusitado. (Fig. 176) Sin embargo, nunca pierde el carácter entrañable, tierno y sencillo.

Podemos decir que la poesía de Brossa es mínima, austera, de rasgos conceptuales contundentes y plenos de su mirada crítica. Es su medio de expresión natural, ya que nunca abandona el lenguaje literal como hilo conductor de su trabajo plástico.

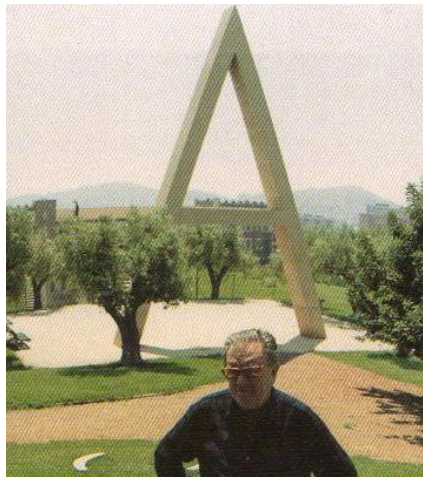


Fig. 176 J. Brossa, *Poema transitable en tres tiempos*, 1984

⁴⁷ Nombrado por PARCERISAS, Pilar: “Poesía a ras de tierra” en CASANOVA, María (coord.): *Opus cit.*, p. 27.

Durante estos mismos años se produce otro punto de inflexión importante en el estudio que nos ocupa; a partir de 1960, es el inicio de la serie de movimientos artísticos que se desarrollan bajo ciertos postulados similares y otros tangenciales, pero en los que se manifiesta la tipografía como una constante, aplicada de distintas maneras. Nos referimos al Arte Conceptual, el Mail-Art y el movimiento Fluxus.

Una característica de relevancia común a todos ellos es el uso de diferentes soportes no convencionales en el Arte, como son los libros de artista y los elementos propios de la comunicación postal: cartas, los paquetes de envío y las tarjetas. En el curso de nuestra reflexión, la importancia que tiene el hecho de trasladar el signo tipográfico a otros soportes, podríamos considerarlos también desde el punto de vista de estos movimientos por su carácter de ruptura y sus planteamientos, pues podemos entenderlos al mismo nivel que las primeras vanguardias, si bien persiguen una finalidad distinta y tienen motivaciones diferentes.

El Arte Conceptual desarrollado desde finales de la década de los sesenta hasta la mitad de los setenta, está dotado de una gran carga teórica y propugna el cambio de punto de vista de la obra artística desde su condición de objeto a motivo protagonista de la idea y su concepción. Sus obras se plantean fundamentadas en la reflexión, que prevalece en su ejecución. En este caso, el signo gráfico, determinado por el lenguaje escrito, forma la parte esencial a la que hace referencia directa en sus obras. Tomamos como ejemplo *Una y tres sillas* (1965), realizada por Joseph Kosuth. (Fig. 177) Consiste en una silla de madera colocada junto a una pared, su fotografía a tamaño real, colgada en dicha pared a la izquierda y, a

su derecha y la misma altura, la definición del término silla. Es una pieza que contempla de manera redundante tres formas de representación objetiva del concepto silla; un objeto, la silla, da lugar al mismo tiempo a tres manifestaciones distintas: la material, la fotografiada y la definición escrita. Lógicamente esta obra exige una reflexión al espectador, y entre las preguntas obligadas aparece la siguiente ¿Qué puesto ocupa la descripción textual de un objeto en su percepción real?

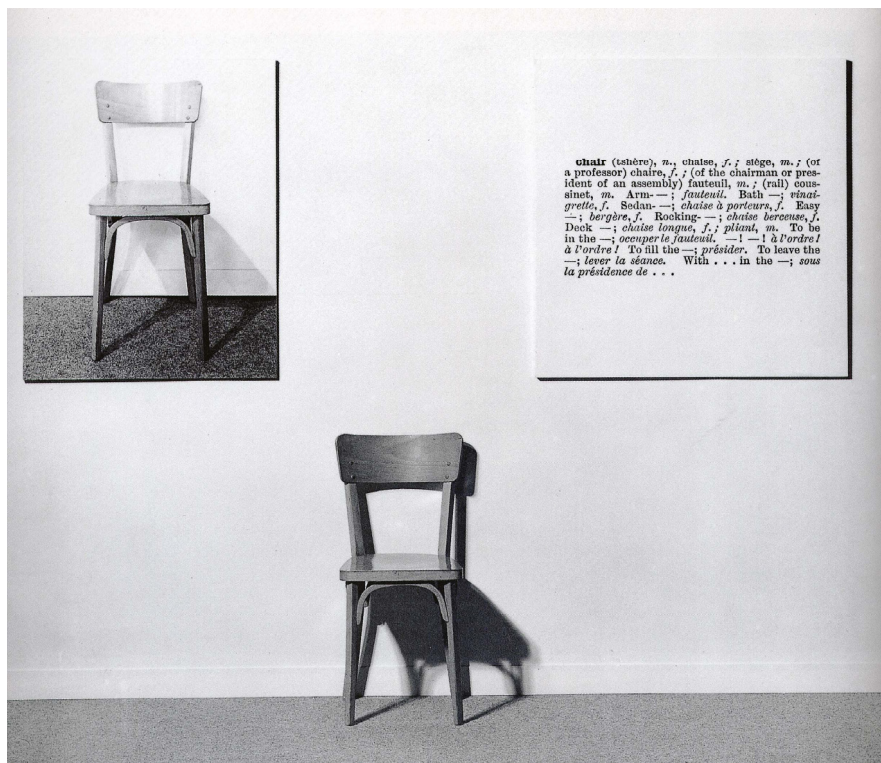


Fig. 177 J. Kosuth, *Una y tres silla.*, 1965

Descubrimos en esta obra rasgos comunes con la serie de *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte, tanto en el planteamiento como en la realización. Genera una significativa denominación verbal que podría sustituir a la representación visual, recurriendo a nuestra psique, capaz de recrear las imágenes mentales archivadas en nuestro cerebro. Podemos decir que tanto Magritte como Kosuth potencian un sistema mental de signos, y por lo tanto sitúan el lenguaje verbal al mismo nivel que el propio objeto. La relación de estas obras con la producción de Apollinaire, tal como nos indica Filiberto Menna, plantea una intención similar al sustituir las representaciones por su definición:

(...) insiste en el componente conceptual del movimiento artístico defendido por él como el arte de pintar nuevas entidades con elementos extraídos, no de la realidad de la visión sino de la realidad conceptual. (1977:32)

Fluxus es un movimiento continuador de las manifestaciones con cierto protagonismo tipográfico, que surge para definir la relación del arte con la vida y la sociedad.⁴⁸ Inicialmente concibe las publicaciones como su pilar más importante. Los artistas que lo integran tienen un comportamiento radicalizado en contra de las

⁴⁸ Nace en 1960, liderado por George Maciunas. Lo forman artistas dedicados a la danza, la filosofía, el teatro, la música, la performance y el arte de acción, la poesía y la literatura, entre otras actividades. Véase ARMSTRONG, Elisabeth y ROTHFUSS, Joan (coord.): 1994.

minoritarias vanguardias artísticas. Pretenden que su obra se expanda de manera mayoritaria y utilizan canales ajenos al mundo artístico. Se basan en las populares vías de comunicación de los servicios de correos. Así, ponen en circulación postal una amplia producción artística en forma de tarjetas impresas, cartas, postales, paquetes, panfletos, libros, revistas, y las cajas-estuche llamadas *fluxyearboxes* y las cajas-maleta o *fluxkit*, además de un abundante número de anuncios de conciertos y festivales de música. (Fig. 178 y 180) Los artistas estudian la posibilidad de transformar lo cotidiano en un espacio de investigación estética. Este grupo artístico reclama especialmente nuestro interés por el uso que hace de la obra impresa y la tipografía y la función que les da como elementos fundamentales de comunicación.

En cuanto al tratamiento de la tipografía en sus publicaciones, se basa más en juegos de estética que en la legibilidad, pues deforman las palabras de manera caprichosa y en ocasiones poco práctica, para facilitar las repeticiones rítmicas donde del texto compone cenefas y formas visuales en formatos cuadrangulares que incluso pueden construir volúmenes de forma cúbica, como en el anuncio *An Antologi* en 1961, de George Maciunas, (Fig. 179) o también la forma de cajas o de rollo, (Fig. 178) en unos diseños arriesgados. También se crean distorsiones intencionadas con las letras consiguiendo motivos geométricos y un uso peculiar del espacio. En los títulos estas letras configuran formas geométricas, la mayoría de veces cuadrangulares. Las deformaciones en las letras las resuelven mediante prolongaciones en las astas de los tipos que configuran los encabezamientos y títulos de sus impresos.

2.3. La tipografía protagonista de la expresión artística

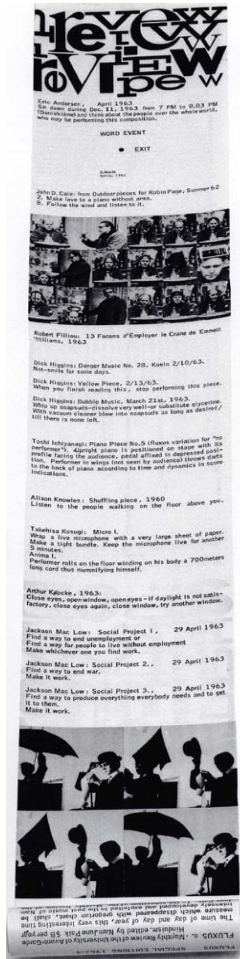


Fig. 178 G. Maciunas, *Preview review.* 1963

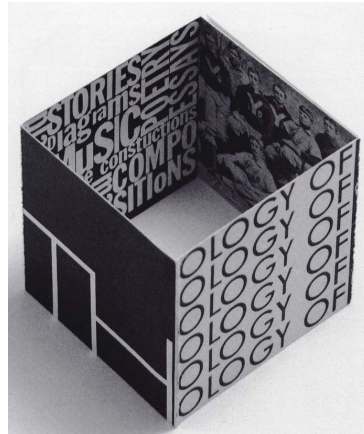


Fig. 179 G. Maciunas, anuncio publicación *An Anthology*, 1961

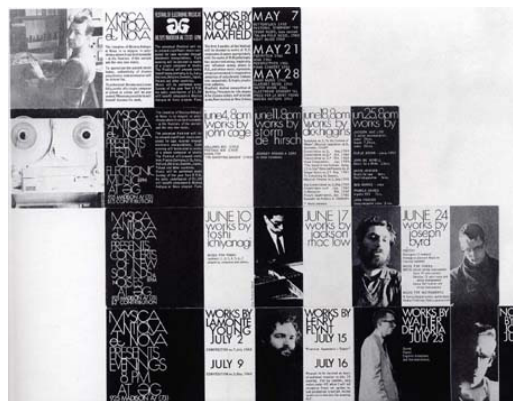


Fig. 180 G. Maciunas, programación AG Gallery, 1961

El texto queda dispuesto mediante varias columnas que combinan con imágenes fotográficas en una misma página. (Fig. 178 y 180) También recurren a la condensación de tipos de palo seco, al uso de las letras como elementos gráficos y a la aglomeración de palabras, además de los tonos de negro y blanco,

produciendo un contraste cromático sencillo que muestra la apariencia de las formas en positivo y negativo. También consideran como soporte de su expresión artística las publicaciones e invitaciones a los actos que realizaban. Es evidente que así toman cada vez más fuerza y se entienden como obras independientes y autónomas donde la tipografía tiene una importancia determinante, en su papel constructor del contenido.



Fig. 181 G. Maciunas y G. Brecht, portada cc V TRE, núm 1, 1964

Destacamos la publicación periódica *V TRE* editada desde 1963. (Fig. 181) Cada uno de sus ejemplares es diferente y único, con una amplia diversidad temática, selección de titulares y declaraciones, ilustraciones de carácter pseudocientífico, retales de prensa especializada y fragmentos arbitrarios de noticias. Con el

tiempo se consolida como catálogo de promoción de sus artículos en venta, además de ser un registro de la actividad periódica de Fluxus y recoger proyectos gráficos de los artistas. Podríamos dividir su producción gráfica en: material publicitario, partituras o instrucciones para acciones, ideas gráficas y objetos.



Fig. 182 Anónimo. *Fluxkit*, 1964

Entre los objetos que producen, las *fluxyearboxes* y *fluxkit*, publicadas con formato atípico se caracterizan por su talante experimental, cada una de ellas está realizada por un artista diferente. Esta serie de obras contienen escritos dentro de cajas de madera o maletas, que funcionan de contenedores. (Fig. 182) Están compartimentadas y contienen multitud de pequeños objetos, como

si se tratara de portar la esencia de sus juegos, así que tienen cabida desde pliegos de papel, tarjetas, textos, fotografías, documentación de performances, hasta pequeños objetos cotidianos como dados, cuerdas, goma, piel de naranja, desplegados y naipes.

Por otra parte, Fluxus también realiza incursiones en el Mail-Art,⁴⁹ una actividad artística que busca nuevos lenguajes y soportes. El arte postal, que se desarrolla ampliamente en la década de los sesenta, va tejiendo una red de comunicación internacional, que se ha sucedido con manifiestos, con exposiciones, publicaciones, y ha tenido como soporte el sistema de correos y sus diferentes servicios y productos, como sellos, telegramas, tarjetas postales y similares.

Un sistema determina la transmisión de mi mensaje. Este sistema incluye dos subsistemas, por un lado, el subsistema del lenguaje escrito o visual, y por otro el subsistema de los servicios postales. La relación entre los dos subsistemas es permanente, pero no rígida. Se puede acentuar uno u otro según el interés o la intención. (U. Carrión; 1980:79)

El circuito de envío se inunda de pegatinas, sellos, libros, carteles y postales, en un intercambio de correspondencia que surge como rechazo al sistema de galerías y cuestiona los circuitos tradicionales del mercado del arte. (Fig. 183 y 184) Los principios fundamentales de estos artistas se basan en que el acto estético debe

⁴⁹ Se puede fijar sus orígenes en el movimiento futurista, con Marinetti, Balla, Pannaggi. Véase LISTA, Giovanni: 1979.

tener un carácter de movilidad; recurriendo a actos de la vida cotidiana, secundan la percepción directa tanto visual como táctil del objeto, por lo que el goce estético es individualista y queda imbuido de un halo de privacidad, que defiende su libertad creadora. Son los precursores que han abierto el camino a las actuales manifestaciones artísticas fundamentadas en la transmisión de información mediante la tecnología de Internet, o vía satélite.



Fig. 183 G. Balla, tarjeta postal dirigida a Michel Seuphor, 1926

La evolución de la tipografía en estas manifestaciones artísticas se produce a través de composiciones libres de los impresos, con movimientos oblicuos del texto y buscando el dinamismo. Por lo tanto admite la pluralidad de textos y técnicas, tal como cita Ulises Carrión (1980:79.): “No podemos imaginar una pieza de Arte Postal que no utilice palabras, dibujos, o papel o plástico. Estos son los medios, el significado elemental con el cual construimos nuestro mensaje en el Arte Postal”.

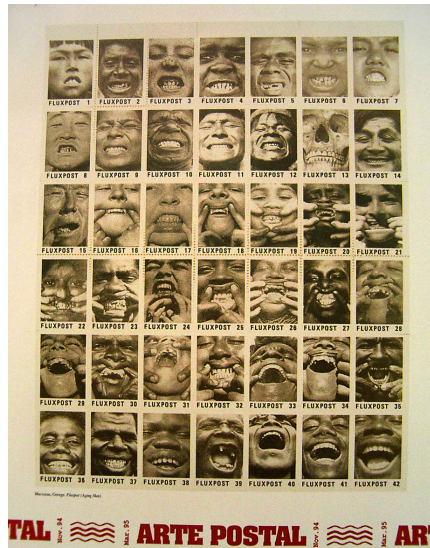


Fig. 184 G. Maciunas, *Fluxpost, (Aging Men)* 1963

Para finalizar este sucinto repaso a través de los movimientos artísticos que han utilizado la tipografía de forma más significativa, cabe citar el Graffiti como una expresión artística que comienza su desarrollo en las dos últimas décadas del siglo XX.⁵⁰ Su principal peculiaridad estriba en que los artistas concretan sus obras en la calle, y su soporte es cualquier superficie de la ciudad, como muros, camiones, trenes y espacios similares, que por supuesto suelen tener formatos de desmesuradas dimensiones. Es un movimiento que inicialmente se circunscribe en la marginalidad, desarrollado en los suburbios de las grandes ciudades, por lo que los artistas escriben símbolos y textos de forma identificativa pero deben preservar su anonimato. Actualmente esta forma artística ha evolucionado hacia

⁵⁰ Véase al respecto CASTLEMAN, Craig: 1987.

otras intenciones más adaptadas a las normas artísticas como manifestación y por sus consideraciones técnicas. Destacamos a Jean-Michel Basquiat (1960-1988) como pionero en convertir ese arte callejero en una expresión artística demandada y cotizada por las galerías y museos. (Fig. 185)



Fig. 185 J. M. Basquiat, *Lester Yellow*, 1987

En esencia, se trata de un arte en el que las letras son el principal tema y elemento fundamental de la obra, ya sea realizadas a mano alzada o con plantillas, pero en las que el color ocupa un papel importante. Los signos gráficos no reproducen las fuentes tipográficas de impresión, sino que tienen una estética específica, con variados y múltiples diseños. (Fig. 186)

De todo este discurso podemos extraer que un artista debe ser consciente de que el uso de la tipografía no es un proceso automático ni mecánico, con fórmulas establecidas, sino que también es posible y deseable utilizarla en cualquier actividad creativa como herramientas y recursos enriquecedores del lenguaje visual constructor de los mensajes plásticos.

Hemos visto que en todos estos casos se ha utilizado los más variados soportes de escritura, mientras que el artista antepone la intencionalidad estética al mensaje literario. Por eso, es frecuente observar cómo los signos se alejan de su significado para limitarse a ser una forma visual dentro de un espacio acotado.



Fig. 186 Anónimo, muro, 1984



PARTE II

ACTUALIDAD DE LA TIPOGRAFÍA COMO RECURSO ARTÍSTICO

3. ENFOQUES Y ACTUACIONES

3. ENFOQUES Y ACTUACIONES

El recorrido cronológico de las letras desarrollado en el capítulo 2, nos permitió apreciar que éstas llegaron a experimentar las mismas situaciones y comportamientos que los artistas realizan con ellas actualmente; es el desenlace de todo lo acaecido durante las vanguardias artísticas del siglo XX. En consecuencia entendemos que hoy las soluciones plásticas que cuentan con la integración de la tipografía son resultado de una continuada experimentación previa, cimentada desde las distintas disciplinas artísticas. Por eso nuestro interés es mostrar el camino que suprime las barreras entre las disciplinas artísticas, para reconocer simplemente que es suficiente saber que hay una amplia área artística que se alimenta del texto.

Damos un paso adelante más en la investigación y planteamos el que análisis general, primero, y casos plásticos concretos nacidos a partir de la letra, después. Para ello descubriremos las características formales propias del lenguaje escrito como conjunto de signos reconocibles. Posteriormente veremos en profundidad una selección de artistas que los incorporan a su producción de manera que reinventan el uso del abecedario con una visión personal y original.

La etapa final de este capítulo enfoca la investigación hacia un pequeño número de obras actuales en las que hemos descubierto aspectos plásticos afines a los nuestros. En ellos constatamos puntos tangenciales de interés común las soluciones logradas en nuestra producción.

La selección de artistas ha estado determinada por su diversidad de enfoque en cuanto a la tipografía, tanto por su carácter conceptual como por la disparidad de vías por las que se acercan al signo gráfico. También hemos tenido en cuenta otros factores: son artistas contemporáneos, con una clara proyección internacional y que reflexionan acerca de las distintas características intrínsecas del signo gráfico. Así pues, su estudio nos permite apreciar tantas maneras de hacer e incluir la letra como la personal forma de cada uno ofrece y que, por lo tanto, es muy diferenciada de unos a otros.

A estas razones se añade, por descontado, la decisión personal de acotar el campo de investigación con un matiz referencial personal que sin duda nos lleva a dejar para otra ocasión, otros autores, como el pintor Ximo Amigó, cuya experiencia plástica también recordamos en este momento. Así pues, en el ámbito de la escultura seleccionamos a Mar Arza y Jaume Plensa, en el ámbito de la fotografía a Daniele Buetti y, en la performance, a Bartolomé Ferrando.

Para ser eficaces, tendremos presente la concepción y planteamiento inicial y por otro lado, la forma que tienen de manifestar la creación artística. Así pues, veremos la cualidad que se establece entre los planteamientos conceptuales, estilísticos y formales de las diversas actuaciones, ya que a pesar del vínculo que supone la sólida presencia de la tipografía y los excelentes resultados poéticos, también se establecen las cualidades correspondientes a la singularidad creadora de cada uno de ellos.

Así mismo el método aplicado recurre al análisis del proceso de ejecución de las obras indicando la relación de los artistas con el signo tipográfico. Por lo que daremos respuesta a las siguientes

preguntas ¿Qué planteamientos previos aplican para relacionar o subordinar el texto a su obra? ¿Cómo lo hacen? ¿A qué técnicas recurren? ¿Cuáles son los resultados?

Posteriormente estableceremos un paralelismo entre los distintos resultados. Con el fin de dar una primera pincelada sobre la forma de afrontar esta premisa adelantamos una cita sobre el artista Jaume Plensa, que se caracteriza por trabajar desde distintas modalidades artísticas y recurre a la letra desde cada una de ellas:

(...) combina varias disciplinas en su trabajo y los temas a los que recurre son la ausencia, los derechos humanos, el deseo, el silencio o lo imposible, Jaume Plensa explica que no se siente más próximo a una disciplina a otra, sino que le interesan las ideas.⁵¹

⁵¹ MEDINA, Laura y BAOS Pilar: 2004, p. 75.

3.1. VALOR DEL SIGNO

Sabemos que la tipografía representa el texto, pero insertada en la obra artística adquiere otra nueva dimensión, la dimensión plástica. De esta manera, por el hecho de ser un elemento plástico se somete a las normas estructurales de la composición y deja de ser solo una caligrafía. La letra evidentemente queda dotada de valor expresivo. A partir de esta nueva circunstancia, los autores adquieren un papel fundamentalmente activo, por el que pueden condicionar su significado y valor expresivo según su propio juicio y postulados, que les lleva a provocar que el signo gráfico se anteponga o subordine a los demás elementos del formato acotado.

Otra forma de estudiar ese valor expresivo y plástico de la letra, es abordar las diferencias de manipulación existentes entre el manejo de las letras en un texto literario y las utilizadas en el hecho artístico. Así vemos que en el arte, las letras pueden prescindir de la finalidad descriptiva y didáctica que tienen en un escrito.

Otro aspecto que da lugar a diferencias en el tipo si está en un soporte propio del texto o en el ámbito artístico es la intencionalidad del artista creador, que considera que el uso de la tipografía no es un proceso automático ni mecánico, sino que desarrolla una actividad creativa con las herramientas del lenguaje.

Esta característica diferencial queda expresada en la definición que hace Vicente Aguilera en su *Diccionario del arte moderno. Conceptos, ideas y tendencias*, donde reflexiona sobre el signo: “Lo que parece claro es que el signo artístico tiende a interpretarse como algo primariamente significativo y

secundariamente comunicativo.”⁵² Tanto es así que la letra que queda enmarcada en el ámbito artístico es entendida como icono formal y llega a poseer características significativas por sí misma hasta el punto de que su presencia se entiende con total autonomía.

Para entender las connotaciones expresivas que se desprenden del signo gráfico, pasamos a desglosar los aspectos intrínsecos que los artistas han trabajado, trasladándolos a sus obras como recurso fundamental de expresión.

1. En primer lugar y basándose en el concepto de la tipografía como código abierto, apuntamos su característica fundamentada en el propio código plástico, que puede presentarse visualmente con la misma autoridad que si se tratase del código léxico convencional. Este sistema de signos inventado pasa a ser una constante en el lenguaje estilístico de algunos artistas, siendo esa misma iconografía la que revela la autoría del artista, tal como puede apreciarse en la obra Matt Mullican, Hernández Mompó y Keith Haring, entre otros. Enfrentándonos a sus obras distinguimos de forma inequívoca quien es su creador. (Fig. 187 -189)

2. Puede darse el caso de que en la obra haya un paralelismo definido entre las letras y los signos plásticos inventados. En tal supuesto vemos que las primeras poseen unas características formales y de proporción convencionales, de manera que las que pertenecen a la misma familia, tanto su composición y su forma quedan enmarcadas en un rectángulo o quedan sujetas a una

⁵² AGUILERA CERNI, Vicente: 1986, p. 481.

plantilla regular en la que se instauran unas proporciones similares.⁵³ En los segundos esos códigos inventados se apropian de estas características formales y responden al mismo patrón compositivo que las letras.

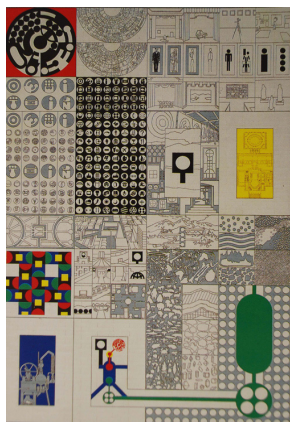


Fig. 187 M. Mullican, *Untitled*, 1992



Fig. 188 M. Hernández Mompó, *Mercado*, 1965

De esta manera los signos inventados recuerdan tremendamente a las letras por su forma, que sugiere la idea de iconos exentos, aunque se emplazan con distintas orientaciones dentro del formato y muestran diversas posibilidades en cuanto a su disposición. Así vemos que artistas tan dispares como Miró, Tapies, Haring y Mompó, sí exploran con el signo suelto manteniendo

⁵³ Esta plantilla viene dictada por dos líneas paralelas que se sitúan en la parte superior e inferior del signo tipográfico. Estas líneas engloban la altura X, más los ascendentes y descendentes. Véase: GARCÍA TORRES, Milko “Anatomía del tipo.” http://www.imageandart.com/tutoriales/tipografia/anatomia_del_tipo_1.htm (acceso 26/22/2009)

tamaños similares en sus signos, pero en ningún caso disponen su alfabeto con el orden y la secuencialidad propia de los textos.

En el caso de Mompó y Haring sus obras quedan configuradas exclusivamente por estos signos visuales codificados por su criterio personal, y por tanto son los que acarrean toda la carga expresiva de la obra. Como vemos en las imágenes que ilustran este punto, *Mercado* (1965) de Mompó y *Homo Decorans* (1985) de Haring. (Fig. 188y 189) Si bien es cierto que la disposición del alfabeto atiende a un orden, éste no es el orden propio y ortodoxo de la escritura, sino que se asienta según el orden compositivo que impera en la obra y es decidido por el autor.

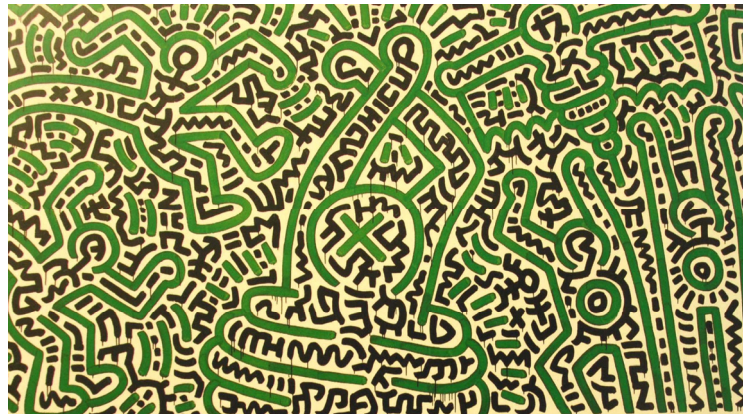


Fig. 189 K. Haring, *Homo decorans*, 1985

3. Siguiendo con la disposición de los signos vemos que dentro del lenguaje escrito y del formato, su colocación es una característica significativa y es la encargada de aprovechar la memoria perceptiva adquirida sobre la estructura de un texto

convencional. Ya que asimilamos el texto como una sucesión de signos reconocibles situados a una misma distancia y que completan líneas con una longitud e interlineado regular. Por ello trasladar al formato plástico esta reiteración de elementos similares hace que la entendamos como un texto escrito.



Fig. 190 EVRU, *Otsevru*, 2007

El set, término usado en las artes gráficas, se refiere al espacio que hay entre las letras. Con un set uniforme se consigue un “color” tipográfico homogéneo, palabra que se refiere a la textura y al grado de tonalidad total del texto. Así la homogeneidad en el color aporta legibilidad y regularidad a la composición. Esta característica del texto, cuando es llevada al lenguaje artístico y se recurre al set homogéneo porque da la apariencia de texto corrido, el artista debe tener en cuenta que un set apretado oscurece el texto creando un

entramado denso, mientras un set distendido lo aclara. La obra de EVRU titulada *Otsevru* de 2007, (Fig. 190) en la que un área importante del formato es ocupada por signos caligráficos sitios con una constante cadencia que recuerdan a un texto escrito es una clara muestra de esta concepción.

Otros ejemplos elocuentes son las obras *Escrituras* (1963 y 1983) de la artista valenciana Carmen Calvo, (Fig. 191 - 193) que recrea en sus lienzos la escritura considerada como una reiteración progresiva de signos, a modo de sucesión ordenada, pero sin recurrir a signos léxicos reconocibles. Cabe anotar que se concretan en iconos pintados o en elementos tridimensionales de pequeño tamaño. Vemos claramente como con ellos simula la escritura convencional, fundamentándose en el modo que tenemos de leer, de derecha a izquierda y de arriba a bajo. Estas pinturas de Calvo dan lugar a una percepción similar a la producida por un bloque de texto, por lo que los signos atados o pintados ocupan el lugar de los caracteres y el espacio en blanco se construye por vacíos.

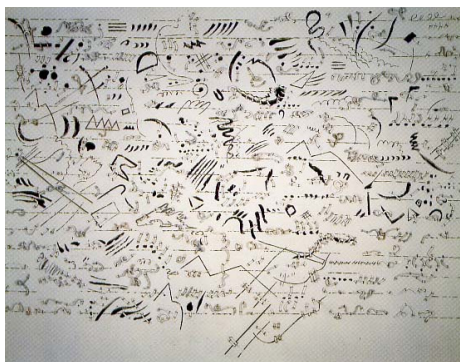


Fig. 191 C. Calvo, *Serie escrituras*, 1963

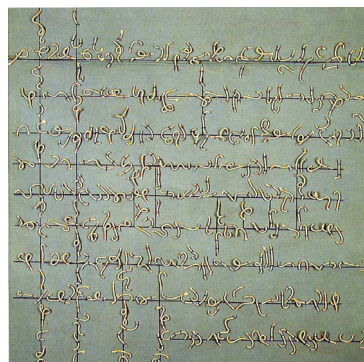


Fig. 192 C. Calvo, *Serie escrituras*, 1983



Fig. 193 C. Calvo, *Serie escrituras*, s.d.

En conclusión, este nuevo lenguaje funciona como una escritura no legible literalmente sino tan sólo de carácter visual. No posee una función semántica como emisora convencional del mensaje aunque, por descontado, sí tiene un contundente significado plástico y expresivo.

4. Otra característica del texto escrito, es el trazo gestual procedente de la caligrafía personal. En este caso los signos gráficos poseen unas connotaciones de grafías particulares, más orgánicas y con distintos diseños, que se diferencian claramente de los tipos que provienen de la tipografía mecánica. Por eso también destacamos la cualidad del signo tipográfico basada en el dibujo directo, y vemos

como es aplicada en el campo plástico con herramientas propias en el uso de la pintura y del dibujo.



Fig. 194 J. Campal, *Caligrama*, 1997

Fig. 195 B. Ferrando, *Secreto*, 1998

Esta cualidad del signo es apreciable en las distintas disciplinas artísticas, así vemos la obra pictórica de Evru, y la poesía visual de los *Caligramas* (1997) de Julio Campal y *Secreto* de Bartolomé Ferrando. Todos estos ejemplos incluyen unos iconos inventados muy personales que se apoyan en la forma y gesto propio de la escritura manual. (Fig. 190, 194 y 195) Sus caligrafías nos sugieren la evolución de las formas originales y parece como si progresivamente se hubieran alejado del esquema básico de cada letra para ir retorciéndose hasta perder la legibilidad y pasar al plano de la estética visual.

Este recurso plástico se manifiesta también en escultura, tal como se aprecia en la obra *El viaje de la luz* (2005), de Chema Alvargonzález, en la que se forja en el espacio una inteligible

caligrafía manual. Los signos tipográficos quedan enlazados por un trazo gestual, creando un texto que se instala en ese marco tridimensional de la escultura. (Fig. 196)

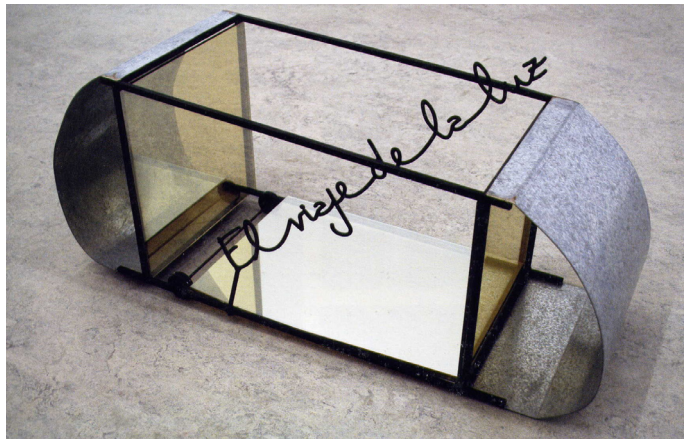


Fig. 196 C. Alvargonzález, *El viaje de la luz*, 2005

5. Por otro lado, la cualidad ornamental propia del signo gráfico. Así por encima de esta matriz mental del signo, nos percatamos del componente estético que tiene la letra. Este concepto es llevado al plano artístico, consiguiendo la utilización de unos signos propios que desvelan un carácter basado puramente en la estética visual. Como bien se entiende en *El lirismo del alfabeto* (1972), del poeta Rafael Alberti, (Fig. 197) y en *Homo Decorans* de Keith Haring, cuyo título de apela a este aspecto ornamental. (Fig. 189)

6. El color es claramente otro componente plástico del signo tipográfico, así numerosos autores han investigado las relaciones

cromáticas que establecen los signos entre sí, y entre el signo y fondo, para llegar a soluciones expresivas puramente personales. Esto es apreciable en numerosos ejemplos, pero basta constatarlo con las obras de Rafael Alberti y su *Plaza del mercado* (1984) o con las de Hernández Mompó o Keith Haring. (Fig. 197, 198, y 189)



Fig. 197 R. Alberti, *El lirismo del alfabeto*, 1972

7. Siguiendo con esta línea analítica vemos la tridimensionalidad como otro elemento consustancial al tipo. Así algunos artistas enfatizan el relieve en los signos gráficos, pues es un rasgo susceptible de ser considerado. De esta manera en las páginas que

son el soporte convencional del texto, se ha investigado la idea de la tridimensionalidad recurriendo a la tinta más densa para aumentar su relieve o bien usando un bajorrelieve como el golpe seco, que registra el signo tipográfico con una huella profunda en el papel. Y este valor también es llevado al lenguaje plástico de la mano de algunos autores como Plensa y Alvargonzález, que se ocupan de la tridimensionalidad de la letra dictada por el volumen del material con el que trabajan.



Fig. 198 M. Hernández Mompó, *Plaza del mercado*, 1984

8. Por último cabe destacar el carácter de pictograma de las imágenes esquemáticas, tratadas como texto escrito. Y nos lleva a tener en cuenta códigos gráficos de la señalética, que se aproximan formalmente a la escritura de letras.⁵⁴ Por tanto contempla los iconos convencionales y absolutamente reconocibles basados en pictogramas como los que aparecen en las indicaciones del código de circulación, o señalización de las ciudades y aeropuertos, en definitiva del entorno urbano.



Fig. 199 A. R. Penk, sin título, 1984

Algunos planteamientos artísticos se basan en ese tipo de códigos; véase como ejemplo la obra de Matt Mullican y más concretamente su obra pública *Untitled*, de 1992. (Fig. 187) Otros artistas que trabajan en este sentido son A. R. Penk y Keith Haring, cuyas obras respectivas se aproximan a una iconografía con

⁵⁴ Esta parte de la ciencia de la comunicación visual estudia las relaciones funcionales entre los signos de orientación del espacio y los comportamientos de los individuos. Al mismo tiempo organiza y regula estas relaciones. Véase COSTA Juan, 1989: 9.

reminiscencias pictográficas, que se valen del alfabeto tratado con este mismo punto de vista. En el caso de Penk son obras con un lenguaje basado en el esquematismo; sus códigos se relacionan con signos primitivos que recuerdan a las pinturas rupestres. (Fig.199). Mientras que Keith Haring hace fluir los elementos de su peculiar iconografía, con alusiones a animales antropomórficos dotados de un profuso carácter ornamental. (Fig. 189 y 200)



Fig. 200 K. Haring, *Keith Haring at Fun Gallery*, 1983

Hasta aquí hemos analizado de una manera general los aspectos del signo tipográfico con respecto a su significado y su forma. Con el fin de profundizar e integrar los hallazgos logrados en la investigación, nos arriesgamos a plantearla desde un nivel

personal. En él encontramos ciertos puntos tangenciales que nos descubren similitudes entre obras de algunos artistas actuales y nuestros intereses creadores personales. En este momento sólo hemos tenido en cuenta una serie de obras que pertenecen a artistas contemporáneos que han expuesto su obra en las últimas ediciones de la Feria de Arte Contemporáneo ARCO, los cuales son reconocidos por su claro calado internacional. Al analizar estas obras comprobamos una vez más el valor del signo tipográfico como forma imperante, que puede ser utilizada en las diversas técnicas artísticas.

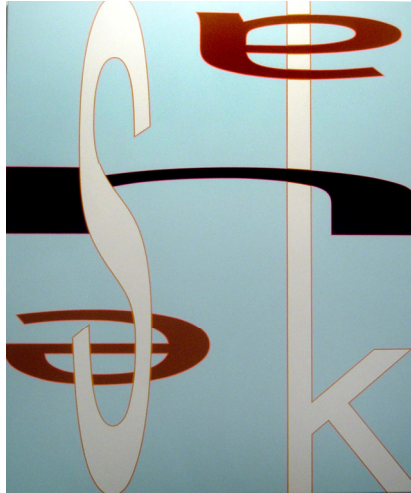
La existencia de estas obras ha constatado que en la actualidad continúa existiendo gran interés de los artistas por el signo gráfico, e incluso lo vemos más activo que nunca; una prueba de ello la tenemos cuando visitamos una feria internacional de arte de la categoría de ARCO, para darnos cuenta de la cantidad de artistas que usan este tipo de lenguaje; y está presente en las más variadas manifestaciones como son videoarte, pintura, dibujo, gráfica, escultura y fotografía.

Nos centramos en la función de los signos gráficos y las distintas maneras de inserción de la letra bajo diferentes enfoques conceptuales para enlazar el planteamiento personal con el uso multidisciplinar del signo tipográfico, por tanto en primer lugar centramos la búsqueda de la obra pictórica por interés personal y afinidad con este campo; en ella encontramos numerosas pinturas en las que aparece la letra de una manera reconocible, no sólo como elemento formal, sino con intencionalidad semántica legible. Como se aprecia en el cuadro de Juliao Sarmiento titulado *Ava* (2008), de técnica mixta sobre lienzo, (Fig. 201) donde el pintor utiliza el

lienzo como soporte para formular una pregunta al espectador, apelando directamente a su atención: ¿Qué hace usted aquí? La elección de la fuente tipográfica es determinante para su función apelativa, por tener un carácter convencional y ser muy limpia de forma, lo cual hace que el texto llegue de manera directa y su percepción se realiza de forma inmediata. La ubicación de la frase enmarcada en un rectángulo ayuda a esa lectura directa. Esta función semántica es común a la aplicada en nuestro propio interés de creación. Para recurrir a los elementos en los que el significado sea totalmente directo hemos trabajado en la misma dirección que él, introduciendo signos escritos mediante la utilización de plantillas o la estampación serigráfica, que muestran letras organizadas de manera que expresan contenidos reconocibles, y por lo tanto nos garantizan una lectura inmediata.



Fig. 201 J. Sarmiento, *Ava*, 2008

Fig. 202 A. Parazelle, *S/T*, 2004

En cuanto a las claves de composición, vemos en *Ava* una clara diferencia entre el fondo del texto y el de la figura. Éste lo construye como una gran superficie vibrante trabajada con texturas, mientras el texto escrito queda ubicado en una superficie totalmente lisa definida como un rectángulo negro. La idea es aislar bien el texto y que quede claramente diferenciado por su carga semántica. Saber el modo como han sido incluidos estos signos nos permite relacionar esta obra con nuestra experimentación práctica, puesto que el texto queda situado sobre un fondo texturado tamizado bajo un tratamiento con fuerte componente pictórico, con lo cual se produce una clara coincidencia con nuestro proceso creativo.

Por otra parte, entre las posibilidades que nos ofrecen los distintos elementos dentro del formato compositivo, también se aprecia que el signo tipográfico puede tener tal presencia que

incluso llegue a ser el único componente en la obra, si se le trata como figura diferenciada del fondo. Como ocurre en la obra de Aaron Parazelle que trabaja exclusivamente con este planteamiento; (Fig. 202) las letras quedan organizadas con una superposición evidenciada en composiciones claramente estructuradas. Así logra un resultado aparentemente sencillo pero de intensa elaboración. En este caso trabaja con pintura acrílica, consiguiendo una obra con colores planos, de factura muy limpia y serena.

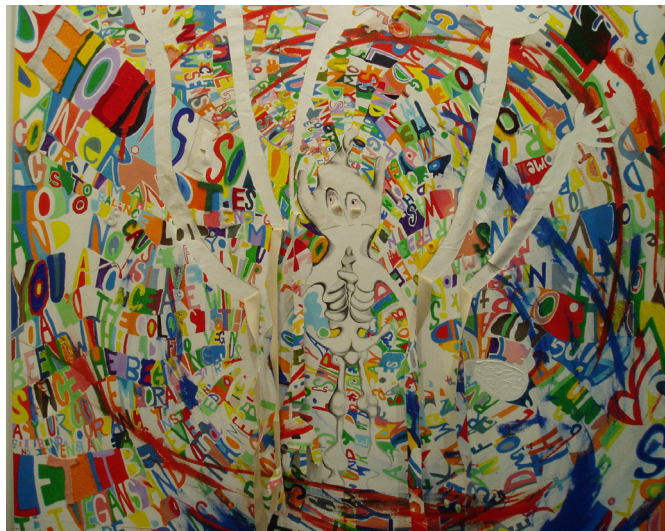


Fig. 203 T. Doyle Hancock, *Seasom'sdrem*, 2004

Como contrapartida nos planteamos la opción contraria, es decir que los signos tipográficos funcionan como fondo. Así podemos recurrir a una caligrafía que genera una textura de fondo. Esta solución es similar a la de otros dos autores con planteamientos

bien distintos. Uno es Trenton Doyle Hancock,⁵⁵ con *Sesom's Dream* (El sueño de Sesom, 2005) donde las letras funcionan como un fondo de signos con múltiples formas, colores y tamaños, dispuesto en franjas circulares que le dotan de gran expresividad y dinamismo, al generar un movimiento visual centrífugo. Las letras han sido realizadas con pintura acrílica como la totalidad de la obra, excepto la figura central que ha sido recortada y resuelta con collage. (Fig. 203)

La otra opción de texto como fondo que hemos seleccionado muestra un signo gráfico repetido a modo de ornamentación. Esto lo vemos con el artista Kendell Geers,⁵⁶ que utiliza las mismas letras en varias obras y soportes, como *Ecce homo* (2007), *Jesus Fucking Christ* (2006) y *The Passion Considered*, (2006). En ellas un Cristo crucificado y una vespa son cubiertos por su particular caligrafía para recubrirlos con ella como si fueran una piel decorada por una textura ornamental. (Fig. 204 y 205) Es entonces cuando una palabra corta -fuck- escrita en ambos sentidos -izquierda-derecha- genera un efecto a modo de espejo. Además las letras reiteradas de manera constante con cierta cadencia se convierten en un telón de fondo estético con matices de greca ornamental, mientras su percepción se aleja de su papel como letra legible. Estos signos gráficos se generan con una técnica indirecta ejecutada mediante plantillas que actúan como matrices con la letra recortada y, en el caso de Kendell Geers, pintadas con spray negro obtienen un resultado que se aproxima al graffiti.

⁵⁵ Véase *James Cohan Gallery*. Disponible en: <http://www.jamescohan.com/artists/trenton-doyle-hancock/> (acceso 20/11/2009)

⁵⁶ Véase *Yvon Lambert Gallery*. Disponible en: http://www.yvon-lambert.com/kendell_geers-A19.html (acceso 22/11/2009)



Fig. 204 K. Geers, *Ecce Homo*,
2007

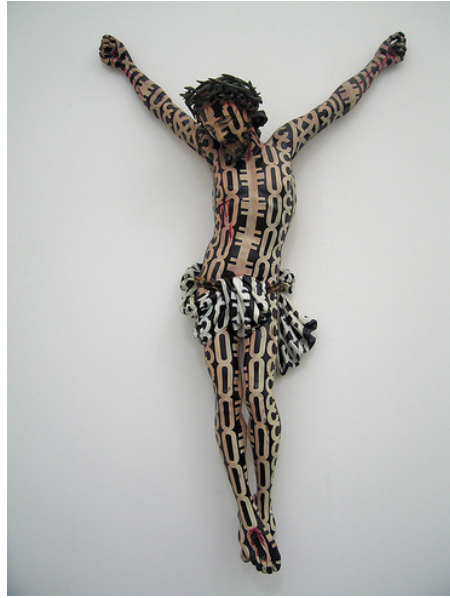


Fig. 205 K. Geers, *JesusFuckingChrist*,
2006

Otra manera interesante de registrar letras con las plantillas es con la técnica del estarcido, frotando con el lápiz grafito, de manera que el resultado adopta un cariz más dibujístico que pictórico, como en *Mirrors can Kill and Talk* (2008) de la artista hindú Anju Dodiya. (Fig. 206)

La conciencia de las relaciones que se establecen entre el signo tipográfico y su ubicación figura-fondo, es un hecho que evidentemente ocupa nuestro interés, como mostraremos más adelante al reflexionar sobre la obra personal.

Siguiendo con las posibilidades que nos ofrecen estas técnicas nos centramos en la más ortodoxa y tradicional, la utilización de tipos móviles. Esta práctica impresora es actualmente utilizada por

artistas como el alemán Emil Sdun, que centra su trabajo artístico en la impresión sobre papel y los libros de artista (Fig. 207 y 208) con un sistema muy propicio para la experimentación en la que consigue muy variados y expresivos resultados plásticos.



Fig. 206 A. Dodiya, *Mirrors can Kill and Talk*, 2008

Numerosos artistas investigan como incorporar el texto mediante collage de retales de texto publicado. Entre otros nombramos a Mimmo Rotella, que experimenta con los carteles publicitarios, también Ximo Amigó recurre al texto sacado de los carteles, ahora bien, maneja una letra de cuerpo desmesurado propio

de las vallas publicitarias para trascender su valor semántico, tal como sucede por ejemplo con un fragmento de una tipografía claramente reconocible asociada a la marca de licores *Osborne*, a la que aporta un significado añadido al integrarla en el contexto de la serie *Ullar*.

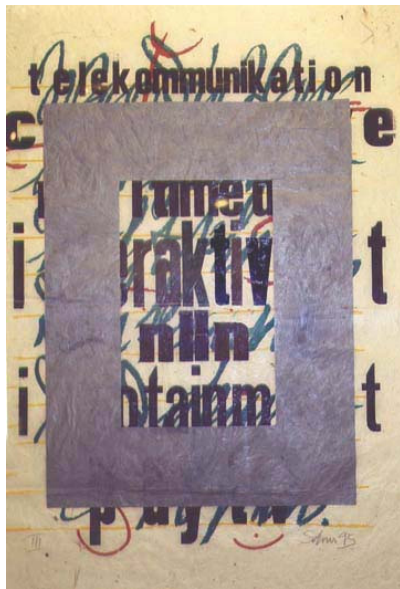


Fig. 207 E. Sdun, S/T, 1995



Fig. 208 E. Sdun, S/T, 1995

Esta intención de trascender la función semántica de los elementos tipográficos aportando un significado añadido también está presente en el trabajo personal, tal como puede verse en el punto 4.2. donde entre las diferentes obras analizadas señalamos *Con mayor celo que de costumbre*, de 2005, en la que unas frases realizadas con tipografía móvil vierten todo su significado. (Lam. 2)

Cabe mencionar el recurso de la fragmentación constante, tanto del espacio compositivo como de la letra. Así apreciamos que el formato está compuesto por módulos que lo compartimentan de algún modo con una visión fragmentaria acentuada por un contraste cromático. De igual manera el texto resulta compartimentado en sílabas, letras sueltas o incluso tan sólo fragmentos de letras, de modo que funcionan como un elemento puramente visual y plástico, incorporándose al juego de sugerencias marcado por las formas de los huecos internos de las letras. (Fig. 209)



Fig. 209 X. Amigó, *Manipulador*, 2004

Por otra parte el valor plástico que destila la caligrafía manual sitúa la escritura en una posición próxima al dibujo, que refleja la huella personal, de manera que cada registro dictará la expresividad propia de la exclusiva impronta manual.

Para ilustrar esta reflexión, la obra de la artista coreana Lee Bae, que trabaja exclusivamente con formas similares a la caligrafía oriental consiguiendo un trazo muy característico, tanto por su forma como por su técnica; traza con carbón vegetal machacado sobre un lienzo pintado con una base acrílica, signos aislados de grandes dimensiones y, para completar la obra, yuxtapone varios soportes generando polípticos. Es característico el resultado final que consigue, muy sencillo y esencial, con una atmósfera de textura aterciopelada que es consecuencia del carbón.⁵⁷ (Fig. 210)

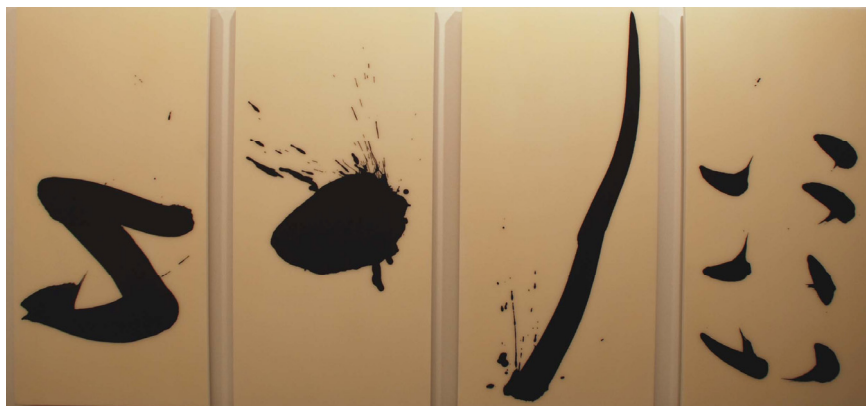


Fig. 210 L. Bae, *Untitled*, s.d.

Siguiendo con la caligrafía manual, ahora estudiamos la situación contraria, que genera un grafismo pequeño e ilegible que respeta la dirección horizontal de las líneas a modo de escritura, tal

⁵⁷ Véase Hakgojae Gallery. Disponible en: http://hakgojae.com/2009/eng/sub4/artist_main.html?artist_num=79 (acceso 25/11/2009)

como trabaja la artista brasileña Laura Erber en *O livro das siluetas*. (El libro de las siluetas, 2004) una videoinstalación de siluetas humanas moviéndose y en su interior escribe esta caligrafía reducida. (Fig. 211)

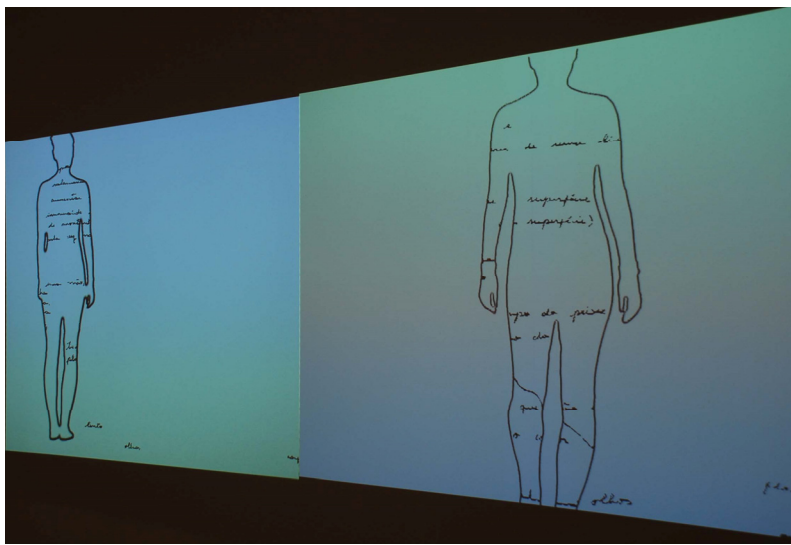


Fig. 211 L. Erber, *O livro das siluetas*, 2004

La artista colombiana Johanna Calle hace un uso similar del texto en su serie *Perspectivas* (2006) mediante trazados manuales con tinta, que crea con unas líneas ilegibles unas estructuras como jaulas, con una técnica próxima al dibujo,. Ella afirma: “más que una disciplina busco otras posibilidades para el dibujo diferentes del lápiz y el papel. Es llevar la línea un paso más allá”.⁵⁸ (Fig. 212)

⁵⁸ Disponible en: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=5285> (acceso 27/11/2009)

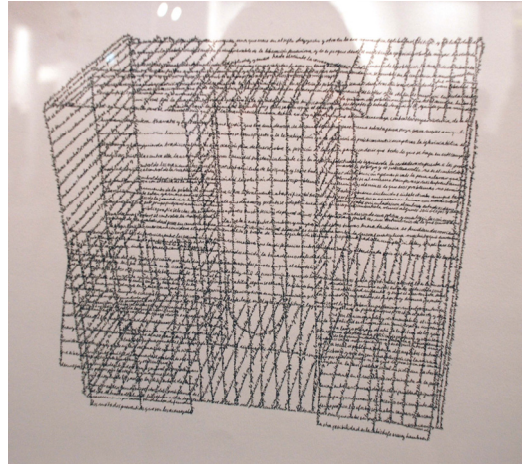


Fig. 212 J. Calle, *Perspectivas*, 2006

El resultado de introducir la caligrafía en la obra plástica es sumamente expresivo y una interesante forma de actuar. La idea de la tridimensionalidad sugerida o evidenciada en relación con el signo tipográfico centra también nuestro interés personal. Esta idea de volumen no es exclusiva de un soporte escultórico, y podemos comprobar que se puede expresar en el plano bidimensional. Así la encontramos en la serie *Armchair Painting* (Pintura sillón) que el artista israelí desarrolla Amikam Toren, desde 1994.⁵⁹ A partir de unas pinturas, que no tienen que ser especialmente de buena calidad, adquiridas en mercados y tiendas de segunda mano, las manipula recortando y extrayendo la forma de las letras del lienzo. En realidad este tipo de obras se trata de ready-made, porque el lienzo está ya realizado y los textos que incluye, no son de su

⁵⁹ Véase Anthony Reynolds Gallery. Disponible en: <http://www.anthonyreynolds.com/toren.php> (acceso 27/11/2009)

autoría, sino que se los apropia de distintos graffiti y no tienen nada que ver con el tema de la pintura original, incluso poseen un carácter ofensivo. Tal como vemos en la obra de 2001 con la frase recortada *Speak to me will you*, (Hablarás conmigo) dispuesta de manera central en dos líneas y con todas las letras minúsculas. Al ser recortadas adquieren una particular volumetría que da lugar a la percepción de profundidad producida al observar la pared a través de las letras. (Fig. 213)

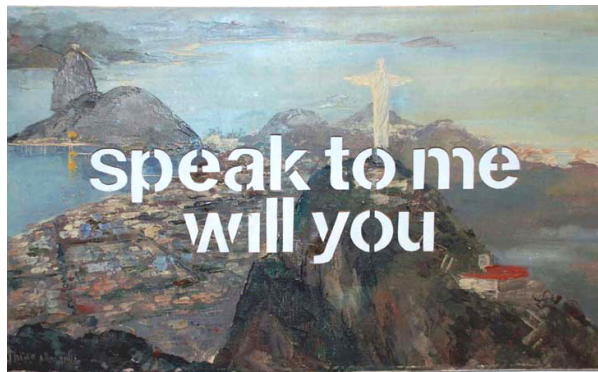


Fig. 213 A. Toren, *Speak to me will you*, 2001

En el mismo sentido, la intervención del artista Wim Delvoye sugiere la cualidad tridimensional del signo gráfico manipulando digitalmente una fotografía y generando un texto que parece un bajorrelieve. Lo vemos en *Lusty young busty blonde* (Lujuriosa joven rubia tetona, 2000). Aunque este autor dista técnicamente del anterior, ambos son convergentes en cuanto a la concepción de la función de la letra en la obra. (Fig. 214)

La idea de volumen también la podemos generar mediante un altorrelieve tal como podemos apreciarlo en *Orto* (1970) de Fernando Millán, que plantea una forma de sobrepasar los límites naturales de la escritura; construye los caracteres con un material que les aporta cierto volumen y los sitúa sobre un soporte bidimensional, así es que los signos tipográficos sobresalen literalmente de la pieza. (Fig. 215)

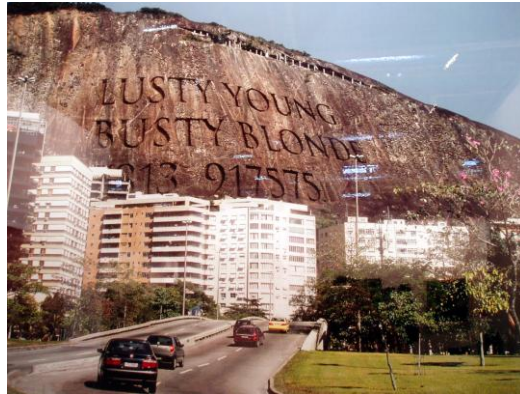


Fig. 214 W. Delvoye, *Lusty young busty blonde*, 2000

Podemos decir que estos materiales experimentales tienen capacidad para construir volumen, si bien son poco convencionales en el ámbito de la expresión caligráfica. No tienen una forma predeterminada, pero son maleables como para configurar la forma de la letra; ofrecen unos resultados totalmente diferentes y, en cualquier caso, sus características intrínsecas quedan latentes en el signo tipográfico definido.



Fig. 215 F. Millán, *Orto*, 1970

La razón de plantear en este momento la reflexión sobre los distintos materiales con los que ejecutar el texto escrito, se justifica en la necesidad de constatar sus posibilidades expresivas de manera que deje abierta la puerta a futuras acciones artísticas con carácter experimental.

Hemos seleccionado la instalación de Gabriela Rodríguez titulada *King Charley* (Rey Charley, 2004) ya que construye las letras modelándolas con alambre forrado y las suspende en la pared con alfileres invisibles. Así crea un tapiz caligráfico con letras más o menos regulares y etéreas, que juegan con sus sombras proyectadas. (Fig. 216)

También la escultura de Susy Gómez titulada *Ca meva* (Mi casa, 2001) es una interesante pieza en la que el signo gráfico ha sido modelado a modo de caligrafía manual con un material maleable, la seda negra. (Fig. 217) El último ejemplo que recordamos aquí es la instalación *Koprolifos*, presentada en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO en 2009, que configura esta palabra griega con hilos de colores que descienden del techo y quedan atados y sujetos en la pared con clavos de manera muy planificada, lo que le otorga connotaciones de tapiz artesanal, aunque bien es cierto que esta técnica más bien se vincula a las manualidades infantiles. Así vemos como el artista recurre con maestría a técnicas de otras disciplinas para resolver de manera totalmente creativa e inédita la forma de los signos gráficos. (Fig. 218)

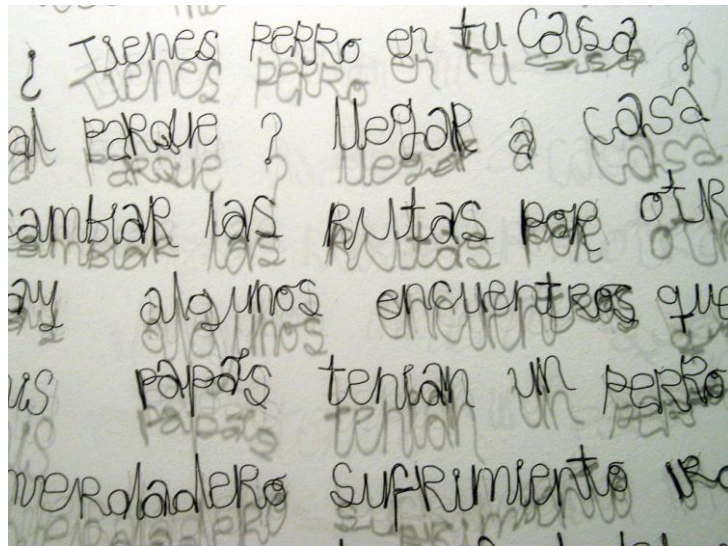


Fig. 216 G. Rodríguez, *King Charley* (fragmento), 2004



Fig. 217 S. Gomez, *Ca meva*, 2001



Fig. 218 Anónimo, *S/T* (fragmento), 2009

La selección realizada de estos autores contemporáneos demuestra nos sólo las posibilidades del signo escrito en cuanto a su forma, sino también en lo que respecta a la utilización de materiales. Basándonos en este análisis de obras tan dispares, se constata que la investigación de cada autor discurre en una

dirección convergente y con gran afinidad en algunas de las premisas que han fijado para la concepción de su obra.

De manera que todos ellos toman alguna característica propia del lenguaje escrito y lo reinventan, para otorgar a su producción un valor que incluye los signos visuales codificados según los criterios de sus respectivos significados estéticos.

3.2. ESCULTURA

En el apartado de la escultura hemos elegido a dos artistas españoles que trabajan con el texto como uno de sus ejes principales de creación. Son Jaume Plensa y Mar Arza. Ambos tienen en común que tratan de insuflar volumen y tridimensionalidad a la palabra y por extensión al mundo de lo textual y lo poético. Así letras, signos, textos en suma, se expanden en manos de estos artistas más allá de la concepción meramente bidimensional, pero ambos caminos se diferencian porque cada uno aporta un enfoque divergente en cuanto a concepción y resultados.

Jaume Plensa (1955), artista versátil que se ciñe a la escultura preferentemente, es con toda probabilidad uno de los artistas españoles actuales con mayor proyección internacional.

Especializado en obra destinada a espacios públicos y proyectos colosales, se contrapone en ese sentido a Mar Arza, cuya actuación artística resulta cercana e íntima.

Mar Arza (1976) es una artista con una enorme carga intimista y con menor difusión bibliográfica que Plensa, aunque tiene presencia continuada desde hace más de cuatro años en la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO, así como en otras muestras internacionales.

Mar Arza realiza su obra con un planteamiento absolutamente poético e intuitivo donde más que mostrarnos juega con la evidencia, deja que el espectador sienta, intuya y sea quien elabore su propio lenguaje. Su trabajo creador lo lleva a cabo con un tratamiento que podríamos calificar de artesanal, pues los textos y los libros dejan ver un carácter en la manufactura, que provoca que la aproximación

del espectador sea casi como si se tratara de acercarse a objetos de culto.

Muestra una obra sutil, pero no deja de ser contundente y por eso, entre otras cosas, guarda cierta similitud por oposición con el escultor Plensa, con el que vamos a comenzar este análisis.

3.2.1. Jaume Plensa

La obra de Jaume Plensa,⁶⁰ está concebida con el espíritu que perseguimos en esta tesis, de manera que nuestra búsqueda se equipara y nutre de su actuación en la medida que pretende manejar libremente los distintos lenguajes plásticos, escapándose de los límites establecidos entre las disciplinas artísticas.

En este sentido, si hacemos un recorrido cronológico en los últimos quince años por la obra de este artista, nos llama la atención que ha encauzado su obra por caminos nuevos para sumergirse en una esfera procedente de diversas y contundentes ideas y con muy diversos materiales. Posee una marcada tendencia innovadora y una inquietud continuada que le lleva a expresarse en diferentes lenguajes plásticos.

Lo consideramos difícilmente clasificable por la diversidad de su trabajo, pues se adentra con el mismo interés en dibujo, escultura, obra gráfica, fotografía y videoproyecciones. Además su mirada inquieta, ha apostado por una obra *outsider*, abandonando los espacios interiores y museos, y ha intervenido en distintos ámbitos con instalaciones, obras públicas, proyectos de escenografía y decorados para teatro y ópera.

⁶⁰ Destacamos sus exposiciones en: Jeu de Paume (París -Francia), Konsthall (Malmö -Suecia), Henry More Institute (Inglaterra), Ketsner Gesellschaft (Hannover -Alemania), el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Centro de Arte Reina Sofía y Palacio de Velázquez (Madrid- España), Centro Cultural de España en México (México DF -Méjico), The Arts Club of Chicago (Estados Unidos), Palazzo delle Papesse (Siena-Italia) Lehbruck Museum (Duisburgo – Alemania) Fundación Pilar i Joan Miró (Palma de Mallorca-España) Museum at Tamada Projects (Tokio – Japón) Círculo de Bellas Artes (Madrid-España), Instituto de Arte Moderno de Valencia, IVAM (Valencia-España).

Al profundizar en la obra de Jaume Plensa, comprobamos que es tan extensa como multidisciplinar, y que recurre al uso de la letra y el mensaje literario tan a menudo que podríamos decir que prácticamente está presente en la totalidad de su obra.

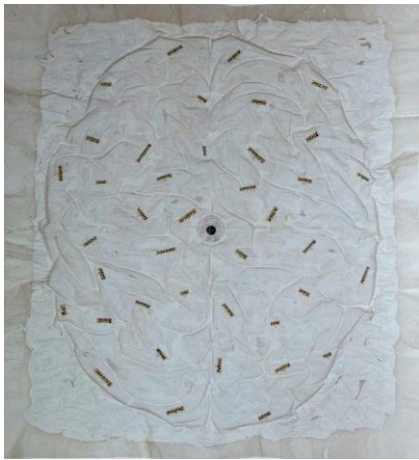


Fig. 219 J. Plensa, *White Brain*, 1996



Fig. 220 J. Plensa, *Uterus Mouth*, 1999

Tal como adelantamos al hablar de los propósitos de esta investigación, la principal línea de estudio de este artista, hace referencia a la escultura. Él se define como tal y lo reconoce cuando dice que: “La escultura forma parte de mi naturaleza y supongo que siempre acabo haciendo escultura, con independencia del medio que utilice”⁶¹

Aún ciñéndonos a este trabajo, es necesario establecer acotaciones que delimiten la investigación a algunas de sus obras,

⁶¹ CISCAR, Consuelo: “Cuerpos teatralizados” en ARROYO, Marta: 2007, p. 19.

entendiéndolas como imágenes representativas de los cambios en la relación que establece el artista con el signo gráfico.

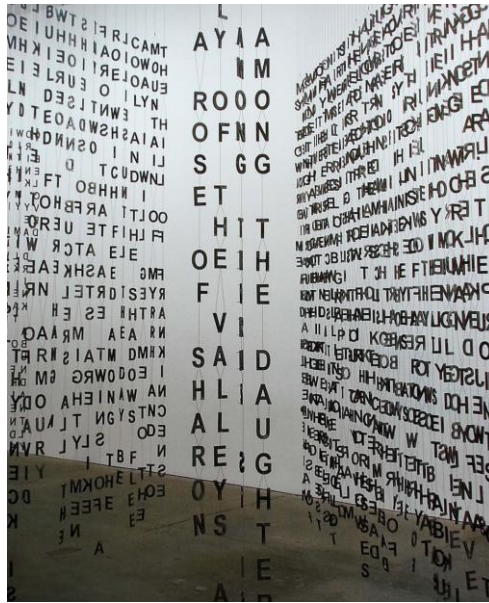


Fig. 221 J. Plensa, *Song of Song*, 2005

En cuanto a la relación que Plensa establece entre las letras y su obra, vive una evolución progresiva, es decir que la escritura ha ido ocupando cada vez mayor protagonismo físico en sus obras, de manera que parte de los primeros trabajos con una discreta incorporación de palabras sueltas y conceptos, como se puede apreciar en la obra sobre papel *White Brain* de 1996 (Fig. 219) y en la escultura *Uterus3/Mouth 7* de 1999 (Fig. 220) en las que sólo aparecen de forma puntual conceptos escritos, para poco a poco ir aumentando la incorporación del texto, que llega a convertir las

letras en el único y exclusivo elemento escultórico, como muestran *Song of Song* de 2005 (Fig. 221) *Silent Rain* de 2003 (Fig. 222) y las figuras colosales agazapadas como *Nomade* de 2007 (Fig. 223) esta evolución demuestra que la contundencia de los signos gráficos han desplazado el resto de elementos.

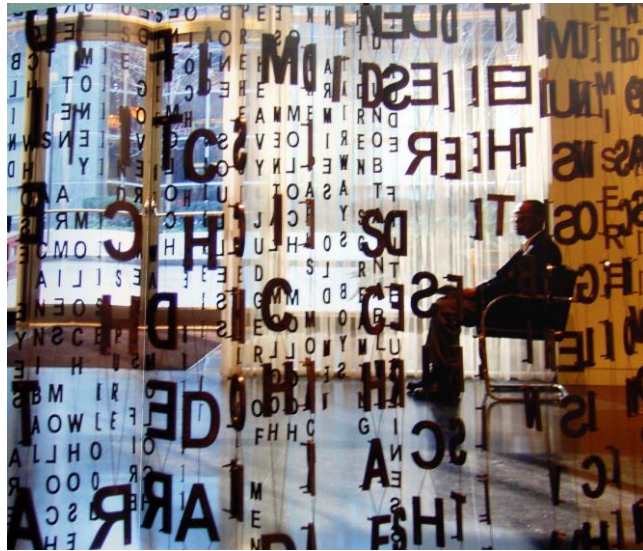


Fig. 222 J, Plensa, *Silent Rain*, 2003

Por otro lado, aunque respetemos la acotación de situarlo dentro del apartado de la escultura, es necesario adentrarnos en el estudio de otras disciplinas que también aborda de manera excelente, como por ejemplo el estudio de la obra gráfica o los montajes escenográficos para ópera y especialmente la obra pública.



Fig. 223 J. Plensa, *Nomade*, 2007

3.2.1.1. Concepción experimental de los materiales

La producción escultórica posee el mismo carácter inquieto, experimental e investigador que aparece en la totalidad de las obras de Plensa. Concibe sus piezas a través de múltiples materiales, especialmente hierro, bronce, aluminio, plástico, alabastro, nylon y vidrio. Igualmente recicla objetos, como instrumentos musicales orientales -címbalos y gongs- cubos y recipientes metálicos entre otros.

Es un artista completo, que posee una visión global cuando desarrolla su labor artística; así, no define fronteras e integra en las obras elementos que no son los acostumbrados, porque considera que la escultura es una comunicación global. De ahí que emplee elementos incorpóreos que no están inicialmente vinculados al ámbito de la escultura, como son el sonido y la luz, además por supuesto, de incluir el lenguaje escrito como texto legible extraído de la poesía y la literatura.

Es necesario entender el sentido de esta actitud. Pues bien, Plensa recurre al cuerpo humano constantemente, aunque en ocasiones lo aborde de manera genérica y conceptual. Su personal interpretación del realismo figurativo incluye referencias muy significativas del cuerpo como mecanismo, trasladando a sus obras acciones como la respiración, el flujo sanguíneo y la sonoridad de la actividad de los órganos interiores: Esto lo hace por ejemplo incluyendo el sonido amplificado de un cuerpo real.

En cuanto a la luz, la incorpora firmemente para variar la original percepción de las piezas, tal como aparece en *Tattoo*, de 2004 (Fig. 224) donde la resina translúcida con una luz interior va cambiando de color. No se trata de una luz potente que ilumina, sino que es utilizada como una veladura de color cambiante, generador de una atmósfera. También usa en ocasiones un tipo de luz puntual y focalizada, tal como se aprecia *Tel Aviv Man V*, de 2004 (Fig. 225) que hace que la sombra de la pieza se pueda casi leer como texto.

Fig. 224 J. Plensa, *Tattoo*, 2003Fig. 225 J. Plensa, *Tel Aviv Man V*, 2004

Para verificar el planteamiento de este artista vamos a analizar lo que considera en cuanto a que la escultura no sea intrínsecamente un problema de espacio o de materialidad, sino que da forma a una idea, tal como dice, cuando explica su lealtad a los diversos materiales en la entrevista que le hace Alicia Chillida:

En la época en la que trabajé con el hierro fundido, tal vez por su gran presencia física, la gente se extrañaba cuando decía que la escultura no es problema de materiales. Creo que con los años se han entendido mejor mis infidelidades. En todo caso me resisto a encerrarme en la prisión de un material. No descarto ninguno y en cualquier momento puedo volver a retomararlo o alejarme de él.

No entiendo el material como una finalidad, sino como un vehículo necesario.⁶²

Esta afirmación se evidencia claramente a través del aforismo de Blake *One thought fills the immensity* (un pensamiento llena la inmensidad), que es un principio muy arraigado a su ideología y obra y al que recurre en numerosas ocasiones. De este mismo modo sus obras gráficas y dibujos mantienen el mismo criterio, es decir que manipula el concepto bidimensional de dibujo y grabado, incluyendo elementos tridimensionales para acercarse a la idea de escultura.

En este sentido analizamos más exhaustivamente el texto en su obra gráfica y sus dibujos, con el fin de entender si es o no una mera traducción de sus esculturas al medio gráfico, así vemos que respeta la letra como elemento compositivo y trabaja con plena libertad técnica. El artista afirma en la mencionada entrevista con Alicia Chillida, que rara vez recurre a los mismos temas para sus dibujos, grabados, esculturas o fotografías porque cada medio le permite desarrollar diferentes registros técnicos. Por ejemplo en la obra gráfica que desarrolla en los años finales del siglo pasado y primeros de éste, es determinante el uso de un papel característico obtenido a partir del modelado de una espesa pasta de papel mezclada con resina, que confiere un relieve y textura específico. Además el uso del gofrado del papel y la adición de elementos tridimensionales, como semiesferas transparentes, resulta una innovación en la obra sobre papel, que ofrece efectos volumétricos.

⁶² Citado en: ORTEGA, Carlos (coord.): 2000, p. 57.

Y por tanto se relaciona con la dimensión propiamente escultórica. *The Porter* (2000) es un ejemplo claro de este tipo de obras. (Fig. 226)

White Brain (1996) se aproxima a la pintura por la plasticidad de sus materiales. (Fig. 219) Utiliza el papel como soporte y recurre a la masilla para crear un cerebro con relieve y textura, en el que dibuja las cavidades laberínticas del cerebro. Además inserta palabras recortadas en papel y pegadas en sus diferentes estancias. El resultado es casi tridimensional.

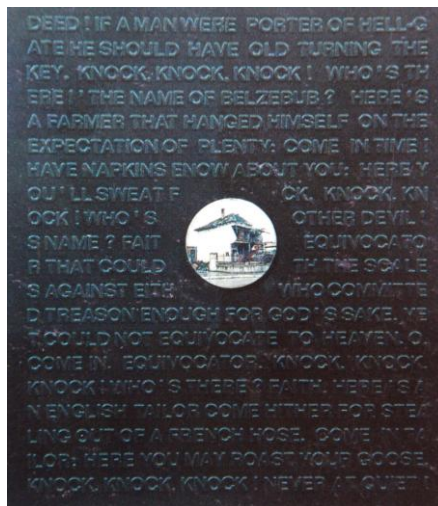


Fig. 226 J. Plensa, *The Porter*, 2000

En otro orden de cosas vemos la forma que este artista tiene de insertar textos como un elemento escultórico más, en el que los signos gráficos se unen a la materia y pasan a ser un ente palpable. De este modo les suma la cualidad de material corpóreo a la carga

conceptual de su idea original, Plensa los incorpora para apoyar con el mensaje literario, el significado de la pieza, y conseguir un vínculo conceptual matérico de enlace con la idea de partida.



Fig. 227 J. Plensa, *Sleep no more*, 1988

Desde el final de la década de los noventa, las palabras, las letras, los versos, las preguntas y las sentencias, recubren sus obras de distintos materiales y, a diferencia de otros artistas que usan las letras como ornamentación gráfica o elementos compositivos, Plensa recurre a la tipografía con un significado propio, que contextualiza conceptualmente la escultura. Un mensaje en el que las letras funcionan como una epidermis escultórica que puede ser leída convencionalmente, añadiendo un nuevo componente semántico.

La versatilidad de Plensa, le permite desarrollar distintos registros de signos dentro de su obra escultórica, de forma que en ocasiones incorpora las letras como un relieve que recorre las superficies del metal. Entonces los signos gráficos no resaltan mucho, por la pesadez visual del material y la pieza, y se perciben como una textura propia del metal, como en la obra *Sleep no more* (1988) Tal como él ha afirmado: “Las palabras son un material. Mi aproximación al texto es física.”⁶³ (Fig. 227)

La ejecución técnica del texto en los instrumentos musicales que usa como elementos de sus piezas, se realiza incidiendo el metal con maquinaria industrial basada en la reproducción por puntos; un recurso que tiene el mismo sencillo planteamiento que ya utilizaban los griegos, pero con la exactitud que facilitan los actuales adelantos tecnológicos.

En otras ocasiones, la presencia del texto es exhaustiva, creando espacios luminosos y transparentes, gracias al material usado como soporte, el vidrio y la resina; *La riva di Acherote* (1995) y *Breathing* (2005) son ejemplos de ello. La tipografía se forja, bien fundida en relieve, grabada o impresa sobre la superficie del material. (Fig. 228 y 229)

La materialización de la palabra, suma a su esencia literaria otros rasgos característicos de carácter plástico: forma, dimensión, presencia y volumen. En cuanto a la forma de la letra, no es escritura caligrafiada por él sino que suele ser de imprenta de palo seco y con mayúsculas, generalmente de la fuente Arial o Arial Narrow. Su cuerpo por supuesto varía según el tamaño de la pieza.

⁶³ Mencionado por CISCAR, Consuelo en “Cuerpos teatralizados”, *Opus cit.*, 2007, p. 15.



Fig. 228 J. Plensa, *La riva di Acherote*, (detalle), 1995



Fig. 229 J. Plensa, *Breathing*, 2005

En este punto, resulta oportuno advertir la importancia que el escultor brinda al texto escrito, tanto que lo incorpora claramente en los bocetos que realiza. Sus apuntes demuestran que desde el primer momento del proceso creativo, el mensaje escrito que va en las obras ya está presente y lo realiza materializando ese texto en los apuntes. En ellos queda constancia de cómo emergen las palabras mediante listas o enumeraciones, y técnicamente recurre a la letra caligrafiada con grafito en el estudio para *Waves Like Words* de 1999 o bien utiliza la técnica del collage de un texto ya impreso como son los listados, en el estudio para *Meeting Point* 1997. (Fig. 230 y 231)

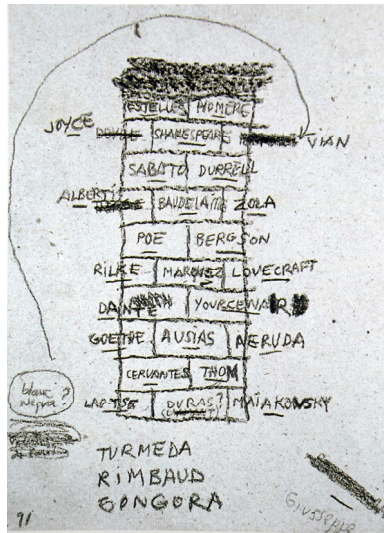


Fig. 230 J. Plensa, estudio para *Waves Like Words*, 1999

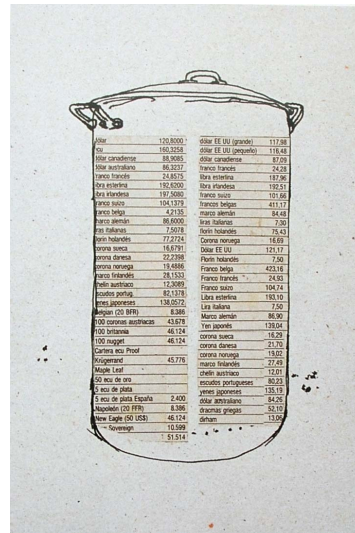


Fig. 231 J. Plensa, estudio para *Meeting Point*, 1997

Es evidente que la incorporación de las letras en las manifestaciones artísticas produce una implicación de varios sentidos, así por supuesto participa el sentido visual, y el tacto también en la escultura por incorporar ciertas texturas, además del auditivo (cuando las letras son leídas o aplicadas como elemento sonoro). Esto verifica desde nuestro punto de vista que Plensa considera el texto como auténtico material escultórico, poseedor de las condiciones propias de la escultura.

La cualidad táctil que producen los signos gráficos, provoca un estímulo sensible al recorrerlos con las manos además de con la mirada. El relieve de las letras se percibe desde lejos como una textura y al aproximarnos, esos signos secuenciados se convierten en un mensaje legible e inteligible. Este concepto de cualidad táctil

lo tomó del pintor catalán Antoni Tàpies (1923) cuya pintura es tan matérica que podemos decir que es tridimensional. Si bien también incorpora signos gráficos lo hace con otros postulados.⁶⁴

El compromiso con el cuerpo y los signos gráficos se consolida, de tal manera que ambos consolidan su protagonismo. Plensa se ciñe en la representación del cuerpo humano en distintas posiciones de visión figurativa (sentado, arrodillado o acurrucado), todas ellas con proporciones desmesuradas y con posiciones casi fetales, que empieza en 2003 y continúa en la actualidad.

Técnicamente parte de moldes de grandes dimensiones y varía los materiales, los más utilizados son la resina de poliéster con la que consigue un acabado translúcido en el que además incorpora un foco de luz interior que va variando de color. Otro material al que suele recurrir es el metal, tanto bronce como aluminio.

The Three Graces I, II, III (2005), es una instalación de tres figuras acurrucadas en la misma posición que se ubican encaradas en las paredes de la sala expositiva.⁶⁵ Un texto de tres líneas en inglés recorre cada uno de los brazos y piernas de las tres figuras que la componen. (Fig. 232).

Técnicamente todas estas esculturas parten de un molde y los caracteres también son del mismo material, resina. Cada una se realiza independiente y posteriormente se funden o pegan una a una, cuando la pieza con forma de cuerpo humano ya está acabada por completo.

⁶⁴ Véase ORTEGA, Carlos (coord.), *Opus cit.*, p. 163.

⁶⁵ Exposición *Jaume Plensa* en el CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, del 7 de octubre al 24 de diciembre de 2005.

En otro tipo de obras, aunque realizadas en un mismo material y bajo postulados y concepción similar, lo que varía son las palabras incluidas, de manera que la trama creada por las letras es más tupida, configurando una especie de textura de conceptos en relieve que recubre toda la escultura como una piel.

Un ejemplo es *Tattoo I* (2003). En ella un texto en inglés recorre la obra creando líneas, como si el cuerpo erguido fuera el formato. El texto discurre de arriba abajo, y la figura sentada sobre sus propias piernas le hace variar de dirección. Estas obras suelen estar ubicadas en exteriores con carácter definitivo, pues la durabilidad de la resina de poliéster lo permite. (Fig. 224)

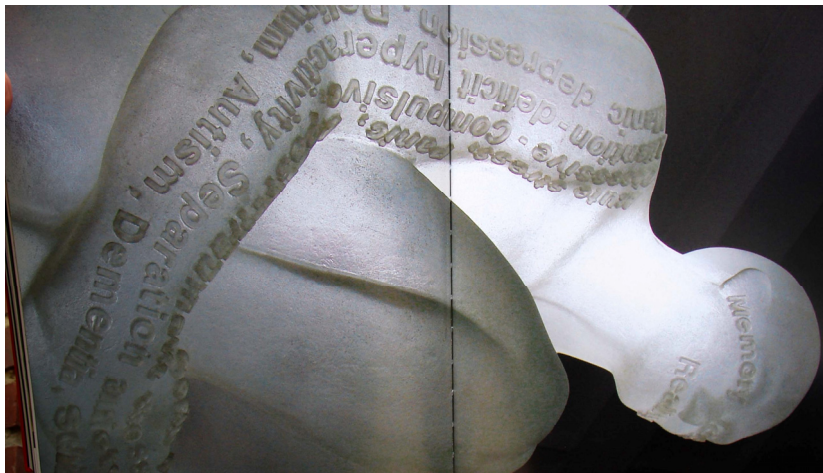


Fig. 232 J. Plensa, *The Three Graces I, II, III*, 2005

Este mismo planteamiento de texto inserto en las esculturas de resina, lo traslada a piezas muy similares realizadas en aluminio o en bronce. Además del bronce y el aluminio también utiliza

materiales como la pasta fundida de mármol blanco para realizar esos cuerpos agazapados, que recubre por completo con caracteres como si fuera un tejido de letras mayúsculas de palo seco que se adaptan mediante líneas al cuerpo formando parte de él y generando una textura legible en relieve. Así vemos por ejemplo: *Self-portrait in the Mountain of Venus I* (2006) en mármol blanco fundido y *Kaspars Baum* (2007) hecha con un árbol y bronce. (Fig. 233 y 234)



Fig. 233 J. Plensa, *Self-portrait the in Mountain of Venus I*, 2006



Fig. 234 J. Plensa, *Kaspars Baum*, 2007

3.2.1.2. Expresión plástica y literatura

Podemos descubrir la cualidad de artista conceptual en la mayoría de sus acciones creadoras, que tienen en común un marco poético que se nutre de la narrativa y la poesía. Recordemos la serie de escritores y poetas cuya obra ha servido de referencia; entre ellos recordamos a William Blake (1757-1827), William Shakespeare (1564-1616), Dante Alighieri (1265-1321), François Rabelais (1494-1553) y Charles Baudelaire (1821-1867). Si bien ninguno de ellos es contemporáneo, sus ideas reflejan toda la actualidad del pensamiento de Plensa mientras las extiende por la epidermis de sus obras escultóricas.

Por lo tanto cuando concibe cada obra, él hace un viaje que supone un recorrido que inicia en la literatura y el mundo de los signos gráficos que ésta utiliza, para llegar al destino materializado en una obra invadida por ellos. En su viaje de regreso recupera de nuevo las palabras con toda su fuerza, ya que completa la obra con un poema escrito por él.

Entre estos textos, es claramente apreciada la referencia a la obra del mencionado artista inglés William Blake, *Proverbs of Hell* (Proverbios del Infierno) son unos textos escritos en lengua inglesa, que Plensa retoma en numerosas ocasiones manteniéndolos en su idioma original, y los utiliza como generadores de su propio trabajo; ellos forman parte de esta obra, que es una de las que mejor plasman las ideas complejas del mundo mediante imágenes normalmente desconcertantes, que expresan conceptos antitéticos.

En especial el proverbio número 36, “*One thought fills the immensity*” aunque él lo exprese en castellano, Un pensamiento llena la inmensidad, ha sido una de las reflexiones que más le han

inspirado y está materializada en varias obras y con diversos materiales. En la mencionada conversación que mantiene con Alicia Chillida⁶⁶ afirma que siente mucha afinidad con Blake, y que esta idea es una declaración de principios acerca de su modo de trabajo y una de las mejores definiciones de escultura.

Destacamos una serie de obras inspirada en este texto, la primera de ellas data de 1996 titulada *The Head Sublime* (la cabeza sublime), consta de una serie de seis cajas colocadas en línea, son cajas de la misma medida, 46 x 33 x 33 cm. y realizadas con resina de poliéster, hierro y luz. La resina utilizada en cada una de las cajas comienza siendo transparente y va variando, haciéndose cada vez es más opaca. El texto aparece en relieve en las cajas, es el proverbio escrito en inglés *One thought fills the immensity*.

Posteriormente entre los años 1998 y 1999 retoma esta idea y realiza otra serie de similares características con las cajas de resina de poliéster, hierro y luz, de medidas 101 x 69 x 30 cm. Aunque no poseen un título que las designe como serie, sí son tres esculturas-cajas, en cuya cara frontal construida con resina, aparece el proverbio textual, en relieve con letras mayúsculas de palo seco.

Los proverbios tratados son:

- *One thought fills the immensity, 36* 1999.
- *The road of excess leads to the palace of wisdom, 3* 1998. (La senda del exceso lleva al palacio de la sabiduría) (Fig. 235)
- *Exuberante is Beauty 67* 1999 (la exhuberancia es belleza) (Fig. 236)

⁶⁶ ORTEGA, Carlos (coord.), *Opus cit.*, p. 55.

Esta sucesión de obras se expusieron en la exposición Chaos-Saliva realizada en el Palacio de Velázquez en Madrid, durante el 2 de febrero y el 30 de abril de 2000.

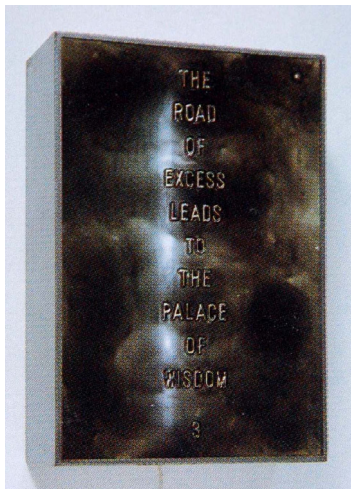


Fig. 235 J. Plensa, *The road of excess leads to the palace of wisdom*, 1998

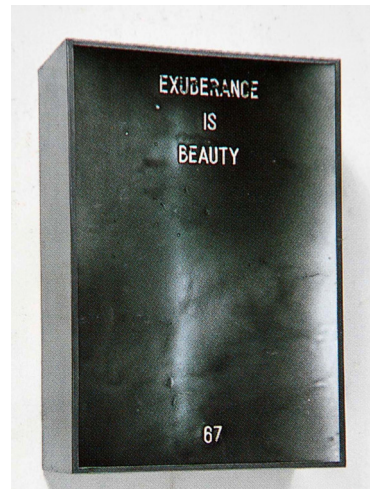


Fig. 236 J. Plensa, *Exuberante is Beauty*, 1999

El aforismo “un pensamiento llena la inmensidad” también le ha servido para desarrollar otras esculturas como la realizada con los címbalos en la que cae una gota de agua produciendo un sonido que llena la sala, y que analizaremos más adelante.

Macbeth (1606) de William Shakespeare, es otra de sus principales fuentes de inspiración. De tal manera que introduce fragmentos en idioma original mediante letras que cubren la superficie de su obra, como una piel hecha de pensamientos;

recordemos sus obras *Son-W* (2001), *No more* (2001) y *Knock* (2002). (Fig. 237 y 238)

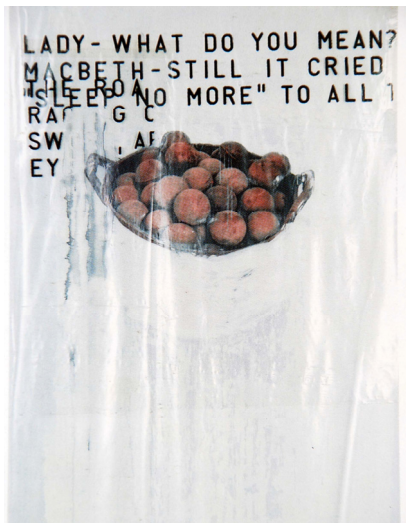


Fig. 237 J. Plensa, . *No more*, 2001



Fig. 238 J. Plensa,. *Knock*, 2001

Siguiendo con el mismo argumento, el escritor francés François Rabelais también ocupa un lugar preferente en sus reflexiones. El artista incluso llega a afirmar que tras conocer su obra *Les Faits et dits héroïques du bon Pantagruel* (1532)⁶⁷ y *Gargantúa* (1534), se ha hecho muy buen amigo suyo, como manifiesta en esta conversación con Alicia Chillida:

En un momento maravilloso del relato, cuando Gargantúa y sus marineros están navegando por el

⁶⁷ Esta obra se completa con tres volúmenes más de los años 1546, 1548 y 1552.

mar y empiezan a oír sonidos y voces inconexas Rabelais escribe:- ...son palabras que en el momento de ser pronunciadas y por el frío del aire quedan congeladas y ya no se oyen más. Con el buen tiempo estas palabras se funden y empiezan a gotear...-Los marineros de Gargantúa entusiasmados con el fenómeno le piden: -Véndenos palabras-, a lo que Gargantúa le responde: -No, esto lo hacen los abogados, yo os venderé mejor silencio y mucho más caro.⁶⁸

Este fragmento conllevó que se adentrara en esa idea de congelación, transparencia, material gélido y vidriado, en el que se pudieran sustentar las palabras o las frases; en este sentido halla en el vidrio y en la resina epoxi el material con el que consigue la transparencia e insonoridad que cita el fragmento. Éste resulta especialmente interesante debido a que hace alusión al tema que nos ocupa, las palabras. Así vemos en las obras *Scholars of war* (1999), *Hotel Paris* (1999), *Komm mit! Komm mit!* (1999) cómo transcribe las palabras en los bloques de resina consiguiendo la apariencia total de un témpano de hielo, frío y silencioso. (Fig. 239 y 240)

⁶⁸ CHILLIDA, Alicia: “Hotel Madrid, Una conversación” en: ORTEGA, Carlos (coord.), 2000, p. 61.



Fig. 239 J. Plensa, *Scholars of war Hotel*
Paris, 1999



Fig. 240 J. Plensa, *Komm mit! Komm mit!*
1999

En definitiva es un artista que se afana en seguir una doble dirección, porque aparte de las palabras y del lenguaje, traslada su esencia a su propia obra con el mismo código lingüístico, generando con sus obras una literatura y poesía similares a las que le inspiraron. Su obra sugiere la posibilidad de un viaje en el que el proceso creativo establece un recorrido que regresa al punto de partida, es decir un viaje de ida y vuelta. De esta manera el escultor parte del texto literario como lugar de origen, desarrolla el proceso creativo de la ejecución escultórica y vuelve al origen, el texto, insertándolo físicamente en la obra.

Plensa ha expresado lo importante que es para su método de creación, plasmar la idea sobre papel:

Escribo tal vez porque las ideas que quiero transmitir no pueden ser comunicadas de otro modo, con otro soporte, y de la misma forma que dibujo o hago escultura, la escritura es un vehículo más en mi trabajo.⁶⁹

Con sus escritos nos confirma su idea de que la escultura es más que un volumen, medida o posibilidad de medir el mundo. Es la presencia de ideas en el espacio real, así como la relevancia material del pensamiento. Veamos alguna de sus poesías, cuyos versos que nos hablan de su pasión por el lenguaje y las palabras.⁷⁰

Una frontera entre los labios. Miles y miles de cuadrículas blancas
Abriéndose como hospitales: Entro en tu boca para dormir con las
palabras.
Palabras como sábanas, simétricas como orejas.
Yo soy, tú eres, él es...
En los bolsillos, diez dedos se curvan como interrogantes.
El suelo húmedo de la lengua es el camino. La garganta un puente.
La nariz un faro.
Tempestades de ojos, islas llenas de fuentes, cines vacíos donde
sillas
Perplejas esperan dobladas como rodillas.
Déjalo todo y respira.
Llena tu cuerpo como un baúl y respira.
Ninguna geografía es adecuada. Ninguna palabra es precisa.
Nosotros, vosotros, ellos...
Respira.

Jaume Plensa. Barcelona 1992.

⁶⁹ CHILLIDA, Alicia, *Opus cit.*, p. 60.

⁷⁰ Sólo hay algunos poemas con título, que suele coincidir con el de la escultura. Y en todos indica siempre el lugar y la fecha.

El siguiente poema parte de un texto de *Gargantúa et Pantagruel*, de Rabelais:

...las palabras se congelan al pronunciarse, helándose en el aire
gélido y ya no se pueden oír...

(...)

La lentitud del habla entre dos capítulos.

Como un poeta sin lengua, que escucha la dulzura de las ventanas
mientras habla.

Que escucha la humedad de las palabras, palabras pegajosas,
que se congelan enfermizas.

Que habla entre tus piernas acerca de un anciano peludo, palabras
congeladas,
pegajosas, enfermizas.

Que habla entre hospitales acerca de algo reconocible,

Y entre risas... y para hablar, hablar de un viejo La Tour, un Giotto
peludo,

Un Botticelli enfermizo.

Que habla entre hospitales como museos llenos de cadáveres...
pero compartiendo
contigo también, una vez como un cadáver, el aire gélido y el
silencio.

Juntos encontrar países congelados entre los demás.

Tú y yo en la frontera, extendidos entre los demás.

Setenta y tres islas, congeladas entre las demás.

... los abogados venden palabras. Yo preferiría venderte silencio,
y a un precio más alto ...

Jaume Plensa. Göppingen, 1995.

Las reflexiones anotadas en este estudio quizás tienen un componente apenas perceptible por el espectador, pero desde la visión del artista plástico es fundamental considerarlos. Nos referimos a que la forma de lectura convencional de un texto, condiciona el proceso de percepción de la escultura, sometiéndola a la conducta lectora integrada en nosotros e induciéndonos a seguir los mismos recorridos visuales para observar la escultura de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.

3.2.1.3. Conceptos opuestos

Los conceptos e ideas que Plensa desarrolla en su obra, sabemos que proceden de la literatura, pero al profundizar un poco descubrimos su interés por los conceptos antitéticos contenidos en esas obras que le inspiran y que él exprime para sacar toda su carga conceptual y adjudicarles su propia visión en un contexto adecuado a sus intereses artísticos.

El artista asienta el concepto de puente como vínculo a través de la oposición polarizada entre realidad y ficción, entre obra y espectador, lo material y la idea, vida y muerte, día y noche, silencio y sonido, ilusión soñada y deseo; es decir que tiende puentes entre contrarios, relaciona conceptos antitéticos. Además, conecta y fusiona las obras de Shakespeare, Dante o Blake con su propio mundo artístico

Esta idea la vemos en obras de William Blake, como por ejemplo en *The Married of Heaven and Hell* (Las bodas del cielo y el infierno 1790-93) de la que Plensa toma enunciados tan tajantes

como: *Without contraries there is no progresión* (Sin contrarios no hay progresión), que es el motor de algunas de sus obras, como *Desir-rêve* (deseo-sueño) de 1991. (Fig. 241)

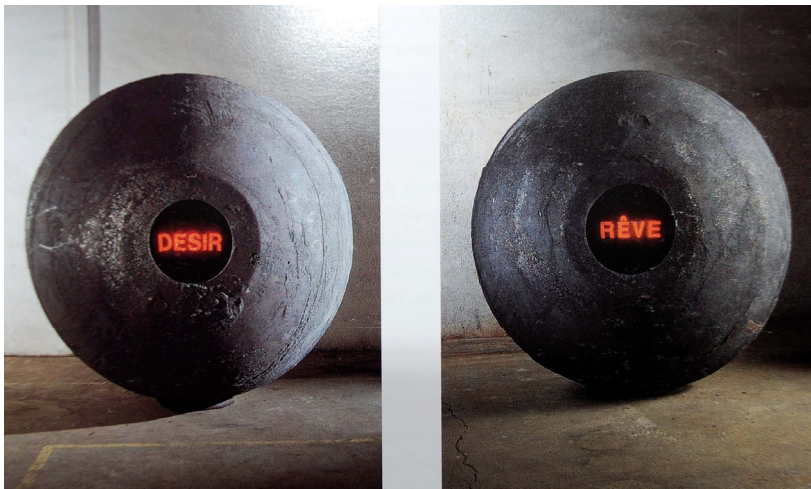


Fig. 241 J. Plensa, *Desir rêve*, 1991

Como ya hemos visto anteriormente (Véase 3.2.1.2), este artista incluso cita textualmente y en lengua original, algunas de las leyendas de *Proverbs of Hell*, con sus hábiles contradicciones de la existencia y conceptos complejos del mundo. Recordemos *Exuberante is Beauty* (Exhuberancia es belleza). Y también *The road of excess leads to the palace of wisdom* que aparece grabado en dos líneas de un címbalo en la obra *Wispern* (1998) y *Expect poison from the standing water* (Espera encontrar veneno en el agua estancada).

Para introducir estas ideas en sus obras, mantiene un planteamiento general de integrar los proverbios textualmente y en inglés, pero cambia de registro y materiales, y en lugar de cajas-esculturas recurre a *readdy-mades*, donde combina objetos cotidianos con piezas de resina translúcida o los introduce en planchas de resina en las que queda inscrito en relieve frases como: *Proverbs of Hell-42* y *Expect poison from the standing water* (1997). (Fig. 242)

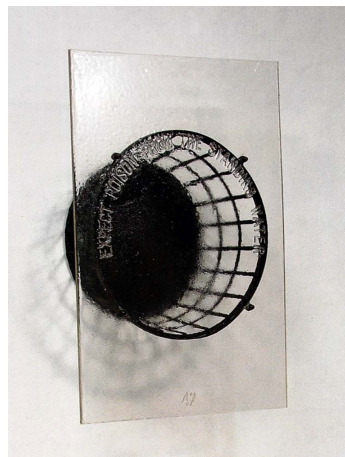


Fig. 242 J. Plensa, *Expect poison from standing water*, 1997

Es necesario destacar aquí una de las frases que más juego ha dado a su producción, es uno de los *Proverbs of Hell*, de la que extrae el máximo provecho ya que recurre a ella como si se tratara de un filón. Es el mencionado *One thought fills immensity*, que ha sido su referente para diferentes obras, una de las cuales es la obra de 1997 con ese título (Fig. 243), donde Plensa trabaja con gongs. Uno de

ellos cuelga del techo con una cuerda roja y en él está grabada en una línea la cita del proverbio con letras mayúsculas. Justo debajo del címbalo hay un recipiente de cobre de casi el mismo diámetro que recoge las gotas de agua que caen sobre el gong produciendo un sonido que se va extinguiendo poco a poco. El significado de esta obra parte de la frase grabada en otro de los gongs y que se multiplica para llenar la totalidad de la sala, de la manera similar a un que sonido se expande como las palabras aunque éstas no sean pronunciadas.



Fig. 243 J. Plensa, *One thought fills immensity*, 1997

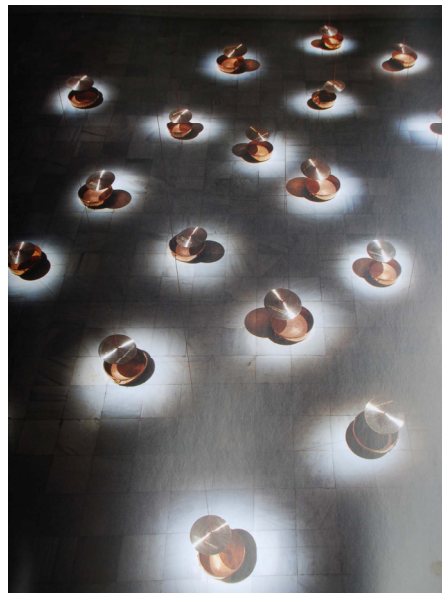


Fig. 244 J. Plensa, *Wispern*, 1998

Esta misma idea la continúa años más tarde, cuando crea con el mismo planteamiento la mencionada *Wispern*, mucho más

compleja; una instalación de cuarenta y una esculturas formadas por gongs grabados con frases que cuelgan del techo y de cada uno de ellos, una gota de agua va cayendo progresivamente en un recipiente de cobre llenando de sonido el espacio.⁷¹ El sonido de cada címbalo es distinto en función de las letras grabadas; además programa con precisión, conocimiento e intencionalidad aunados, el ritmo de las gotas de agua que caen, cada palabra grabada y la ubicación de cada címbalo. (Fig. 244)

Sin alejarse de esta idea de conceptos opuestos expresada con ayuda de los címbalos, desarrollada por Plensa, la instalación de 1998, en la que grandes gongs cuelgan del techo como parejas enfrentadas y en cada uno aparecen grabadas palabras antagónicas como: *Desire-Dreams* (Deseo-Sueños) *Sweet-Sour* (Dulce-Amargo) *Air-Earth* (Aire-Tierra) *Night-Day* (Noche-Día) y *Born-Die* (Nacimiento-Muerte) de tal manera que se leen todas las palabras a la misma altura y unas frente a las otras; golpeándolos con un mazo de lana, el visitante provoca un envolvente sonido que resuena en toda la sala. Así reaparece de manera sonora y real, y llenando con el sonido la totalidad del espacio, el aforismo de: un pensamiento llena la inmensidad, al que permanece tan fiel. (Fig. 245)

En otras ocasiones, aunque parta de una frase, Plensa sólo se centra en las palabras con más carga de toda una frase. Por ejemplo

⁷¹ “(...) nació como idea de metrónomo, como el ritmo constante que marca la naturaleza. Está compuesta por címbalos suspendidos sobre los que percuten gotas de agua que, al caer con una cadencia precisa, expanden el sonido de los ‘Proverbs of Hell’ de Blake por todo el espacio. Estos poemas, al estar grabados en los címbalos y en función de la cantidad de palabras que los componen provocan la pérdida de una mayor o menor cantidad de metal, lo que altera el sonido de cada uno de ellos. Así, la palabra genera su propio sonido, rompiendo la idea ilustrativa del acto verbal.” En CHILLIDA, Alicia, *Opus cit.*, p. 60.

en *Uterus-3/Mouth-7* (Útero-3/Boca-7, 1999) aplica conceptos con sentidos relacionados entre sí, que se enfrentan como equivalentes. Son las aperturas por las que cobran vida los temas centrales de su producción: una da vida al cuerpo humano y la otra es el origen de las palabras con las que formulamos nuestras ideas. Son dos aspectos imprescindibles de la vida: el origen de la existencia y el de la comunicación oral; pone al mismo nivel estos dos rasgos humanos en dos receptáculos cerrados y traslúcidos. (Fig. 220)



Fig. 245 J. Plensa, *Desire-Dreams*, 1998

Otros conceptos opuestos que normalmente retoma es el cielo y la tierra, que representa arriba y abajo, lo tangible y lo etéreo y lo relaciona con la idea de puente, este vínculo de conceptos lo asume en sus obras de una manera también intangible, mediante un haz de luz crea un puente que une el cielo y la tierra.

Lo vemos en las obras públicas situadas en el exterior, *Blake in Gateshead* (1996) y *Auch*, instaladas en Francia (1991), y *Bridge of Light*, en Jerusalén (1998). Las fotos de detalle de estas obras permiten apreciar que, de esos ojos de vidrio empotrados entre las letras del suelo, surge un haz de luz vertical que ilumina el paisaje nocturno consiguiendo unir el cielo y la tierra como dos ámbitos opuestos (Fig. 246-248)

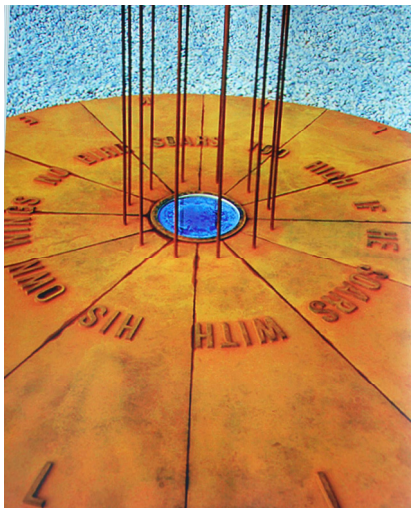


Fig. 246 J. Plensa, *Blake in Gateshead*, 1996



Fig. 247 J. Plensa, *Auch*, 1991

Por lo tanto, en este uso de ideas opuestas encontramos un paralelismo con William Blake y del que se nutre Plensa, ya que este primero juega con conceptos análogos usando el lenguaje mediante la ironía, mientras que Plensa es capaz de crear con el texto ese juego de conceptos opuestos y simbolismos.



Fig. 248 J. Plensa, *Bridge of Light*, 1998

3.2.1.4. El mensaje explícito y evolución expresiva

Es interesante el hecho de que en la antigua mitología hindú ya se veneraba la palabra como deidad, concretamente estaba representada por la diosa Shakti⁷², que era considerada la divinidad femenina con rango tan alto que se sentaba al lado del dios superior Shiva, esta diosa de la palabra era el equivalente femenino a él. Por otra parte, en la religión cristiana, dentro del Génesis se relata que el Dios Padre era el creador de las cosas y del nombre con el que las designaba.⁷³

El uso de la palabra está presente y es una forma de expresión tan primitiva como el arte. Una visión más actual habla de que lo

⁷² Véase VON DRATHEN, Doris : "Palabras contadas", en SUÁREZ, Esther (coord.): 2003, p. 46.

⁷³ Libro Génesis, de la Biblia. Capítulo 1:5.

fundamental de todos los trabajos que incluyen palabras es la carga simbólica que tienen y que se encuentra más allá de las letras.

A partir de esta reflexión, podemos establecer que en las distintas líneas de investigación que Plensa desarrolla, el tándem cuerpo y letra es una constante a partir de los últimos 10 años, pero la cantidad de signos gráficos que el escultor incluye en sus piezas va variando; empieza con la inclusión del texto de manera puntual, hasta desarrollar una evolución en la que el signo gráfico es el protagonista de su trabajo. En ella, la presencia de la letra se puede desplegar en tres líneas de investigación claramente diferenciadas, articuladas por distintos materiales y diversas concepciones, a pesar de tener como eje central la idea del cuerpo humano. Cabe aclarar que no nos estamos refiriendo a etapas cronológicamente cerradas sino que son líneas que se plantea en paralelo.

Primera línea: Geografía humana inserta con palabras. (1997-2003) Se aproxima al cuerpo humano y a la letra. De tal manera que los signos gráficos se insertan más tímidamente, por supuesto de acuerdo con la intención de la pieza. Actúan como texturas puntuales por determinadas zonas de la obra, como letras adheridas o soldadas en relieve sobre la figura del cuerpo humano.

De esta línea de trabajo destacamos la obra *Continentes I* (2000) que sintetiza muy bien el citado modo de expresión, ya que aborda el cuerpo de una manera sintética, dibujado en superficies planas de vidrio, de grandes dimensiones. (Fig. 249 y 250) Presenta el contorno de un cuerpo tumbado con los brazos estirados por encima de su cabeza y las manos entreabiertas. Como únicos órganos interiores, con el mismo tipo de línea pero más detallados,

el cerebro, el corazón y el estómago. Bordeando exteriormente el cuerpo aparece el nombre de los continentes; de ahí la comparación del cuerpo con un mapa geográfico, está identificado como territorio en el que otros conceptos que hacen referencia a acciones y cualidades del ser humano se superponen sobre su geografía. Así, entendemos que se produce un planteamiento de manifestación objetiva del individuo sin especificar detalles, solamente usando términos escritos en letra mayúscula, con caracteres de palo seco, y con el mismo tipo de letra y cuerpo. En cuanto a la disposición de las palabras, no guardan orden aparente, aunque en una observación mas detallada vemos que la disposición de los términos es con una simetría activa.

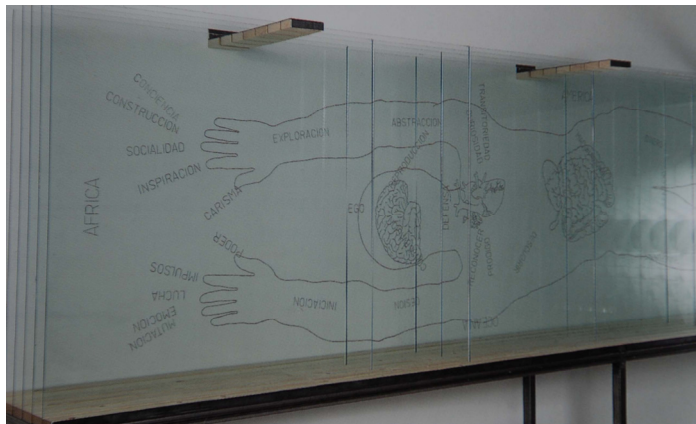


Fig. 249 J. Plensa, *Continentes I*, 2000

Esta obra además de poseer una gran carga conceptual, conserva la mencionada presencia del tándem cuerpo-letra, en la que tanto el cuerpo humano como el texto tienen una presencia

decisiva y la escultura se asemeja al formato de libro artístico en el que el texto actúa como vínculo entre el cuerpo y la geografía. Las palabras se revelan como elementos constructivos y de textura insertos en las planchas de vidrio, y presentan unos conceptos que pueden y deben ser leídos para asegurarse de aprehender el significado total de la obra.

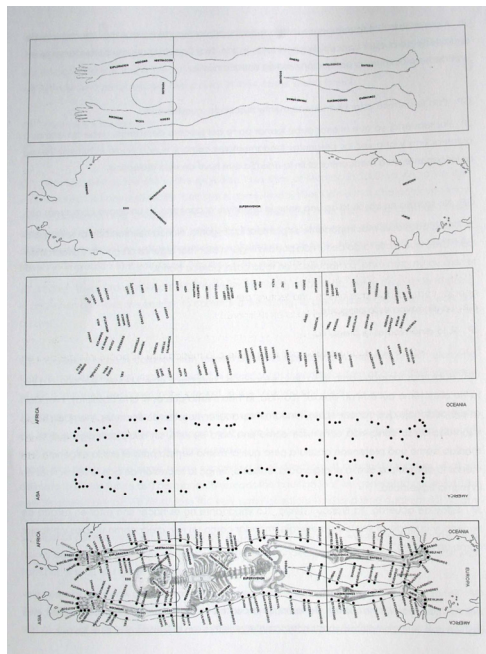


Fig. 250 J. Plensa, *Continentes I*, 2000

Segunda línea: Cuerpo humano con tipografía puntual.
(2003-) Actualmente continúa explorando este camino de expresión muy personal, en la que podemos considerar una evolución hacia un mayor compromiso con la representación del cuerpo y los signos

gráficos, de tal manera que ambos se consolidan, y las palabras tienen mayor presencia en las esculturas.

Plensa se ciñe a la representación del cuerpo humano en distintas posiciones con una visión figurativa, aunque sintética. Reproduce cuerpos humanos de proporciones desmesuradas, en posiciones recogidas: sentado sobre las propias piernas, arrodillado o acurrucado. Sobre su epidermis de resina están configuradas en relieve unas palabras que hacen referencia a la escultura.

La tipografía que utiliza para incluir las palabras es similar a las letras utilizadas en la anterior línea, si bien las utiliza con ortografía de nombre propios, es decir con palabras en letras minúsculas excepto la primera que es mayúscula, con el mismo cuerpo de palo seco y el mismo relieve. Con ellas recorre en diferentes sentidos todo el cuerpo, incluso el rostro. Sin embargo con ello el autor persigue una idea diferente a la anterior, pues hay una aproximación mayor a la figura humana concretada en un cuerpo más detallado y volumétrico que representa un contenedor de conceptos.

Los conceptos escritos si se observan con cierta lejanía no se llegan a percibir, sólo aproximándose es posible ver que además de actuar como textura, añaden un fundamental mensaje explícito, puesto que al leerlos se logra comprender el significado completo de la obra.

Estas esculturas están bastante próximas formalmente y se pueden considerar o entender como series, que titula con el nombre de la ciudad en la que van a ser ubicadas definitivamente. En cuanto a la presencia de letras y palabras varía, en ocasiones inserta palabras aisladas salpicadas por el cuerpo que se ciñen dispuestas en

distintas direcciones. Unos ejemplos claros son: *Tattoo V* y *Tattoo VII* (ambas de 2004) (Fig. 251). Son esculturas de medidas similares (226 x 95 x 130 cm.) las figuras adoptan una posición sentada sobre sus rodillas. Hechas a partir del mismo molde, tienen como única variación las palabras que las envuelven. Como curiosidad diremos que en *Tattoo VII* 2004 son nombres de artistas escritos con letras minúsculas y de palo seco.



Fig. 251 J. Plensa, *Tattoo V*, 2004

Otras piezas similares, *Self-portrait the Mountain of Venus I*, (2006), *Kaspar Braum* (2007) correspondientes a las Fig. 251 y 252, además de *Sitting Tattoo III*, y *Sitting Tattoo IV* (ambas de 2006) (Fig. 252) muestran una vez más una figura humana de grandes

dimensiones (233 x 125 x 160 cm.); están en posición sentada con las piernas recogidas y rodeadas por los brazos, con el rostro del artista en su cara y, sobre el cuerpo, un tatuaje en relieve con los nombres de las montañas y picos del mundo. Una luz interior de colores variables genera sugerencias diferentes según la iluminación existente. No actúa como luz emergente de la figura que alumbra como un foco, sino que es una incandescencia propia y se entiende como una veladura o acabado específico de la pieza.



Fig. 252 J. Plensa, *Sitting Tattoo IV*, 2006

En esta serie de trabajos, la intencionalidad expresiva radica en diferenciar claramente dos maneras de mirar la obra; una, en la distancia, por la que percibimos un cuerpo como continente de color

con unos relieves que le aportan textura. La otra al aproximarse, por la que se entiende y relaciona la globalidad de la pieza gracias al mensaje escrito. De este modo se establece una contradicción, ya que son pesadas y ligeras al mismo tiempo; pesadas por su volumen y rotundidad, y ligeras debido al material translúcido empleado.

Esta idea se acentúa en la obra *The Three Graces I, II, III* (2005), una instalación de tres figuras acurrucadas en la misma posición que se ubican en las paredes de la sala expositiva encaradas entre sí.⁷⁴ Un texto perfectamente legible de tres líneas en inglés recorre cada uno de los brazos y piernas de los tres cuerpos. (Fig. 232) Es una obra sobrecogedora por sus dimensiones y por la disposición de las figuras, en la misma posición y con la misma medida, simbolizando una confrontación, pero todas miran al suelo y el silencio es tangible. En el texto que recorre los brazos del cuerpo, los escritos en relieve aluden al nombre de enfermedades mentales relacionadas con la sociedad actual. Así se sugiere una representación que simboliza al individuo actual, con sus fantasmas e incomunicaciones.

La obra *Self-portrait as EC III* (2006) de 118 x 60 x 58 cm. realizada en aluminio, es un personaje sentado sobre sus propias piernas y las manos apoyadas en los muslos, recubierto por líneas de letras mayúsculas de palo seco, que se adaptan a la forma de su anatomía. Aunque evoluciona al sugerir la idea de que algunas palabras se hubieran desprendido dejando ver parte de la anatomía, pero respetando el rostro con los ojos y la boca cerrada con el que

⁷⁴ Exposición *Jaume Plensa* del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Del 7 de octubre al 24 de diciembre de 2005.

alude un deseo de distancia, falta de relación, ausencia e impenetrabilidad, por lo que tan sólo permite ver el texto ininteligible que está escrito en su epidermis. (Fig. 253)



Fig. 253 J. Plensa, *Self-portrait as E.C. III*, 2006

Tercera línea: Hacia el signo gráfico como elemento escultórico autónomo. (2004-) Esta trayectoria continúa en la actualidad y ha sido consecuencia de las anteriores, pero ha ido evolucionando para dejar que los caracteres asumieran el protagonismo total y fueran exclusivamente los elementos que configuran la pieza. Entendiendo la letra como un signo expresivo

autónomo y como elemento que aporta una textura y una estructura específica. Estos caracteres poseen un tamaño constante en todas las obras de esta línea.



Fig. 254 J. Plensa, soldando en el taller



Fig. 255 J. Plensa, *Soul I*, 2005

Plensa logra que la letra sea el único elemento estructurador y configurador de la escultura y concede la misma importancia a los huecos que a los caracteres, por lo que ambos se entretrejen dando forma a un peculiar cuerpo humano permeable y con una apariencia visualmente liviana. Se trata de esculturas en las que el único elemento material son las letras, que se van soldando una a una como una red metálica que construye la escultura. En este caso las letras no forman palabras y el texto es ilegible, es decir el texto está

desprovisto de su valor semántico para dotarle de un valor exclusivamente plástico basado en su forma y apariencia. (Fig. 254)

Por ejemplo *Soul I* (2005) está creada con un molde de grandes dimensiones de un cuerpo acurrucado. Este molde va a servir de apoyo para consolidar su forma con las letras soldadas.⁷⁵ El resultado final es un fragmento de cuerpo humano tejido con texto ilegible y permeable en el que el espacio entre las letras y la luz que lo atraviesa, es tan importante como las propias letras. Parece que el autor quisiera plantear una idea hermética, sólo accesible a quien sea capaz de superar ciertas dificultades perceptivas. (Fig. 255)

Estas piezas parecen telas tejidas con signos gráficos, que de pronto se cortan en el espacio; coincide en todas ellas que el rostro está inacabado dejando el vacío como material expresivo en una aparente contradicción. Debido a la disposición de los tipos, que se adaptan a las extremidades del cuerpo, se perciben superposiciones de líneas y letras en distintas direcciones, por lo que una piel permeable de letras se entrecruza distinguiéndose más tupida.

Un componente que desempeña un papel importante es la iluminación; al situar los focos de manera determinada sobre la pieza produce que la luz se refleje y algunas letras destaquen del resto de la malla. Algo que ocurre con variaciones en las piezas expuestas en salas con iluminación artificial con respecto a las destinadas al exterior, que recogen otros matices lumínicos. La versatilidad de cada pieza puede provocar cambios en la percepción, dependiendo de la ubicación y por lo tanto de la iluminación.

⁷⁵ Los tipos son mayúsculas de palo seco, de acero inoxidable brillante.

De toda esta relación de esculturas de concepción afín, destacamos por su desmesurada medida *Nomade* (2007), con sus colosales ocho metros de altura por cinco y medio de ancho, que está ubicada en un espacio abierto cerca del mar en Cataluña, y en la que se puede acceder al interior. (Fig. 223)

De esta serie también destacamos *Tel Aviv Man V, VII* (2004), realizada en hierro en la que se han soldado los caracteres uno a uno. A diferencia de las demás piezas posteriores, no completa la totalidad de la forma del cuerpo humano sino que representa un fragmento. Se produce una paradoja al no estar asentado sobre una base si no que queda suspendido del techo, esto le proporciona un carácter incorpóreo, etéreo y permeable, no afianzado a la tierra. (Fig. 225)

El resultado final es un texto suspendido en el aire compuesto mediante líneas legibles y con formato de cuerpo humano o bien se entiende como un cuerpo humano que está configurándose con una epidermis de conceptos textuales. En cualquier caso es una propuesta conceptual que une la idea de libro como soporte narrativo con el cuerpo humano como contenedor de narraciones vividas. El texto al que recurre, es poesía visual no leída. Por otra parte esta obra se entiende como una evolución para sugerir únicamente con un fragmento de cuerpo, de tal manera que una parte exprese por el todo.

También en este caso la iluminación forma parte activa, de manera que una sombra nítida de líneas apoyadas entre sí, sin interlineado, se proyecta en el suelo dejando ver claramente el texto. En este caso es una escritura a través de la luz que sugiere y define

el cuerpo humano y su oposición; una confusión de letras oscuras que se superponen entre sí generando una nueva forma de textura en el suelo. Ambas dan lugar a una excepcional percepción diversificada de los conceptos expresados.

Plensa en sus últimas piezas descubre al hombre entendido como inventor de la palabra sin la limitación de un idioma, como promotor de la comunicación oral. Defiende el hombre creador de una lengua que posee toda capacidad de expresión. Él se encarga de codificarla y capta toda esa energía que transmiten sus sonidos incluso sin pronunciarlos. Tanto es así que crea unas instalaciones sorprendentes, basadas exclusivamente en letras que caen del techo. Es sin duda su trabajo más puro conceptualmente hablando en lo que se refiere a signo gráfico.

Silent Rain (2003) es un conjunto de tiras de letras de hierro que crean un texto vertical en movimiento, consolidado como una gran cortina de cables y letras que consiguen inquietar al espectador. Se trata de una cita con la palabra que unas veces podemos vivir de forma legible y otras se nos muestra ilegible. Un mensaje bien articulado que tiene una presencia de orden y desorden, con sus caracteres simulados como columnas suspendidas del techo. Un cúmulo de palabras materializadas en diferentes idiomas como una torre de Babel, donde los textos de William Carlos Williams, Charles Baudelaire, Allen Ginsberg, William Shakespeare, William Blake y Vicent Andrés Estellés, quedan escritos en el aire en su lengua original creando un conjunto homogéneo de caracteres, en los que su significado va más allá de la comprensión lectora, percibimos la presencia y rotundidad del lenguaje sin que sean leídos. (Fig. 222)

Twenty-Nine Palms (2007)⁷⁶, es el mayor proyecto de cortina de palabras que ha realizado. Se concreta como un conjunto de veintinueve poemas de diversos poetas: Charles Baudelaire, William Blake, Emily Dickinson, Thomas Stearns Eliot, León Felipe, Allen Ginsberg, Johann Wolfgang von Goethe, Miguel Hernández, Vicent Andrés Estellés, Jack Kerouak, William Shakespeare, Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hansdenberg), Edgar Allan Poe, José Ángel Valente, César Vallejo, Oscar Wilde, y William Carlos Williams. Pero estos versos no están concebidos para leerse como un texto lineal, sino que tienen otras connotaciones, ya que descubrimos que puede manipularse físicamente para adentrarse en él y escuchar su sonido; las palabras aunque no sean pronunciadas están presentes y se manifiestan por el sonido tintineante que emiten cuando recorremos el laberinto luminoso de cortinas tipográficas permeables a la luz.

La instalación se despliega como un laberinto con implicación globalizada de la sala el techo, paredes y suelo, tratada como las tres coordenadas cartesianas del espacio que nos permite movernos en todas las direcciones e incorpora la percepción táctil para lograr mayor número de matices y sugerencias.

Ésta es una muestra evidente de que su trabajo nace de la necesidad de obtener variadas modulaciones de la idea. Por esa razón el conocimiento de los materiales y los procedimientos técnicos han sido lo que deben ser: instrumentos utilizados por el escultor para observar y expresar el mundo.

⁷⁶ Expuesta en el IVAM de Valencia del 27 de noviembre de 2007 al 17 de febrero de 2008.

A primera vista las obras tienen diferente resolución y materiales, enlazados por la presencia de las letras. Vemos como el sonido se propaga al caer el agua sobre un címbalo metálico o como los sonidos propios del interior del cuerpo humano como los latidos del corazón, la circulación de la sangre, la respiración, son reproducidos en una pluralidad tridimensional.

Con un carácter de singularidad, analizaremos algunas de las obras que tienen mayor interés, como estudio de las distintas maneras en la que los signos gráficos se revelan en el texto. En algunos casos se explica detalladamente y en otros casi se entiende directamente a partir de la imagen. Así, analizaremos una selección de muestra de esculturas, dibujos y obra gráfica, obra pública y escenografías.

- Esculturas:

Una obra de cita imprescindible es la titulada *Llibre de vidre* (1982) un espacio creado entre la obra gráfica, el libro de artista y la escultura. (Fig. 256) Se trata de una pequeña y frágil pieza que conecta rotundamente con el tema de esta tesis pues vuelve al concepto original de soporte del texto: el libro, pero presentado como un libro-objeto.

En esta ocasión provoca un juego fonético y semántico mediante las palabras que determinan el título *llibre – vidre* y, desde luego, incorpora un rasgo muy importante desde nuestro punto de vista, al mantener el formato del libro tratado con un material transparente que al cerrarlo se determina como las ventanas de una pantalla de ordenador, pero con la particularidad de puede verse el contenido de cada una de las páginas-ventanas.

El libro extendido es como un biombo en el que se despliegan páginas de vidrio transparentes que se pueden ver globalmente. En cada lámina de cristal, aparece escrito en la parte superior un fragmento del texto de Toni Tàpies Barba y en la parte de abajo unas formas geométricas y líneas de diferentes colores. Pero cuando se presenta cerrada como un libro, se produce un diálogo artístico diferente entre texto e imagen. Así, el primer texto impreso en una tinta se lee completo dispuesto en líneas, pero debido a la superposición de las láminas de cristal va perdiendo intensidad, por lo que se crea una gama de cuatro tonos de grises; el cristal transparente tamiza la tinta de manera que se aproxima al planteamiento de una veladura. En cuanto a las formas dibujadas, aparece una superposición que construye una maraña de líneas y figuras geométricas entrelazadas.

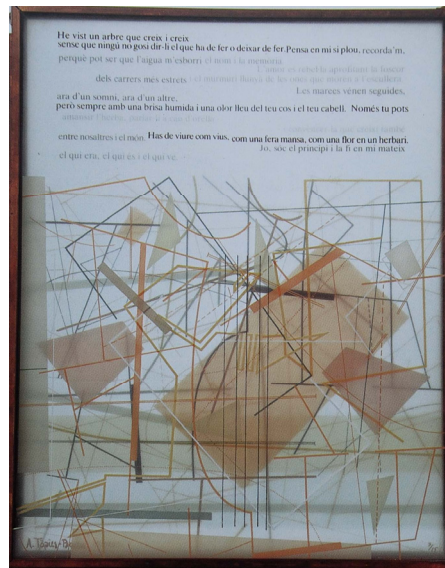


Fig. 256 J. Plensa, *Llibre de vidre*, 1982

Otro proyecto desarrollado por Plensa es el titulado *Dallas..., Caracas?* (1997) en el que se plantea enlazar estas dos ciudades tan diferentes en cuanto a su economía, y lo canaliza a través de la necesidad básica de la comida, de manera que mediante fotografías de cocinas toma el pulso de la nutrición de ambos lugares.

Plensa visitó más de 200 hogares en cada ciudad y fotografió sus cocinas, mostrándolas como laboratorio y origen de la alimentación del país. Las expuso creando un mural, todas intercaladas de manera que se apreciaban claramente las diferencias, mostrando las semejanzas en cada una de ellas según los parámetros de riqueza y pobreza. Como elemento de síntesis de la idea mostrada en las imágenes, colocó frente a ellas la pieza *Meeting Point*; se trata de una enorme cacerola de aluminio en la que están grabados en mayúscula y con letra de palo seco, todos los nombres de los países del mundo, dispuestos por columnas y en orden alfabético. (Fig. 257)



Fig. 257 J. Plensa, *Dallas..., Caracas?* 1997

Hacia el final de la década de los noventa la obra de este artista evoluciona desde las letras de hierro fundido hacia el carácter translúcido de la resina, y crea unos cubos de gran tamaño, atravesados e inundados por la luz, estas cajas están recubiertas enteramente por palabras realizadas del mismo material semitransparente. (Fig. 228)

Consigue conectar ese material frío y brillante que aporta gran textura con la obra de Rabelais, *Gargantúa et Pantagruel*. La obra desarrolla un diálogo en un frío mar de hielo, lugar en el que las palabras se congelan; tanto es así que hasta los ruidos pasan a solidificarse como letras quedando inaudibles, y pasan a ser aes y oes que se muestran de un menor tamaño en la cubierta del barco. Esta montaña de signos silenciosos se hace audible en el momento que aumenta el calor liberándolos de su gélida prisión.

Ante esta imagen, la resina de poliéster representa las características de bloques de hielo y muestra la fragilidad y la gélida sensación del relato. Su aspecto formal está constituido por unas cajas que casi llegan a ser habitáculos herméticos donde podría introducirse un hombre; estas cajas cúbicas y translúcidas también han sido fabricadas con resina, y revestidas enteramente de una piel de letras, en las que se puede leer un texto de literatura inglesa.

Recurre a este recurso formal para realizar distintas obras con diferentes textos, como *Dessin d'un maître inconnu* (1995) que es una caja translúcida de medidas 258 x x123 x 110 cm. construida en resina sintética en la que los poemas *Destruction* y *Une martyre* de *Fleurs du Mal*, otra obra de Baudelaire, se extienden en líneas consecutivas.

Estas piezas han sido fraguadas con palabras que van formando ladrillos, y los cubos parecen estar contruidos enteramente de palabras transparentes.

Tres años más tarde retoma esta idea y realiza obras similares con las mismas medidas y materiales, en las que renglones de palabras transparentes cubren un gran cubo de resina de poliéster. Estas obras se titulan: *Winter Kept us Warm* (1998), *Scholars of war* (1999), *Hotel Paris* (1999), *Komm mit! Komm mit!* (1999). (Fig. 240)

En cuanto a la idea de que las palabras existen aunque nadie emita su sonido ni las exprese, sino que se transforman en materia y quedan suspendidas en el silencio, se verifica claramente en la mencionada la obra *Dessin d'un Maître Inconnu*, cuya última línea hace alusión a la palabra más silenciosa que pueda haber: *mort*.

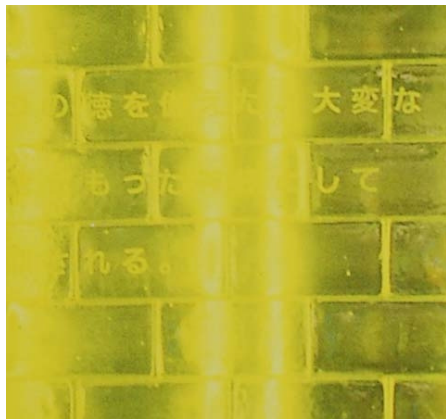


Fig. 258 J. Plensa, *Seven Deities of Good*, 2000

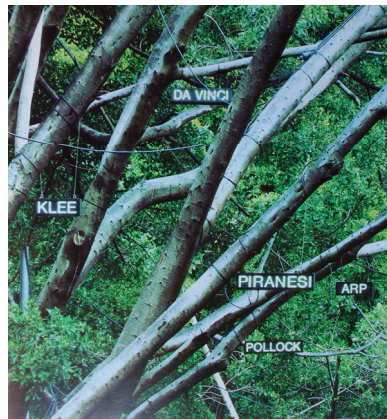


Fig. 259 J. Plensa, *Islas*, 1995

Muy similar en cuanto a solución formal es el proyecto *Seven Deities of Good Fortune* (2000) exhibido en Tokio, en el cual también utiliza las cajas de resina transparentes con letras chinas que las envuelven en parte, sin embargo en esta ocasión incorpora la luz de colores en el interior de los cubos como elemento dinamizador. (Fig. 258)

La obra titulada *Islas* (1995), es una instalación exterior, en la que enumera los nombres de diferentes artistas plásticos que influyen en su vida y su obra, con rótulos de neón, que quedan suspendidos de las copas de los árboles. En este proyecto, Plensa experimenta con la tipografía de neón que ilumina las letras y mantiene visible la instalación durante la noche. (Fig. 259)

En la obra *Domestic Propensities* (2002), que fue ubicada en la Plaza de la Sinagoga de Ginebra, utiliza las mismas cajas de aluminio, metacrilato, vinilo, acero inoxidable y neón con un total de 37 cubos con una palabra en inglés y medida variable.

También su instalación permanente *As One* (2003), (Fig. 260) situada en el Toronto Pearson International Airport está realizada con tubo de neón, vidrio, vinilo, metal, y acero inoxidable, haciendo una especie de cenefa de neón elevada que recorre 130 metros de largo x 4 metros de altura, de un texto continuo compuesto por letras minúsculas luminosas. A diferencia de la mayoría de sus obras con tipografía de palo seco, en esta ocasión se reproduce un texto en cursiva con caracteres manuales.



Fig. 260 J. Plensa, *As One*, (detalle) 2003

Where are you? (2006) es otra de sus instalaciones en el exterior; una obra sorprendente, de medidas descomunales y con una inusual calidad de texto. La obra se formaliza con un círculo de nieve prensada de 20 metros de diámetro, que recuerda a un mecanismo de orientación en medio de la montaña nevada, en la que con texto efímero escribe la latitud exacta en la que se encuentra. Tanto el material, como las letras y su localización, son inusuales en su actividad, ya que están troqueladas en la nieve a partir de unas plantillas con una profundidad de 75 cm. Esta instalación efímera se aproxima al concepto de Land-Art (Fig. 261) y se percibe como una plataforma circular de nieve pulida, con dos círculos concéntricos de cifras y letras; y unos focos las iluminan desde su interior, de manera que resulta totalmente visible en la noche.

Esta instalación fue realizada con motivo de los XX Juegos Olímpicos de invierno de Sestriere, en Torino (Italia) en colaboración con Norman Foster, para la exposición *The Snow*

Show (2006). Resulta explícito el estudio previo que Plensa realizó del proyecto.



Fig. 261 J. Plensa, *Where are you?*, 2006

- Dibujo y obra gráfica

Las obras de la exposición Chaos-Saliva⁷⁷ sin duda son interesantes para esta tesis porque se ciñen al discurso establecido sobre la visión múltiple de las manifestaciones artísticas y el signo gráfico.

Esta práctica la comprobamos en la serie de imágenes sobre papel realizada en 2001, *Son-W*, *No More* y *Knock*, En las que Plensa combina fotografías de objetos inequívocamente

⁷⁷ Organizada por el Museo Reina Sofía del 3 de febrero al 30 de abril de 2000 en el Palacio de Velázquez, en el Parque del Buen Retiro, de Madrid.

reconocibles y cotidianos, como una cacerola, una fuente o una silla entre otros, con nombres, palabras o fragmentos de diálogos de obras literarias superpuestos, como *Macbeth* de Shakespeare, *No more* o *Knock* entre otros. (Fig. 237 y 238) Con ello consigue un juego poético superponiendo los rasgos de los escritos literarios a imágenes de la vida cotidiana conocidas por todos. De esta manera borra cualquier indicio de frontera y funde la banalidad de lo cotidiano con el sentido profundo de la literatura.

La mencionada obra *White Brain* (1996) creada sobre papel como soporte, en el que se representa un cerebro con relieve que contiene palabras de referencia y homenaje a los artistas que han sido referente fundamental para Plensa; así vemos escritos con tipografía itálica y en minúsculas los nombres de Calder, Ray, Boccioni, Cézanne, Zurbarán, Schlemmer, Vermeer, Klein, Seurat, Klee, Wright, Duchamp y Schwitters entre otros. (Fig. 219)

La obra gráfica presentada en la feria internacional de Madrid ARCO 2008, consta de grandes formatos en papel, donde el cuerpo humano y la letra son los elementos compositivos centrales. Esta serie se centra en la representación de cuerpos y rostros de distintas razas, impresas en blanco y negro, y en esta ocasión la letra tiene una apariencia sutil, ya que es un gofrado articulado en relación con el cuerpo humano. De cada estampa ha realizado una tirada de 50 obras. Tal como vemos en la obra titulada *Aiban Berg* (2008). (Fig. 262)



Fig. 262 J. Plensa, *Aiban Berg*, 2008

- Obra pública

El propósito de Plensa ha sido intensificar la comunicación con el espectador, por eso además de realizar exposiciones en museos, son cada vez más numerosos los encargos de proyectos públicos. Parece que tiende a asumir cada vez más una postura antimuseística de su trabajo; concibe la obra como una idea que se materializa en los formidables proyectos públicos como una experiencia abierta a todo el público, sin distinciones. Así su obra exterior asentada con carácter definitivo, se adapta en el espacio abierto de una población o núcleo urbano pasando a formar parte de su pulso de vida cotidiano.

Plensa desde la década de los 90 hasta la actualidad, se ha involucrado en numerosas acciones externas, pero no vamos a

analizar todas, sino las que nos interesan por su relevancia, originalidad de planteamiento y, por supuesto, por el protagonismo que el texto ocupa en ellas.

En el primer proyecto público en el que Plensa utilizó el lenguaje como texto legible, recurrió a letras hechas en hierro fundido y a la luz. Fue a su vez el tercer proyecto que llevó a cabo en un espacio público, en el año 1991, en la ciudad francesa de Auch. En la parte alta de la ciudad, bajo los escalones que llevan a la iglesia, una plataforma-texto de hierro inserta en el suelo como una alfombra de texto rojizo que habla del Diluvio Universal. Por la noche, en el centro de la plataforma, una superficie redonda de cristal, como un ojo de buey, proyecta un potente rayo de luz.

La agudeza y genialidad de Plensa da versatilidad a esta pieza, cuyo planteamiento visual varía según sea de día o de noche. En este proyecto relaciona los conceptos antitéticos de día-noche, luz-oscuridad y cielo-tierra que ya hemos visto en otras obras. Por otra parte es un recurso muy oportuno la selección de un texto del Diluvio, para personalizar el proyecto y conectarlo con la ciudad y su propia historia,⁷⁸ y ha facilitado que la ciudad de Auch considere intransferible esta pieza. (Fig. 247)

Otro proyecto para el exterior similar al mencionado pertenece a The Centre for Contemporary Art, situado junto al puente que une Gateshead con Newcastle en Inglaterra; recibe el título *Blake in Gateshead* (1996). (Fig. 246) Con un planteamiento formal parecido, un haz de luz que conecta al cielo con el suelo, muestra un géiser vertical que emana de una plataforma circular de

⁷⁸ La ciudad de Auch había sufrido una gran inundación en 1977.

hierro, donde se presenta un texto en relieve sacado de una frase de los *Proverbs of Hell* de Blake, que ha utilizado tanto en su obra escultórica. Con ello retoma la idea de conectar los opuestos día/noche, cielo/tierra, cielo/infierno.

Por otra parte, cabe mencionar otro proyecto, que Plensa desarrolla durante los años 1993 y 1994 invitado por la ciudad de Valence (Francia), este trabajo queda enmarcado en la serie de exposiciones *Un sculpteur-une ville* (un escultor-una ciudad) que fue uno de los proyectos públicos integrales más excepcionales que ha realizado, ya que toda la ciudad se convirtió en el escenario de su intervención. (Fig. 263)

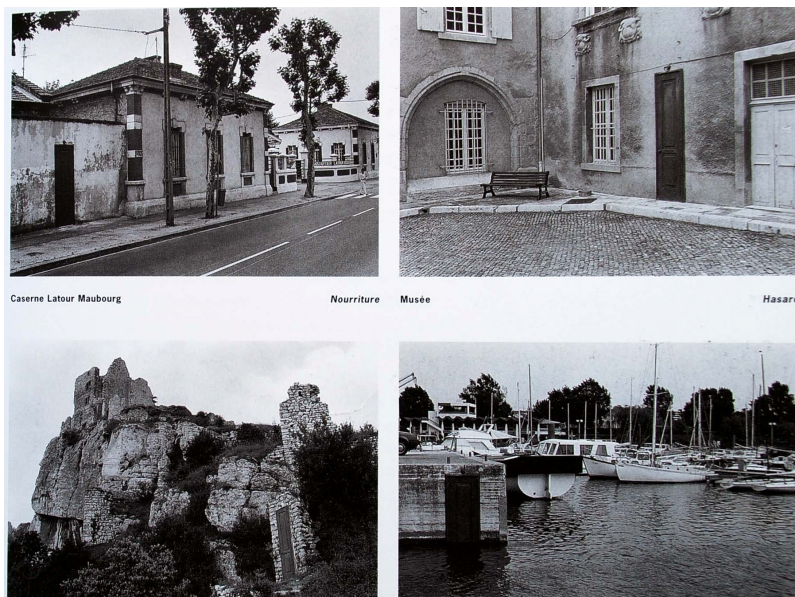


Fig. 263 J. Plensa, *Valence*, 1993 y 1994

Plensa trabaja con el concepto de puerta que ya había utilizado en alguna otra ocasión. Ahora presenta veintiuna puertas de hierro situadas en edificios, muros, muelles, en los lugares más dispares que provocan una modificación del panorama de la ciudad de un modo inquietante. La tipografía escrita en la superficie de cada puerta con letras en relieve, nombraba conceptos como aire, silencio, amor, luz, poesía, deseo o sueño. De una manera sugerente conectó la ciudad mediante galerías inexistentes que conducían a los diferentes lugares conceptualmente descritos en las entradas o salidas según el sentido que tomáramos, e invitaba a entrar en esos corredores imaginarios de la ciudad y a asumirlos en relación con los diferentes conceptos y cuestiones propuestos.

- Escenografías

Paralelamente a sus actuaciones como artista plástico, Plensa también colabora desde mediados de la década de los noventa con el grupo La Fura dels Baus realizando la escenografía de cuatro complejas e innovadoras óperas. Mencionaremos dos de ellas que ofrecen soluciones donde la tipografía es protagonista.

La primera de ellas es la ópera *Atlántida* (1996) de Manuel de Falla,⁷⁹ diseñada para ser representada en un espacio al aire libre (Fig. 264 y 265) por lo que su planteamiento se puede relacionar con los proyectos públicos que tanto le interesan. Para esta ocasión desarrolló un telón de fondo con franjas verticales que ocupaba todo

⁷⁹ Estrenada en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. (SGAE) 23- 27 de junio de 1996.

el escenario a modo de gran pantalla sobre la que se proyectan enormes imágenes.



Fig. 264 J. Plensa, *Atlántida*, 1996

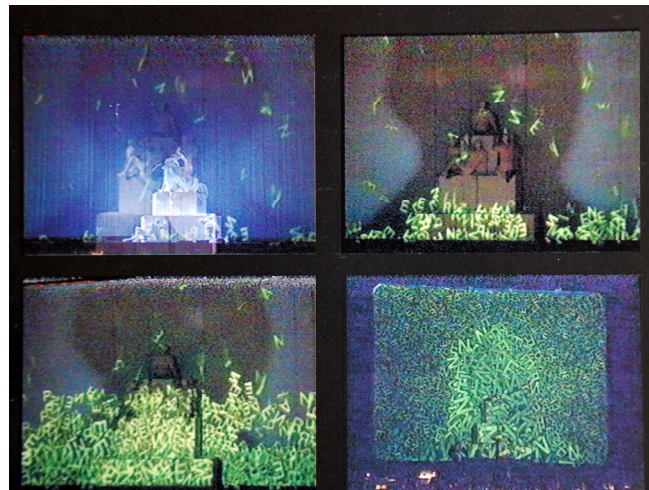


Fig. 265 J. Plensa, *Atlántida*, 1996

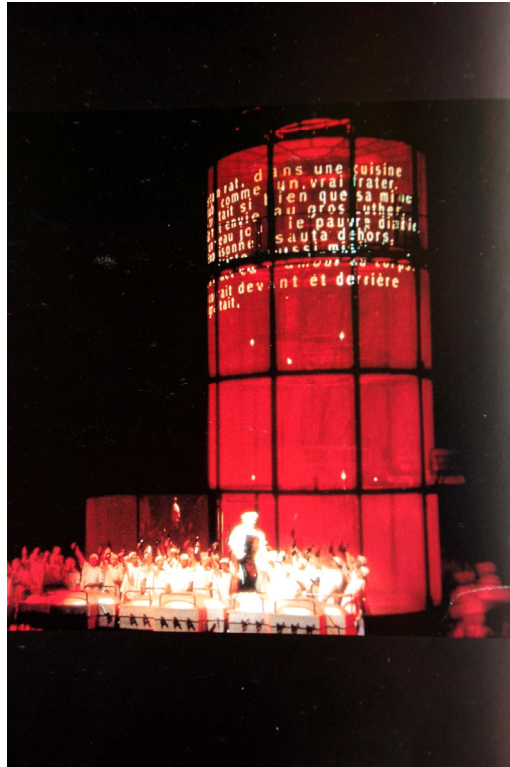


Fig. 266 J. Plensa, *La Damnation de Faust*, 1999

Plensa opta por los objetos cotidianos tan comunes en su obra, y los introduce como proyecciones que caen al suelo, como si se desintegraran, son textos que se construyen línea a línea con letras moldeadas en plástico. Las letras descienden del cielo con la apariencia de una Torre de Babel cuyo significado se ha hecho confuso. Otros recursos utilizados en la escenografía son sus características cajas de luz, las *cloudy boxes*, unos poliedros transparentes de luz que representan el juego escénico de gran tamaño, que permiten que los actores puedan entrar y salir de ellas.

El segundo trabajo de escenografía que destacamos lo realiza en 1999, en este Plensa diseña el escenario y vestuario de la ópera *La Damnation de Faust* de Berilos.⁸⁰ Para ello ubica un gran cilindro de vidrio transparente, con estructura metálica en el centro del escenario. Los actores podían subir y bajar por unas escaleras interiores, situadas en el interior de este tambor con diferentes alturas. Además emplea la proyección de imágenes de objetos cotidianos y texto sobre el muro curvo y transparente del cilindro. (Fig. 266)

Con ello consigue superponer la realidad con la ilusión de las proyecciones para llevarlas al mismo terreno perceptivo, provocando un juego visual donde ambas se confunden.

⁸⁰ Estrenada en el Festival de Salzburgo (Austria), realizado en la Felsenreitschute, antigua escuela de equitación, el 19 de agosto de 1999.

3.2.2. Mar Arza

Junto a Jaume Plensa, Mar Arza (Castellón 1976) centra su actividad artística en la escultura. También tiene, como él, su residencia en Barcelona, y sus obras guardan una relación de complementariedad. Ante la contundencia de Plensa, se manifiesta la visión sutil de Arza con toda su femenina genialidad. Ante el telón conceptual de Plensa se contraponen el intimismo y lirismo de Arza. Ante el colosalismo de Plensa se yuxtapone el sentido de íntimo y miniaturista de Arza. Sin embargo, ante la cuantiosa documentación y catálogos publicados en torno a la obra de Plensa, nos percatamos del menor número de publicaciones de la obra de Mar Arza, esto se debe, sin duda alguna, a la todavía incipiente carrera de la artista.⁸¹ Aunque no ha supuesto ninguna traba para encontrar información, ya que la propia autora se ha ofrecido proporcionando personalmente todo el material necesario para la investigación.

Arza trabaja en sus proyectos expositivos con la naturaleza de las palabras, los libros y el lenguaje escrito. Su obra ha evolucionado hacia distintas vertientes pero siempre con ese nexo común; la presencia del signo gráfico.

La escultora da una doble aplicación al texto; además del carácter visual del signo, mantiene el significado de las palabras escritas como parte definidora de la obra. Mar Arza nos puede dar la respuesta a la duda que de manera implícita se plantea esta

⁸¹ Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (1997), ha desarrollado su actividad artística continuamente desde el año 2002

investigación ¿Que peso tiene hoy la palabra escrita en este mundo básicamente visual?

Pasamos aquí a analizar su trabajo y su vínculo con el lenguaje escrito.

3.2.2.1. Concepción estética y literatura

En un primer momento no deja de resultar desconcertante hablar de escultura, en la que viene implícita su naturaleza material, abordándola con elementos que se caracterizan por ser elementos intangibles, como son la luz y el vacío. Esos materiales junto a las palabras y los libros resultan la materia prima de la autora, estos últimos mantienen una presencia constante en su obra otorgándoles un valor absoluto.

La escultora entiende los libros como objetos que contienen mensajes y son capaces de establecer un diálogo; por eso al manipularlos se plantea trabajar por una parte con el objeto libro y por otra con el texto escrito.

El origen en la relación de su obra con los libros comenzó durante su estancia de formación en Londres, donde visitaba las librerías antiguas y anticuarios. Leía y escogía minuciosamente los ejemplares que podían ser el punto de partida de su trabajo. Su opción por los libros de viejo, que escoge en lengua castellana, catalán e inglés, queda determinada por diversos motivos:

- Cualidades táctiles y visuales
- Tipo de encuadernación

- Papel

- Ediciones más cuidadas

Una característica exclusiva del trabajo de Arza, con respecto a los artistas estudiados en esta tesis, radica en que ella trata la palabra tal como ha sido escrita en su lugar de origen, el libro, teniéndolo en cuenta y dándole toda la importancia necesaria a su espacio natural. De esta manera ha sido capaz de sacar todo el provecho al objeto libro y su lenguaje. Trabaja, incluyendo en sus obras, los aspectos intrínsecos de sus dimensiones plástica, semántica y espacial:

- El signo gráfico (dimensión plástica, visual). Entiende el texto escrito como la corporeidad del signo, como elemento constructor y emisor de una idea.

- El significado (dimensión semántica). Tiene en cuenta el significado de las palabras y lo transforma modificando su orden en el texto; es como un rompecabezas en el cual incorpora al libro una lectura nueva, diferente a la ya existente.

- La materia (dimensión espacial). Le gusta descontextualizar el libro como objeto; sostiene que el formato en el que se encuentra el texto no tiene por qué estar entre dos tapas, sino que se puede leer en los objetos cotidianos. Justifica así la descontextualización de la escritura propia de los libros, llevándola a otros objetos. Veremos un poco más adelante como en la serie *...Letterscapes...*(...paisajes de letras...) en la que frases y palabras son trasladadas al ámbito de la escultura, otorgando al escrito una dimensión tridimensional.

Corroboramos que su interés por los libros no solo reside en su valor estético sino también en el literario. Arza es una entusiasta

lectora de poesía, además escribe y, constantemente, enlaza su faceta escultórica con la poética. Está cómoda con las palabras y se mueve muy bien entre ellas. Podría haber sido escritora, ya que al igual que extrae sus palabras de los libros es capaz de modelar un discurso con lenguaje fluido y poético. Cuando escribe reflexionando en torno a su obra, defiende eliminar la idea de libro como soporte y darle un cierto grado de descontextualización:

De manera que si se posibilita ampliar los límites impuestos al libro, sobrepasando el restringido concepto de documento, se extiende así su significación. Si no hay acotaciones al concepto, no las habrá tampoco al objeto. Y por extensión, al pensamiento (...).⁸²

Su pasión por la lectura, escritura y en especial por la poesía, origina que los libros elegidos sean motor y desencadenante de la obra personal. Y éstos son los que configuran el mensaje y el título de cada una de sus piezas. Sin embargo todo el trabajo de elaboración y materialización que desarrolla esta artista nos habla de una visión personal y exclusiva de análisis. Su formación en Bellas Artes, le ha dado una singular forma de revisar y expresar las ideas. Así pues recordamos algunos libros que le han inspirado y que han dado lugar a expresiones poéticas a través de su quehacer:

⁸² ARZA, Mar: "(...) Del lenguaje sumergido al limbo de los textos." 2008. Texto inédito cedido por la artista.

- *Nada* (1945), de Carmen Laforet (1921-2004). Es punto de referencia constante. Recordemos sus obras e instalaciones tituladas *Nada* (2007) *Nada reiterada...* (2005-2008), *En lugar de nada...* (2006), *Nada era la herida...* (2006). Todas ellas con una estética de la que se desprende el concepto de vacío, de nada, que Arza toma de la obra literaria como punto de partida.
- *Eternidades* (1918), de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Con él crea la obra de ensamblaje *...tempos... (manantial)* de 2005 que se concreta con un ejemplar del libro de poemas. Arza claramente vierte en esta obra uno de los temas que centran la atención de Juan Ramón Jiménez en *Eternidades*; la idea de la creación,⁸³ y juega con esa simbología mientras desarrolla su experiencia artística.
- *A luta pela expressao* (La lucha por la expresión, 1944), de Fidelino de Figueiredo (1888-1967). Inspira la pieza *...Letterscape... desvelo* (2004), instalación de carácter más conceptual, que incide en la relación entre título y tema en la obra del crítico portugués, que se basa en el planteamiento libre y creativo de la poesía y la literatura, para extraer conclusiones de carácter universal relativas a la existencia del

⁸³ A partir del poema 6 plantea la serie de poemas que exponen símbolos asociados a la creación (lucero, [luz](#), cielo, [amor](#), estrella). NÚÑEZ OBERG, Marcos Bodo: “Proyectos metafísico de Juan Ramón Jiménez” Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos20/juan-ramon-jimenez/juan-ramon-jimenez.shtml> (acceso 10/ 07/2010)

hombre.⁸⁴ Arza yuxtapone esta concepción aperturista con la lucha de las mujeres por el reconocimiento de su expresión; una historia vetada, llena de silencios, de secretos y de palabras a medio decir, que viene sugerida por el libro manipulado con fragmentos de texto recortados.

- *Sauntering in Bookland* (Paseando por el territorio de los libros). Anónimo y sin fecha de publicación, es un libro que la autora encontró en Londres, que recoge textos sobre el amor a los libros. Forma parte de la instalación *...letterscape... (with gleanings by the way)*⁸⁵ (espigando en el camino, 2003). La autora seducida tanto por el libro como por el título genera una correspondencia entre éste y la instalación, en la que propone un paseo metafórico por un paisaje de letras, que afianza el título. Además de tomar el subtítulo, *with gleanings by the way*, de una expresión encontrada en el libro, busca una similitud con la manera de caminar pausadamente recogiendo información literal de los lugares por donde se pasa, que propone en su instalación. Tal como afirma Assumpta Bassa en la siguiente cita refiriéndose a la obra:

(...) se trataba pues de caminar con paso pausado y espíritu receptivo, atentos a cualquier vibración que

⁸⁴ SOARES, Francisco: "Aspectos genealógicos em Luis Antonio Verney e Fidelino de Figueiredo" Disponible en:

http://www.triplov.org/cyber_art/francisco_soares/verney_03.htm (acceso 10/07/2010)

⁸⁵ Presentada dentro del marco del proyecto La Colección La Relación de DOUDA, en la librería Pròleg de Barcelona, octubre 2002.

las palabras mueven en el alma y entregadas a deleitarnos en todos y cada uno de los placeres que proporciona la lectura.⁸⁶

- *Llibre de les Meravelles* (Libro de las maravillas, 1289), de Ramón Llull (1232-1316) y *Llibre de Meravelles* (1971), de Vicent Andrés Estellés (1924-1993). Realiza la instalación *Lluerna ulls* (Ojos claraboya) a modo de lámpara que cuelga del techo con papel, instalación eléctrica y madera, presentada en 2007.

Mar Arza ha sido comparada con Joan Brossa,⁸⁷ por su vinculación con la poesía visual y por materializar sus ideas con instalaciones, esculturas de pequeño formato y piezas híbridas donde construye los poemas con tres dimensiones. Además consigue que su obra escultórica adquiera el carácter de intimidad y sensibilidad propia de la poesía de la que se nutre.

En definitiva la concepción de su trabajo tiene un alto grado de trasfondo y complejidad. Es un proceso creativo minucioso que comienza con el primer esfuerzo de reflexión y se desarrolla en el transcurso de los pasos siguientes, con la búsqueda, lectura, definición de la idea, adaptación y modificación de los textos y la materialización formal que le otorga una expresión propia.

⁸⁶ BASSAS, Asumpta: "...letterscape...(with gleanings by the way)" en Douda Revista d'estudis femenines, nº 24, 2003; p. 244-247. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/DOUDA/article/view/62957/91128> (acceso 10/03/2010)

⁸⁷ MASANÉS, Cristina: "Al darrere de les paraules, Arza a la galeria Alonso Vidal. En lugar de nada..." Avui, 30 de noviembre 2006; p. 19. y PALAU, Miquel: "Buits per omplir". El Punt, 28 de noviembre 2006, p. 40.

3.2.2.2. Técnica y forma

Para explicar la técnica expresiva habitual de Mar Arza contestaremos a las siguientes preguntas: ¿Cómo trabaja con el signo gráfico? ¿Dónde crea esos nuevos mensajes? ¿Cómo ejecuta la extracción de la letra? ¿Qué función tienen los vacíos de texto?

Al hacer la primera pregunta ¿Cómo trabaja con el signo gráfico? responderemos que se apropia de la palabra impresa ya existente y considera los fragmentos de texto como un material maleable para ser transformado. Así que se basa en la técnica manual de seccionar las palabras de las páginas del libro con cuchilla, para luego reorganizarlas y generar una lectura distinta: “Hablo del potencial de las palabras, de cómo de un relato se puede construir uno muy diferente, solo cambiando los vocablos de sitio. En cada pieza pongo las palabras clave para explicar el concepto que quiero desarrollar.”⁸⁸

Con el acto creativo de la artista, aparece por tanto un nuevo sentido semántico del lenguaje ya escrito. A partir del mensaje ya construido que presentaba el libro, al extraer determinadas palabras, lo modifica en nuevas frases y relatos, tal como afirma: “A pesar de ser frases sueltas, tienen su sentido, además su relectura es cada vez diferente”.⁸⁹

La pregunta ¿Dónde crea esos nuevos mensajes? nos lleva a hablar del soporte de sus obras. Así pues, en ocasiones traslada la palabra de su lugar original, para construir la obra fuera del libro,

⁸⁸ GARCÍA Cristina: “Vías de expresión. Mar Arza. Silencios, lecturas, expresión” Dedomingo, 14 de noviembre, 2004, p. 7.

⁸⁹ MARQUÉS, Raquel: “Los tejidos de la memoria” Diario de Mallorca, 19 de julio 2002, p. 46.

como en la serie *...Letterscapes...* y en la obra *...tempos... (allegro creativo)*. (Fig. 267) Otras veces las palabras y las frases permanecen en la página del libro y ésta constituye el soporte de la obra personal, como por ejemplo en *Nada reiterada...* (Fig. 268)



Fig. 267 M. Arza...tempos...(allegro creativo), 2003

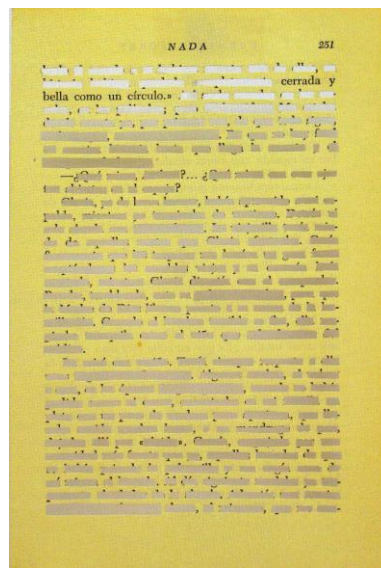


Fig. 268 M. Arza, *Nada reiterada*, 2007

De esta forma de trabajar deducimos que la actuación en el libro no empieza con la manipulación sino con la lectura previa y la posterior reflexión, larga y profunda, sobre la propuesta de orden de lectura de las palabras y el significado que dará a cada palabra. No escoge aleatoriamente las páginas del libro sino que escudriña los textos y selecciona las frases que le interesan.

Nos preguntamos ¿Cómo ejecuta la extracción de la letra? El proceso es sencillo. Mediante un corte a mano alzada con la cuchilla, crea un rectángulo ceñido al espacio que ocupa la letra y ajustado a la altura de la x,⁹⁰ dejando en la página las astas ascendente y descendente, además de sus partes más sobresalientes -brazos, bucle y cola- y los signos de puntuación. Esto permite que los huecos que se generan tengan una dicción peculiar, pues el espacio vacío de las palabras queda sensibilizado con los fragmentos escritos que le rodean.

¿Qué función tienen los vacíos de texto? El esmero para dejar los agujeros con forma de rectángulo en la página, hace que jueguen un papel de pseudotexto que compone las páginas del libro. Esta acción multiplica la sutil sugerencia de cada página con superposiciones, que acentúa y matiza con la ayuda de luz focalizada, que atraviesa las oquedades generando sombras proyectadas. A este proceso de vaciado lo llama deconstrucción.⁹¹ (Fig. 272 y 288)

Un ejemplo de su manera de trabajar lo tenemos en *Nada reiterada* (2007) en la que somete al libro que ha manipulado a una metamorfosis para hacer que deje de ser mero contenedor de signos gráficos y mensajes literarios, para poblarlo con un nuevo lenguaje repleto de oquedades. Arza ha llenado de vacíos sus páginas, generando ese paralelismo directo entre el texto *Nada* de Carmen

⁹⁰ Altura de las letras de caja baja, coincide en la parte inferior con la línea de base y excluye los ascendentes y los descendentes. Disponible en: http://www.imagendart.com/tutoriales/tipografia/anatomia_del_tipo_1.htm (acceso 06/02/2010)

⁹¹ Mencionado en GARCÍA, Cristina: *Opus cit.*, p.7.

Laforet y su obra, expresando con la sucesión de estos vacíos esa nada, esa ausencia.

Por otro lado, también guarda en una caja como material escultórico las palabras que va liberando, son las palabras sobrantes. Así, mediante este proceso de deconstrucción, logra dos tipos de materia prima de sus obras; por una parte los recortes de las palabras y por otra el libro manipulado y transformado. Su interés por ambos ha establecido esa doble vía de investigación en su labor artística que podemos apreciar en su producción.

La concepción y la forma de trabajar tan específica de Mar Arza, con una visión interdisciplinar en la que integra escultura, literatura, instalación, y demás fórmulas plásticas, hace que el texto que maneja quede definido formalmente por ciertas características:

- Respeto al texto original. A diferencia de los demás artistas estudiados en esta investigación, recurre al escrito que ya viene impreso en los libros para integrarlo en su obra. (Fig. 267)
- Los textos que maneja poseen unas medidas estandarizadas comunes, el cuerpo de la tipografía propia de los libros de ediciones de mitad de siglo XX suele tener entre un cuerpo 12 y un 10, aunque puede variar algo el tamaño en función de la fuente utilizada, pero en general utiliza tamaños preestablecidos. (Fig. 269 - 274)
- Tampoco determina el soporte de los escritos, ya que están impresos en papeles concretos, con

gramajes ya determinados, que ella asume y respeta en la elaboración de sus obras. (Fig. 271)



Fig. 269 M. Arza *...letterscapes... (triada del volatinero)*, 2003

- Utiliza textos escritos con familias de letra romana y sus variantes, antigua y de transición, que son las usadas normalmente para las ediciones de los libros por su efectividad lectora. (Fig. 270).
- Manipula el papel con texto impreso, de dos dimensiones, colocándolo de manera que pueda convertirse en instalación escultórica al infundirle carácter tridimensional. (Fig. 271 y 273)
- Las características propias de la composición tipográfica son consideradas con el mismo interés que el signo gráfico en sí mismo. Son elementos intrínsecos del texto escrito, igual de importantes que las

propias letras porque participan en la composición tipográfica y aportan significado en la lectura a pesar de que incluso pueden ser inmateriales. Investiga el set, los espacios entre letras, el interlineado y los márgenes, entre otros. Los tiene en cuenta, y los aprovecha como conformadores de su obra. (Fig. 272-273)



Fig. 270 M. Arza *...letterscapes...(realms)*, 2000



Fig. 271 M. Arza *...De la curva de sus fiebres Asombros*, 2007

- En ocasiones, también selecciona frases o palabras, además de por su significado, por su musicalidad al ser pronunciadas. De esta manera recoge nombres, adjetivos, adverbios y preposiciones, tanto aisladas como seguidas.

La suma de recursos que utiliza relacionados con la palabra escrita, hacen de su producción artística un conjunto expresivo que evoluciona a través de su peculiar y única sensibilidad creadora, que nos lleva a considerarla en esta investigación por su carácter multidisciplinar; presenta el signo bajo una visión claramente globalizada, enfocado desde las cualidades que lo circundan tanto formales como semánticas y sonoras. Además aportan un juego sutil entre conceptos antitéticos como: presencia-ausencia, lleno-vacío, sonoridad-silencio. Toda esta línea de trabajo confluye en cierta manera con el interés expresivo personal de nuestra propia expresión artística.

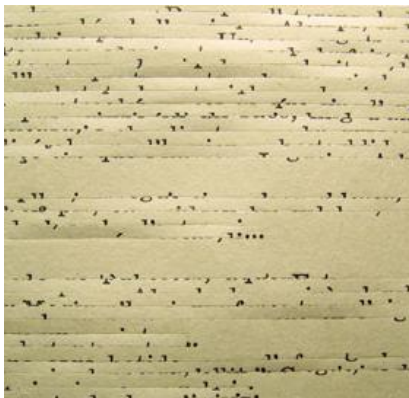


Fig. 272 M. Arza. *Desiertos cicatriz* (detalle), 2008



Fig. 273 M. Arza. *La cabeza en maraña* (detalle), 2010

3.2.2.3. Vías de búsqueda

Cabe resaltar que Mar Arza tiene una andadura artística anterior a la que estudiamos, pero son las obras que analizamos aquellas que realmente tienen interés como argumento del valor plástico de los signos gráficos que es un objetivo fundamental de esta investigación.

Bien es cierto que la obra de Arza mantiene un origen que bebe de la literatura y ha ido evolucionando en estos últimos nueve años, de manera que se pueden distinguir dos líneas de trabajo que corren en paralelo a lo largo de su producción artística. Ambas se articulan y complementan en la mayoría de muestras expositivas que realiza la escultora, por lo que en lugar de analizarlas tomando como punto de referencia las distintas exposiciones de manera cronológica, vamos a desglosar esta dicotomía a partir de obras concretas con el fin de facilitar el entendimiento íntegro de cada línea de investigación. Una trata sobre el elemento recortado y la segunda línea de investigación versa sobre la huella que deja el recorte. Entendemos que estas dos líneas han surgido como fruto de la evolución de su obra, de manera que su técnica ha escorado hacia un enfoque más depurado, contenido y mínimo. La palabra escrita y las características que la circundan, son el motivo que centra su obra, la cual se ha ido despojando progresivamente de todo elemento que interfiera en esa idea principal.

Investigación sobre el elemento recortado: Iniciada en el año 2000, da máxima importancia a los fragmentos de texto escrito que extrae de libros editados. Estos recortes se convierten en elementos trascendentales, constructores de sus piezas escultóricas.

Son texto escrito convertido en materia prima para su obra.

En esta línea de trabajo, traslada la letra a distintos soportes buscando metáforas con objetos cotidianos descontextualizados por lo que consigue aumentar su capacidad de sugerencia. En esta dirección crea libros alados, bonsáis con ramas de oro, casas de palabras, nidos y crisálidas, entre otros.



Fig. 274 M. Arza *...letterscapes... (firs dinner)*, 2000

Cabe resaltar las obras de la mencionada serie *...letterscape...* compuesta por 8 piezas, que nos llama la atención por hacer referencia a elementos propios de la naturaleza, como larvas, nidos y crisálidas. Dentro de esta serie, la pieza titulada *...letterscapes... (firs dinner)* (Primera cena) de 2000 (Fig. 274) constituye la morada de unos insectos en proceso de ejecución; recuerda un gran hormiguero, por su forma de montículo con una depresión en la parte central por la que acceden los insectos. El

material utilizado también ayuda a entenderla de manera más realista. La artista utiliza tejido y algodón, además de los recortes del texto impreso que contienen una o más palabras.

Arza persigue sugerir una similitud entre estos recortes y las larvas, lo que consigue mediante su estudiada disposición, que recuerda el flujo de los insectos que entran y salen del orificio del hormiguero. Parecen palabras-insectos en actividad.

El texto elegido se estructura con fragmentos de frases en inglés, dispuestos para ser leídos sin un orden determinado. La autora no especifica los motivos de su decisión de elegir un texto en lengua inglesa, pero desde el entendimiento de su obra, nos atrevemos a afirmar que se instala en el ámbito sensible; que esta elección ha estado dictada por la sonoridad en la pronunciación del texto. Raquel Marqués afirma que su búsqueda de libros por las librerías no viene determinada por el idioma, y trabaja partir de libros que elige, entre otros motivos, por la sonoridad del fragmento de texto leído.⁹²

Vemos que las palabras escogidas no poseen un significado relacionado con el tema de la obra, sino que actúan como piezas de un rompecabezas con diferentes soluciones. Parece que pretende generar un juego en el que las palabras se pueden interconectar de distinta manera, generando así diversas lecturas y dar lugar a múltiples significados.

Dentro de la idea de construcción de referencias pertenecientes a la naturaleza, destacamos la obra creada en la misma serie *...letterscapes... (triada del volatinero)* de 2003. En

⁹² MARQUÉS, Raquel: *Opus cit.*, p. 46.

este caso realiza un nido de orugas, similar a las bolsas que urden las crisálidas en los árboles, con una protuberancia y un orificio para que salga la oruga. Es un trabajo que formalmente mimetiza la propia naturaleza, en el que ha respetado la forma y ha recurrido a materiales orgánicos: papeles con texto escrito e hilo metálico.

La escultora descontextualiza el texto y lo traslada de su lugar natural, un libro de lengua castellana; ahora las palabras tienen un nuevo sentido con una gran carga simbólica. Estas palabras quedan trabadas con el resto de materiales, y unos recortes se superponen a otros.

En este caso la semántica del texto no tiene tanta importancia, ya que no crea un mensaje totalmente legible, sino que utiliza las palabras como elementos simbólicos para concretar la pieza. Con este tratamiento del texto convierte las palabras en organismos vivos en estado latente, que están a la espera de ser pronunciadas para despertar. (Fig. 269)



Fig. 275 M. Arza, *...letterscapes...* (tríada del acróbata), 2003

También la obra de esta serie *...letterscapes... (Triada del acróbata)* (Fig. 275) es una referencia a otro elemento natural; un nido que dispone aposentado encima de un libro abierto. Destaca la utilización de materiales como el filadiz, que simulan la textura de un nido auténtico y, dentro de éste, los recortes con puntos suspensivos, tan utilizados por la escultora, que encierran un alto sentido simbólico, dado su carácter ambiguo de omisión abierta e incluso de origen, de esos tres puntos reiterados.

La obra *letterscape... (Bookworms)* (libro de gusanos, 2000) (Fig. 276) manifiesta la idea de unos gusanos saliendo de entre las páginas del libro cerrado; son gusanos realizados con textos recortados del propio libro y envueltos en algodón. En esta ocasión persigue crear una similitud con la naturaleza, y la consigue con la manera de tratar los elementos con el algodón y la ubicación de las frases-gusano, cercanas al libro y entresacadas de sus hojas, que de manera similar a las a larvas parece que se retuerzan intentando salir de él. Por otro lado los fragmentos recortados dejan entrever palabras que indican su procedencia de un libro inglés. Realmente no creemos que haya más intención que su coherencia con el título inglés y la textura que el juego gráfico aporta a los fragmentos de papel recortado. En esta obra la autora nos sugiere una estrecha relación entre el fundamento e la vida, que son las larvas, y la base de la comunicación, representada por la palabra escrita.

Al analizar todas estas obras se constata como mantiene una relación directa entre la lengua del título de su obra escultórica y la lengua del libro del que ha partido, ya sea inglés, castellano o catalán.



Fig. 276 M. Arza *...letterscapes...(bookworms)*, 2000



Fig. 277 M. Arza *...letterscapes... (Ícaro)*, 2002

...letterscapes... (Ícaro) de 2002, (Fig. 277) basada en la mitología, vemos como la obra se muestra en un libro abierto con dos de sus páginas centrales formando una V, que se alargan como apéndices que se prolongan desde el libro transformándose en alas.

Son alas livianas, translúcidas en las que las líneas de texto se multiplican para recorrer su superficie totalmente.

Estas cuatro últimas obras, a diferencia de las anteriores, incluyen el libro del que ha sido extraído el texto, como parte de la pieza.

Con *...letterscapes... (realms)* (reinos, 2000) realizada íntegramente a partir de frases de texto recortadas formando una estructura de tiras paralelas de papel escrito en inglés, como un edificio lingüístico en construcción que va aumentando piso a piso y cuya única materia prima es la palabra escrita. (Fig. 270)

No podemos dejar de mencionar dentro de esta serie, la obra *...letterscape... (moon)* (luna, 2001). Aunque sí mantiene el título *...letterscape...* tal como hace con el resto de esta serie, existen variaciones formales derivadas de una visión distinta del concepto y consecuentemente hay una orientación diferente en la realización; mantiene en común la presencia de un elemento natural reconocible -la luna- y el uso de retales de texto sacados de un libro, pero como novedad en la evolución conceptual de la serie incorpora la fotografía como soporte, centrando directamente la atención en la carga simbólica de la frase escrita en inglés -*...creatures who believe to Or take many words deliberately...*- con los fragmentos recortados, que discurren como si se tratase de un cordón umbilical, produciendo un evidente y, a la vez sutil, impacto visual. (Fig. 278)

A partir de esta obra incorpora la fotografía de fragmentos de piel en algunos de los trabajos como la obra titulada *De todo el libro el cuerpo en vilo...* que desarrolla en 2006. (Fig. 279)

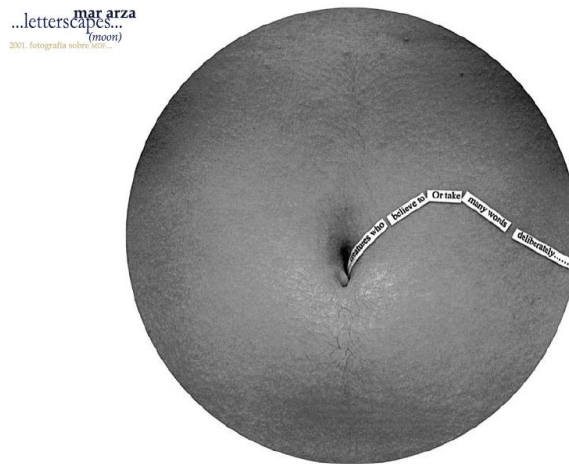


Fig. 278 M. Arza *...letterscapes...(moon)*, 2001

Siguiendo con este estudio, *...tempos... (allegro creativo)* de 2003, es una obra compuesta por un bonsái que entierra sus raíces en las entrañas de un libro de viejo que versa sobre la cultura, y del que se nutre. Del esqueleto del bonsái florecen fragmentos atados con hilos de oro; son fragmentos rectangulares de papel con palabras escritas extirpadas del libro-raíz. Arza no ha dejado nada al azar y consigue un resultado muy poético, que formalmente quiere representar las hojas y las ramas de un árbol y, al acercarnos, vemos como se ha construido con palabras escritas, que además invitan a su lectura, con ricas sugerencias que nos proponen dar un paso para, con su lectura, posicionarnos al lado de la imaginación y la actitud creadora. Así, podemos leer: En el reino del ser. Rebosante de promesas. Conocimiento. Las palabras vivas. Motivos nuevos. En el lenguaje. (Fig. 267)

Con una idea de similares características realiza *...tempos...* (*lucido quasi divino*) presentada en Galería Cànem de Castellón en 2004. En este caso es una pieza con claras similitudes a la anterior, pero cambia la simbología al sustituir la propia madera del árbol por bronce, con el fin de que la pieza se mantenga imperecedera.

Esta producción, como las demás obras, conlleva un trabajo minucioso y con un alto grado de sensibilidad donde la escultora consigue que entre en juego el factor de la percepción sutil.

Cuando Mar Arza nos propone situarnos ante sus “poemas tridimensionales” nos encontramos ante unos objetos que creemos claramente reconocibles, pero al pararnos a realizar una observación más detenida, nos sorprende descubrir que se compone de un lenguaje escrito que se manifiesta a través de una concepción diferenciada. Al ofrecer con sensible heterodoxia ese cuidado carácter de sus piezas, nos induce a observarlas como algo casi sagrado, que invita a la aproximación y al deleite en el detalle.



Fig. 279 M. Arza *...De todo el libro el cuerpo en vilo*, 2006

Dentro de la misma línea de trabajo, en la que Arza tiene como objetivo integrar el libro como elemento fundamental de la obra, cabe destacar otros dos trabajos que tienen un planteamiento y ejecución muy próximos, tanto que comparten título y podrían englobarse a modo de serie, ambos son de 2007 y se titulan: *...epífora. Asombros* y *De la curva de sus fiebres. Asombros*. En ambos casos el libro forma parte primordial de la pieza escultórica, y el texto escrito sólo sobresale de él como flecos que nos hablan de palabras y relatos cortos. Estos libros de lengua castellana, en los que de manera real la narración se escapa y se difunde su mensaje, se manifiestan cargados de un alto contenido simbólico. Las palabras parecen querer escapar de la oscuridad en la que se encontraban prensadas dentro del libro, para gritar todas las historias, todos los pensamientos, todas las ideas que allí estaban guardadas. (Fig. 271 y 280)



Fig. 280 M. Arza *...Epífora Asombros*, 2007

Por otro lado, en la exposición *Lluerna Ulls* (2007) se presentan piezas en las que introduce la luz por primera vez, incluidas en la instalación *...letterscape... (with gleanings by the way)* (espigando por el camino, 2002).⁹³

Arza califica estos trabajos como libros iluminadores. Son libros abiertos de los que ha recortado y extraído el espacio central de las hojas destinado al texto corrido, y ha dejado algunas frases en lengua catalana con distinta longitud, que se levantan con un movimiento curvo mientras quedan a contraluz. La luz cálida que emana desde el interior provoca un alto contraste, ya que la pieza se sitúa en un espacio expositivo oscuro. La luz que sale del interior del libro evoca su alma y nos muestra que, desde sus entrañas, se difunde y se expande su mensaje, que inunda de luz la oscuridad de la sala. (Fig. 282 y 283)

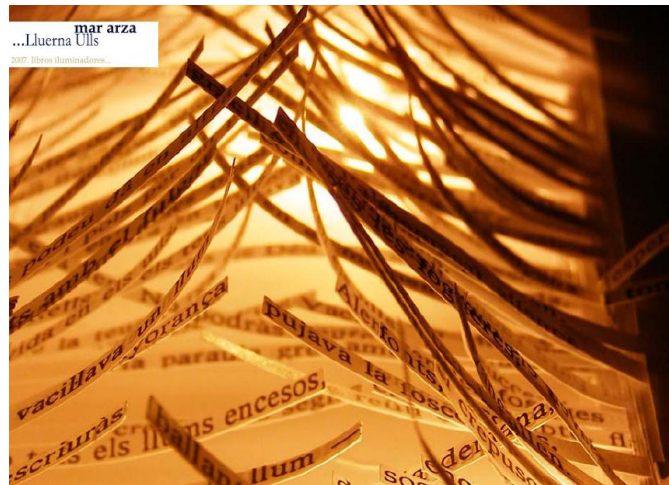


Fig. 282 M. Arza. *Lluerna Ulls* (detalle), 2007

⁹³ En la Capella de Sant Roc. Espai Contemporani de Tarragona.



Fig. 283 M. Arza, *Lluerna Ulls*, 2007

Más recientemente y dentro de esta línea de investigación la serie *Rumor aliento...* (2008), consta de 8 obras expuestas en la galería Estampa en Madrid. Son obras que coinciden conceptualmente con algunas de las citadas anteriormente porque extraen el texto escrito de su contenedor original (libro) y lo transfiere a otros soportes. En este caso se aproxima más a la obra gráfica tradicional, sin embargo la manera de afrontar la idea aporta un personal punto de vista integrador de esta obra con la producción más propia de la autora, en la que queda bien patente su singular personalidad artística.

Arza recoge fragmentos de texto corrido transferidos al papel sin mucha nitidez, que se registra como una mancha ambigua a modo huella, que sugiere la traslación de la imagen del texto y de manera inmediata nos remite a imaginar un sudario con texto desvanecido, y técnicamente ejecutado mediante barniz y carboncillo. Es obvio que aquí la intención de la autora no es la lectura ni el significado, ya que es una imagen confusa que se reconoce como texto por la cadencia de sus elementos, pero resulta

ilegible. En este caso de nuevo intenta aprehender el alma del texto y ofrecerla codificada de manera que más que leer podamos imaginarla. (Fig. 284)



Fig. 284 M. Arza. *Rumor aliento VII*, 2008

De azar revolotean... (2008) evidencia una evolución respecto de la serie anterior, y así permanece el texto sobre el papel, pero con un tratamiento más depurado. El trabajo con el texto corrido queda descartado y los fragmentos de letras son tratados con total protagonismo. La obra está formada por franjas horizontales de papel yuxtapuestas y ensambladas entre sí. Cada una de las tiras contiene todos los rasgos de las letras que quedaron tras la acción de

recorte y que son las partes más sobresalientes de los signos originarios. El resultado produce un juego de percepción en el que aparentemente se perciben signos reconocibles, pero realmente es una ilusión visual ya que al observar con detenimiento, se aprecia que son signos sin significado que, al ser tratados como parte de un puzzle tipográfico, los fragmentos de tipos han evocado una posibilidad de lectura aunque realmente no contiene ningún significado literario. Así pues el mensaje está conformado por sensaciones volátiles, en lugar de ser construido con sólidas palabras, emulando la idoneidad de su título. (Fig. 285)

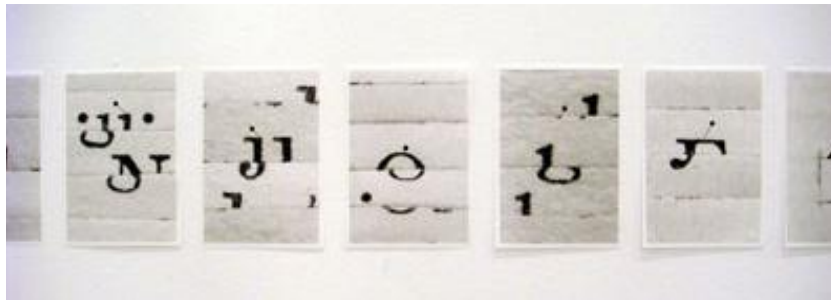


Fig. 285 M. Arza. *Del azar revolotean* (detalle), 2008

Investigación sobre la huella del recorte: Iniciada más recientemente que la otra línea investigadora, a partir del 2004, plantea una forma de evolucionar las sugerencias del recorte, prestando progresivamente más atención a los huecos que quedan en las páginas de los libros al extraer las palabras recortadas.

Arza trabaja a partir de lo que queda tras el recorte de los textos, de lo que podría haber sido el resto del libro manipulado, sin

embargo recupera sus hojas y las considera como soporte o elemento conformador de la obra. De esta manera reflexiona sobre las cualidades tridimensionales, muy adecuadas a su visión de escultora. Además juega con las sugerencias que genera el espacio de los vanos, que permiten evidenciar percepciones volumétricas al ser atravesados por la luz.



Fig. 286 M. Arza *...Tempos... (fuga)*, 2004

En esta línea de investigación, la obra *...Tempos... (fuga)* de 2004, (Fig. 286) es de las más significativas ya que enlaza sus dos formas de plantearse el trabajo creador. Con ella la escultora abre su poemario virtual. Es una pieza compuesta por un libro abierto que presenta los vacíos de las palabras que han sido extraídas, y un reloj de cristal, donde ha sustituido la arena por esas palabras que han huido del lugar que ocupaban en la narración para terminar encerradas en el espacio destinado a medir el tiempo.

Esta pequeña instalación formalmente constituye el anticipo de una línea de investigación que posteriormente desarrollará basándose en tres elementos que asumirá como fundamentales: la luz, las páginas y el vacío que se manifiesta en ellas.



Fig. 287 M. Arza....*nada reiterada*, 2007

Nada reiterada (2007) es una instalación que actúa como eje principal de esta vertiente de trabajo. (Fig. 287) Es evidente que la idea que plasma en ella absorbe su interés porque comenzó a trabajar en el libro de Laforet en 2005 y continúa trabajando en él hasta 2008.

El conjunto de las 88 páginas arrancadas de un ejemplar de la primera edición de *Nada* aparece colocado en la pared dentro de una supuesta retícula compositiva ortogonal. Las hojas funcionan como

módulos calados, de 18 x 11 cm, y quedan dispuestas distanciadas de la pared y entre sí de manera ordenada mediante agujas. Los espacios vacíos entre ellas, crean un ritmo visual marcado por los huecos, que a su vez funcionan como resonancia de los vacíos producidos por las palabras recortadas. La incidencia premeditada de la luz acentúa la materialidad del papel, y evidencia cierta tridimensionalidad a través de los vacíos dejados por las palabras y las sombras proyectadas en la pared.

Los agujeros producidos en el papel están ordenados, con formatos rectangulares seriados, recortados meticulosamente, como un conjunto organizado de pequeñas ventanas del tamaño de cada palabra que ocupaba un lugar en la narración y que ha concluido por ser la referencia redundante del título que recibe.

Ahora bien, en las páginas queda el rastro de las letras, en un juego similar al que vimos protagonizar en la Fig. 268. Haciendo que se intuyan las palabras que desaparecieron del original texto corrido, se genera un ritmo visual que sugiere un pseudotexto con un pseudotrazado de párrafos que nos invitan a una cierta forma de lectura convencional, pero de un texto imaginario.

En este tipo de obras Arza extrae prácticamente todo el texto dejando alguna palabra de manera deliberada. Con esta selección de términos determina su interés por establecer una función semántica, ya que propone una lectura diferente a la original, dando un significado con un cariz ambiguo que precisa de interpretación. Así, construye frases como: *Nada casi palpable. Nada profunda llena de inquietudes. Nada cerrada y bella como un círculo.*

En el mismo sentido trabaja otras obras de páginas sueltas, similares a las que forman la instalación *Nada Reiterada: Nada era la herida..., Nada reiterada..., Lugar en nada...*⁹⁴ En ellas constatamos el protagonismo conceptual de la imágenes propuestas con su trabajo, ya que parte del libro titulado *Nada*, reflexiona sobre el concepto de nada y establece una y otra vez alusiones al vacío que produce esa Nada y que están presentes continuamente en sus obras, al materializar de forma tan sensible la ausencia. Crea una relación entre el libro del que parte y la solución técnica de su obra, y justifica claramente la importancia que le otorga al hueco para aludir de manera consciente a la presencia de la ausencia.

Una variación de estas instalaciones recién mencionadas, ejecutada de manera similar pero incorporando la luz como elemento constructor y, por lo tanto, generando otra percepción, la encontramos en: *...Del instante en los ojos nada* (2006) que también está inspirada por el libro *Nada* tratado como esqueleto semivacío de una historia que fue y ya no está. Para esta ocasión varias páginas agrupadas generan superposiciones de llenos y vacíos a modo de veladuras. Por acción de la luz, una luz que emana del interior del libro y proyecta los rectángulos recortados con distintas luminosidades. Estos dos elementos inmateriales, el vacío y la luz, construyen esta pieza que resulta casi más intimista que estética con esos juegos hipnóticos que nos arrastran a través de sus hojas hacia el infinito imaginario materializado en el foco causante de tantas sugerencias con tan pocos elementos. (Fig. 288)

⁹⁴ Recogidas en la exposición *En lugar de nada...* en la galería Alonso Vidal de Barcelona (2006).

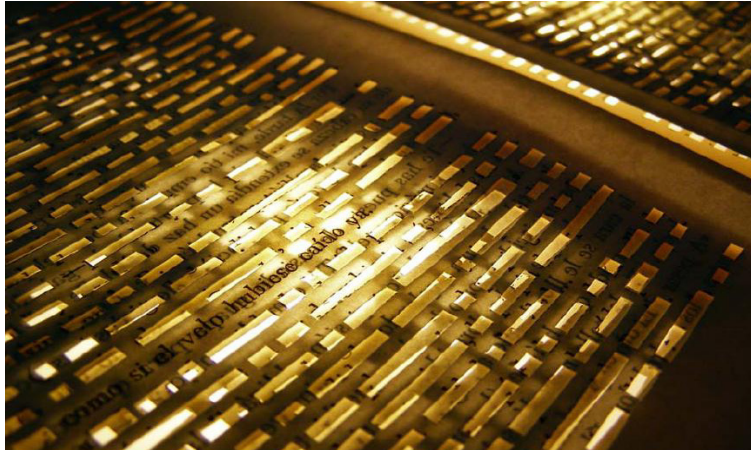


Fig. 288 M. Arza ...*Del instante en los ojos nada*, 2006

La serie ...*De todo el libro el cuerpo en vilo*, (Fig. 279) compuesta por cinco ejemplares enumerados en números romanos, a partir de fotografías de un fragmento de piel humana, que funcionan como soporte sobre el que colocar las hojas del libro que van a ser seccionadas; de esta manera quedan registrados sobre la fotografía los diferentes cortes producidos con la cuchilla. Con esto se consigue un paisaje ambiguo de piel, arañada y herida por las huellas de los rectángulos que contenían las palabras.

La percepción de estas piezas es sencillamente sugerente, los cortes simulan la estructura celular de la piel y se integran en su textura.

A finales de 2008, nuevas obras bidimensionales crean el camino en el que evoluciona la idea de la Nada, el vacío, la ausencia del texto.⁹⁵ Entre ellas la serie *Desiertos cicatriz...* compuesta por 6

⁹⁵ Fueron presentados en la exposición titulada (...), en Galería Estampa en Madrid, del 11 de septiembre al 11 de octubre de 2008.

piezas, de las cuales cinco están enumeradas con números romanos del I al V y la otra recibe el subtítulo *...albores*.

La materia prima de estas obras son las hojas de libro con las que crea composiciones o polípticos, que oscilan entre tres hojas - *Desiertos cicatriz...II*- y quince -*Desiertos cicatriz...I*- dispuestas de forma horizontal. (Fig. 272)

Partiendo de una idea similar a *Desiertos cicatriz*, citada anteriormente, la escultora ejecuta la serie titulada *Del azar revolotean* (Fig. 285) realizando una acción que ella denomina “trabajo de marquetería entre líneas”.⁹⁶ Actúa como un artesano de la marquetería que, a partir de las páginas de texto corrido, extrae las líneas y se queda con el espacio del interlineado. Son tiras horizontales y paralelas en blanco, en las que solo se manifiestan los grafismos propios de los rasgos, tildes y los signos de puntuación. Posteriormente ensambla de manera escrupulosamente cuidadosa, estos fragmentos de papel que quedan pegados sobre una página a la que también le ha extraído las líneas de texto impreso. Esta técnica se percibe perfectamente en la invitación de su exposición titulada *Mar Arza (...)*⁹⁷ en la que muestra un fragmento ampliado de la obra, que desvela su manufactura.

En cada hoja de papel se aprecia la huella de las líneas de interlineado pegadas, que generan sombras y juegos visuales parecidos a diminutas escrituras que hablan de que una vez esas hojas contenían un relato, del cual no queda más que la cicatriz de esas motas gráficas que señalan en medio de ese desierto semántico

⁹⁶ Mencionado por POZUELO, Abel: “Entrelíneas de Mar Arza (...)” El Cultural Electrónico. El Mundo, 18 de noviembre de 2008.

⁹⁷ Celebrada en la Galería la Estampa en Madrid, del 11 de septiembre al 11 de octubre de 2008.

de papel. Entendemos este proceso de trabajo como una evolución del anterior *De azar revolotean...*, pero esta serie ahonda en la idea del texto corrido, sugiriendo que el mensaje que podemos leer es una página total. Además, trata la página como un paisaje desértico invadido por las dunas y sus sombras, relacionándola con el título.

Esta serie se concreta con tremenda sencillez en la ejecución y gran pureza de concepto, pero la consideramos como un trabajo muy maduro y de los más expresivos, porque es la conclusión de toda su evolución de trabajos anteriores. La artista describe esta página resultante como textos omitidos, o lenguaje sumergido:

En *Desiertos cicatriz...* aparece, a modo de partitura, un horizonte continuo de páginas arenosas a modo de dunas que trazan un paisaje quieto y enigmático. Tan solo restos de signos tipográficos amanecen por el horizonte de sucesos contenidos tras la línea del decir... Horizontes enmudecidos, pues de silencio está hecha la plenitud más absoluta de la palabra. Cerrando la herida de la incomunicación. Cicatrices respuesta de silencio. Sutura.”⁹⁸

Si seguimos el discurrir de la evolución de Mar Arza, vemos cómo desarrolla un camino creativo sustentado primero en la palabra, luego en la frase, más bien entendida como una sucesión de palabras que reinterpretan la idea original del texto, hasta llegar por último al rasgo (que recuerda el vacío que dejan las palabras). La

⁹⁸ ARZA, Mar:”Del lenguaje sumergido al limbo de los textos omitidos...” Texto inédito cedido por la artista. 2008.

evolución de pensamiento le ha llevado a considerar tanto las palabras como el recuerdo de su existencia.

Las líneas de investigación que ha establecido poseen múltiples matices sutiles que proceden de su propia personalidad creadora y que enriquecen con su especial expresividad todas y cada una de sus obras, que nos reclaman una actitud de detenimiento para poder apreciar todos los matices y sugerencias reservados únicamente a aquellos que las observan con ojos sensibles, abiertos a descubrir nuevas ideas y aportaciones, con la misma entrega y dedicación con que podríamos acercarnos a un objeto sacro o un camino iniciático hacia nuevos horizontes.

Cuántas exposiciones y muestras de su trabajo ha habido desde sus inicios profesionales hasta hoy, han sido grandes oportunidades para descubrir otros nuevos caminos que la tipografía puede recorrer cuando se presenta como un elemento que toma parte en la construcción de una manifestación artística de carácter plástico.

3.2.2.4. Mensajes escritos y emoción plástica

A lo largo de nuestra investigación en torno a la actividad plástica de Mar Arza, no hemos pasado por alto la evidente coincidencia entre el mensaje semántico planteado en las obras analizadas y su título, por ejemplo observamos en *Lluerna ulls* el claro paralelismo que hay entre dicho nombre y las formas de las piezas atravesadas por la luz, en una analogía sin segundas tintas entre lo que es y el título que leemos.

Para acentuar ese juego de relaciones sensibles, Arza recurre al catálogo como un espacio más donde apoyar con argumentos escritos la idea que ha pretendido mostrar en su trabajo escultórico. Así comprobamos como en el catálogo de esta misma exposición recoge un glosario de palabras relacionadas con el título de la obra y la idea esencial de ella, que es la luz, ambos le sirven para ilustrar la exposición poniendo un mayor acento en la idea que protagoniza la muestra. Todas estas palabras poseen la misma raíz y quedan desglosadas en un listado que incorpora el significado de cada una de ellas, haciendo patente, una vez más, la idea central causante de la propuesta artística:

Enlluernar (deslumbrar)

Lluerna (claraboya)

Lluminària (luminar, lumbrera)

No sabemos si es antes el título o la creación plástica, lo que sí apreciamos es el lazo conceptual en el que ambos se mueven. Es una constante la forma en que la autora investiga y experimenta construyendo y componiendo sus propias palabras para aportar intencionadamente con ellas un significado abierto, pero con orientación definida. En la serie *...letterscapes...* recurre a un juego lingüístico de fusión de conceptos para crear una nueva palabra; suma a la premisa *letter* (letra) el concepto *landscape* (paisaje), y crea *letterscape* (paisaje de letras), que define con claridad meridiana la orientación visual que propone como fórmula de observación intrínseca de la obra.

Otra característica expresiva fehaciente en la forma que Mar Arza tiene de construir sus propuestas creativas es el juego

semántico, que logra creando una nueva forma de lectura a partir de un código personal. Es decir que, seleccionando y destacando palabras concretas, provoca que el espectador las reconozca, agrupe y lea aleatoriamente creando múltiples lecturas en un juego cabalístico que da lugar a significados diversos enlazados dentro de la idea base generada por el uso de las mismas palabras en diferente orden. Tal es lo que ocurre en la mencionada *...Letterscapes...*

Vinculado a ese juego, establece otro guiño perceptivo consistente en la posibilidad de lectura de los huecos producidos en las páginas. Es una posibilidad de lectura de unos vacíos de dimensiones variadas que se manifiestan en una especie de Sistema Morse, distinta a la que estamos acostumbrados, pues no podemos identificar los rasgos con el signo léxico al que pertenecen. Ya sólo nos quedan unas huellas que debemos descifrar actuando con otra mirada, otra actitud y, lógicamente, un recorrido sin precedentes que nos lleva hacia un lugar hasta ahora inédito para nosotros.

De forma premeditada, los espacios quedan entre las palabras; los interlineados y los vanos que ocupaban las palabras provocan así la misma sugerencia que una página de texto impreso, que nos propone leer. En esta nueva página se mantienen las normas perceptivas, es decir que aparentemente podremos seguir el orden y el ritmo de lectura establecidos, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

Sin embargo no hay nada que nos impida seguir otro orden, ya que estos novedosos elementos de lectura se manifiestan sin condiciones; dejan a nuestra elección los límites que nosotros estemos dispuestos establecer. El juego con esa apariencia de páginas legibles que enfatiza la expresividad en sus piezas,

enriquece la capacidad creativa del espectador que de esta manera construye su particular relato con la imaginación.

A partir de esta reflexión entendemos la carga de significado que la artista asigna a estos huecos, una vez más nos lleva a recordar la dicotomía producida por la fortaleza que los conceptos opuestos tienen para motivar al ser humano, considerándolos con su contenido profundo, porque evidencian reflexiones míticas como:

- El habla y el silencio
- Lo vacío y lo lleno
- Lo legible y lo ilegible
- Lo visible y lo invisible
- La ausencia y la presencia de la nada
- Lo material y la inmaterialidad

En este sentido, estas nadas, estos silencios nos recuerdan todas las sugerencias del código léxico constituyente de la escritura musical, en la que los silencios muestran su inmaterialidad a través de esa corporeidad que les otorga el hecho de ser representadas con determinados signos gráficos.

En este juego de significados, nos detenemos a reflexionar sobre la forma en que esta escultora centra su atención en los interlineados y los espacios entre palabras. Son líneas blancas, sin palabras y que construyen una forma de lenguaje omitido. Ella consigue trasladar astutamente el significado de los interlineados, tratándolos como espacio de matices, supuestos y sobreentendidos, hacia otros ámbitos perceptivos. Así crea una nueva relación conceptual, que ella denomina entredecir, para ello toma el prefijo

entre- alusivo a la idea que investiga (decir de manera omisa), y establece un paralelismo entre dos canales: lo visual –entrever- y el habla –entredcir-, así que busca una analogía entre entredcir y el sentido que se desprende de ese concepto con los interlineados que manipula, que narran de manera insinuada.

Por lo tanto esta rica propuesta artística, plena de sutilezas, sugerencias, supuestos y sobreentendidos (textos que no son signos predeterminados, palabras que no son legibles y huellas de un mensaje ya inexistente) queda materializada con toda la fuerza de su genialidad creadora en todas las obras analizadas.

Otro recurso que enfatiza la percepción del mensaje es la luz que irradian las obras desde el interior. Así se acentúa la presencia sensible de los espacios de vacío, por tanto el peso visual de esa ausencia iluminada es mayor que el de la palabra impresa.

Por otra parte, recurre a los puntos suspensivos de manera constante. Los introduce sistemáticamente tanto en el comienzo como al final de cada título, incluso son protagonistas activos de la acción semántica de sus mensajes, tal como pudimos ver en *...letterscapes...(tríada del acróbata)*. (Fig.275) Este signo de puntuación expresa la ausencia de límites, la amplitud de posibilidades y la indefinición creadora. Con esta práctica se consigue generar la creencia de que hay más información, que está velada y discurre en un nivel diferenciado respecto de la expresión que aparece escrita.

Durante una lectura declamada, si este signo gráfico es pronunciado, provoca que un imaginario hilo de voz se continúe en el aire, y otorga un carácter de expectativa indeterminada que transfiere a la obra. Esto hace que sea percibida abierta a cualquier

aventura imaginaria que queramos afrontar y que se nos sugiere con toda su delicadeza.

La evolución vivida en este mundo de la heterodoxa plástica literaria, lleva este símbolo al extremo de lo imaginado como posibilidad de expresión oral, al designar con él una exposición; la realizada en octubre de 2008, titulada (...). Es un signo léxico que posee un significado claramente definido, que indica la existencia de un fragmento de mensaje que no está materializado en palabras, no ha sido nombrado y no tiene posibilidad de lectura, por lo que el espectador lo va a relacionar inmediatamente con el silencio y la omisión de evidencias y, en consecuencia, como una puerta abierta a la idea que quiera hacerse presente en nuestra mente.

En este momento, entendemos que la reflexión que realiza Arza en torno al lenguaje en su dimensión visual y material, establece el debate entre significado y significante, con la convicción de que ambos pueden moverse con plena libertad entre los silencios, identificados con los huecos de las hojas y la materialización gráfica del signo representado en ...

En determinadas ocasiones ha sido posible apreciar las vivencias del lenguaje escrito relacionadas con la expresividad oral que se manifiesta a través de la declamación; es el sonido que emiten las palabras al ser pronunciadas en voz alta y que influyen el entorno perceptivo del espectador. Así, encontramos un elemento más que viene a enriquecer el carácter interdisciplinar con el que se manifiesta la escultora, cuando reflexiona sobre la sonoridad que se puede producir al nombrar los títulos de sus piezas, tanto en lengua castellana, como en catalán o en inglés. No

hay más que escuchar la musicalidad que producen estos títulos: *Lluerna ulls*, *...Letterscapes...* y *Triada del acróbata*.

Antes de acabar, debemos hacer una puntualización sobre el uso que la escultora hace de los catálogos de sus exposiciones. Arza los considera parte activa de su obra y por lo tanto son parte irrenunciable para la percepción completa de su discurso plástico.

Los catálogos poseen la cualidad física de ser libros, es decir tienen una materialidad similar a los protagonistas de su trabajo de creación, así que ella aprovecha para tratarlos como si fueran una más de sus obras, los concibe y los cuida con un mimo casi tangible, vertiendo en ellos parte de los textos escritos que le sirven de inspiración y de este modo incorpora frases que complementan y facilitan la comprensión de las obras. Un ejemplo son las reflexiones sobre la Nada, de María Zambrano y Margarita Porete, incluidas en su catálogo *En lugar de nada...* (2007):⁹⁹

... a medida que crece el ser crece la nada. Y entonces la nada funciona a manera de posibilidad. La nada hace nacer.

... mas en la nada obtenida por un puro retirarse para que lo más preciado aparezca, surge, no notado el principio, un algo inseparable, más allá de toda figuración...

... y hay que enmudecer con ellas (las palabras), respirando algo de su aliento, si lo han dejado al irse...

⁹⁹ De ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino* (1953); PORETE, Margarita: *El espejo de las almas simples* (s.d.) y ZAMBRANO, María: *Claros del bosque* (1977) respectivamente. Citados en ARZA, M: *En lugar de nada...* 2007, p. 1. Catálogo editado para la exposición de la Sala municipal de Palafrugell.

La conciencia de que sus instalaciones precisan de una observación próxima, es quizás el motivo de la incorporación de fotografías de detalle en los catálogos, como una incitación al espectador, para que se acerque a descubrir y observar esos detalles que permiten introducirse en otra dimensión perceptiva.

En resumen las obras de Mar Arza tienen como denominador común esa carga poética, sutil e intimista que llevan implícitas a modo de inequívoca huella personal de su autora. Estas propuestas quedan abiertas a que el espectador intervenga como hacedor del significado y sea él quien elabore su propio lenguaje para descifrar las ideas que se manifiestan veladas. Son hechos, que pasados por el tamiz de su frágil apariencia, construyen momentos donde hay más para sentir que para explicar.

Unas instalaciones que provienen de la literatura poética leída por Mar Arza, quien con su trabajo sensible las convierte en una singular forma de poesía visual.

3.3. FOTOGRAFÍA

Abordamos en este punto las obras en las que el lenguaje escrito en forma de los signos tipográficos cohabita en un mismo soporte con la imagen fotográfica.

Previamente hemos barajado varios artistas que trabajan en esta dirección desde diferentes planteamientos y sin duda todos ellos resultaban propuestas sumamente sugerentes con resultados dispares e interesantes en el contexto que nos ocupa. Sin embargo hemos desechado artistas como J. Müller-Brockmann, y Barbara Kruger, entre otros, porque a pesar de que usan este enfoque en su trabajo, sus resultados quedan más próximos al diseño gráfico.

Así pues, hemos decidido analizar el trabajo de Daniele Buetti, artista contemporáneo con un planteamiento conceptual complejo y profundo, articulado fundamentalmente en el ámbito plástico. El tratamiento que hace del texto y del montaje final de sus piezas cuyo lenguaje podemos considerarlo de carácter pictórico, cabe decir que posee aspectos tangentes a nuestros intereses personales de creación, tal como vamos a mostrar más adelante en esta tesis.

3.3.1. **Daniele Buetti**

Daniele Buetti, (1956, Friburg, Suiza) podemos decir que entre su producción, analizaremos la que resulta más destacable para el estudio de esta investigación; la obra que desarrolla a partir de una fotografía vinculada al mundo de la moda, y la manipula incorporando la expresión escrita llevada a cabo con una intervención manual, directa y gestual.

Desde 1989, Daniele Buetti ha llevado distintas líneas de trabajo en torno a la fotografía y las imágenes publicitarias, pero siempre ha mantenido las mismas premisas básicas. En sus obras reflexiona acerca de la sociedad actual de los países desarrollados, un modelo extremadamente capitalista y de consumo. Inmersos en esta situación y bajo esta perspectiva nos hace conscientes del poder determinante del mensaje publicitario, de los iconos de nuestra cultura, y del funcionamiento complejo de la sociedad de libre mercado.

Utiliza como hilo conductor esta filosofía que materializa bajo distintas manifestaciones artísticas como fotografía, vídeo, dibujo, performance e instalación, en las que casi constantemente aparece el lenguaje escrito. Para la ejecución de su obra se sirve de la fotografía publicitaria y logra obras de contenido irónico, comprometido y muy crítico, que cuestionan planteamientos trascendentales de la entidad humana.

Sin duda, en su obra la reflexión que hace con sus textos tiene más peso que el hecho de la presencia de los signos gráficos.

Constantemente trabaja con imágenes de modelos publicadas en las revistas de moda. Las interviene mediante garabatos, trazos y

perforaciones realizadas con un bolígrafo o un útil punzante para configurar en ellas logotipos y palabras. Realmente con esa manipulación provoca una reflexión sobre la industria de la belleza con estas imágenes que provienen de publicaciones de tirada masiva. Si los productos de belleza y sus marcas dominan nuestra vida como consumidores y receptores, el logro de Buetti es que con modificaciones mínimas las redirige y cambia completamente su significado. Realiza una transferencia de la imagen destinada al consumo de masas y la transforma en un arte individual dirigido al minoritario público del ámbito artístico, que por otra parte, también es consumidor de publicidad.

Es un artista plástico conocido sobre todo por sus instalaciones de cajas de luz compuestas con fotografías de modelos de belleza, pero también ha trabajado con otras líneas de investigación. Todas ellas se pueden agrupar en cuatro vertientes:

- Primera línea (1989-1996)

Destacan las acciones *Sales promoter* (Promotor de ventas) 1992-1993 *A man is his job* (Un hombre es su trabajo) 1993.

Coincide con su primera etapa de labor artística y gira en torno a la creación de *Flügelkreuz* (Fig. 289) un logotipo con forma de dos alas redondeadas que forman un ángulo de 90°, al que Buetti da nombre. Este logotipo lo inserta en una etiqueta que pone en diferentes prendas de vestir de bajo coste, como ropa interior, con el fin de identificar la ropa que vende.

Ahora bien, el hecho de incluir en un trabajo dedicado a la tipografía, esta práctica artística que aparentemente se queda en una acción alejada de la escritura está justificada porque son las

primeras aproximaciones al texto que efectúa este artista cuando elabora las etiquetas en las que incluye el texto con la información propia de cada prenda, además del logotipo inventado. Ciertamente aquí el texto se traduce como signo no lingüístico, pero sí con las connotaciones de icono reconocible.



Fig. 289 D. Buetti, *Textiles*, 1990-92

Por otra parte, dentro de esta serie de trabajo *A man is his job*, está constituido por una caja grande de madera con una selección de distintos elementos que poseen la forma del logotipo *Flügelkreuz*, y las vende como un vendedor ambulante. (Fig. 290) Recuerda mucho a las cajas *fluxkit* del movimiento Fluxus.



Fig. 290 D. Buetti, *Set (case)*, 1993

- Segunda línea (1995–2002)

Se basa en las pseudo-escarificaciones sobre imágenes fotográficas y con la imagen corporativa como texto. Comienza en 1995, cuando vive en Nueva York y continúa con la estrategia de la comercialización y las ventas. De manera que recurre a imágenes de rostros conocidos y muy difundidos, publicadas en anuncios de revistas de moda. Durante esta década se produjo el fenómeno de las *top-models*, que acaparan la atención en los distintos medios, llegando a ser consideradas como estrellas.

En este sentido evoluciona su planteamiento realizando intervenciones con bolígrafo por la parte posterior de las imágenes y escribe con su propia caligrafía el logotipo de marcas tan conocidas como Nike, Goodyear o IBM. Estas marcas y sus logotipos los

consiguió a través de un listado que recogía las veinte empresas multinacionales de mayor éxito mundial, según el *Times' yearly*.¹⁰⁰

Buetti completa este trabajo artístico con la venta de estas obras al precio de 1 \$ cada una por las calles de la “Gran Manzana” de Nueva York. Con esta acción de promotor de ventas, devuelve un guiño de ironía a sus clientes, porque desde Nueva York, considerado como núcleo neurálgico de la economía del mundo, el artista crea un juego de compra-venta, que funciona a ínfima escala. En relación a este trabajo artístico cabe citar que Brigitte Ulmer en su artículo “Das label als leben”¹⁰¹ (La etiqueta como en vivo) se refiere a esta práctica artística denominándola “*Tattoo Stand*” (Stand de tatuaje). (Fig. 291 y 292)



Fig. 291 D. Buetti, *Tattoo Stand I*, 1994



Fig. 292 D. Buetti, *Tattoo Stand II*, 1994

¹⁰⁰ DOSWALD, Christoph: *Daniel Buetti*, 2003, p. 25.

¹⁰¹ ULMER, Brigitte: “Das label als leben” en *Bolero*, febrero 2003, p. 47.

De esta línea de investigación, destacan las series *Good Fellows* (Muchachos buenos) y *Looking for love*¹⁰² (Buscando el amor), ambas desde 1996 hasta 2003. En ellas utiliza las pseudo-escarificaciones sobre las imágenes fotográficas de las revistas y, además de utilizar los conocidos logotipos,¹⁰³ en ocasiones recurre a un entramado gráfico de arabescos, a modo de ornamentación y sobre el papel couché de la revista como soporte. (Fig. 293 y 294)



Fig. 293 D. Buetti, *Giorgio Armani*, (serie *Looking for Love*).1998



Fig. 294 D. Buetti, *Louis Vuitton*, 1999

¹⁰² Definida como “emblema del arte de los 90” por ARAKISTAIN, Xavier: “Descodificando la categoría amor desde el feminismo” en ARAKISTAIN, Xavier (coord.): 2006, p. 99.

¹⁰³ Incluye entre otras las de: Marlboro, Tiffany, Benetton, Gaultier, Gucci Milano, la doble C Paris, (logotipo de Chanel), Bulgari, el rayo (logotipo de Nike), Versace, Barbie, Cartier Paris, DKNY.

En el análisis formal de estas series, descubrimos que la mayoría de las imágenes con las que trabaja Buetti, son fotografías que enfocan al modelo en primer plano, de manera que este permanece muy próximo al espectador y con ello mantiene una comunicación directa. Nos habla de tú a tú, de modo que consigue una percepción minuciosa de cada detalle y de la textura de la piel, dejando así muy visible el texto que tatúa.



Fig. 295 D. Buetti, *Looking for love*, 1998

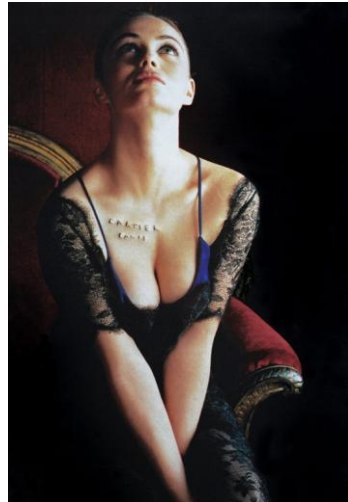


Fig. 296 D. Buetti, *Cartier Paris (Good Fellows)*, s.d.

Las fotografías que elige se basan en el enfoque -como un retrato- del rostro de la modelo, del busto hasta la cintura o una visión muy próxima de los brazos o las manos exclusivamente. Otras obras de esta serie con similares características las presenta a modo de políptico. De manera que sobre la propia pared del espacio

expositivo va colgando cada imagen, yuxtaponiendo unas con otras. El resultado final no destila una apariencia muy planificada ya que la colocación no es ordenada, e incluso las imágenes se superponen y los tamaños de las piezas de políptico varían. (Fig. 295 y 296)

Buetti aprovecha las posibilidades que tiene la fotografía de ser reproducida para la comercialización, y en las obras en las que aparece sólo una imagen fotográfica, consigue reproducirlas varias veces para su comercialización. Y así de una misma obra edita una tirada reducida, como sucede con la edición gráfica, de sólo dos ejemplares que se enuncian de la siguiente manera: Edition 1 + A.P. (Edición de 1 + 1 prueba de autor) Además juega con las dimensiones de las obras y cada fotografía la realiza en tres tamaños, de tal manera que reproduce la misma fotografía en tres tamaños y de cada uno de ellos saca las dos copias.

Con respecto a la disposición del texto en la obra, este artista incluye la letra rayando con presión sobre el papel de la revista, con la punta de un bolígrafo, con lo que consigue el efecto de falsas escarificaciones, entendemos con esto que se trata de una caligrafía manual, mayúscula casi siempre. El tipo de letras que utiliza es de palo seco. Por otra parte, todos reconocemos de inmediato la fuente tipográfica propia de cada logotipo o marca, pero él no se esmera en reproducir la forma exacta ni la tipografía del logotipo que está representando; sabe que ya la conocemos y que la identificaremos sistemáticamente. Como se aprecia en los siguientes ejemplos de la marca Coca-Cola donde vemos como el autor no mimetiza las letras del conocido logotipo. (Fig. 297 y 298)

En cuanto al trazado de las letras, desarrolla dos modos de grabarlas: Uno, mediante una grafía de líneas rectas superpuestas,

como si escribiera normalmente repetidas veces la misma letra con un bolígrafo. Y el otro, dibujando cada signo mediante garabatos o puntos o líneas rectas que forman cada letra, tal como se puede apreciar en las Fig. 293, 298 y 299.



Fig. 297 Logotipo *Coca-Cola*, s.d.

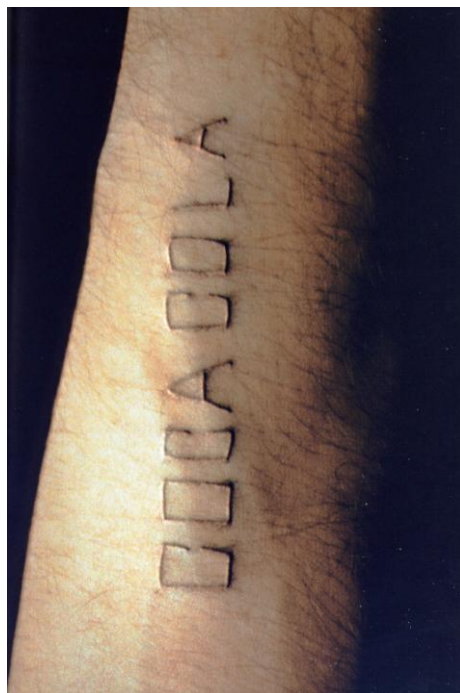


Fig. 298 D. Buetti, *Coca Cola*, (serie *Good Fellows*), s.d.

Otra característica que confiere al texto, es la adaptación de cada palabra al lugar en el que va “tatuado”, por lo tanto aquí vemos como la forma del termino *Versace* o *Gucci* se integra donde está ubicada, acomodándose a la forma de la mejilla en ambos casos. (Fig. 299 y 300)



Fig. 299 D. Buetti, *Versace*, (serie *Good Fellows*), s.d.



Fig. 300 D. Buetti, *D. Gucci Milano*, (serie *Good Fellows*), s.d.

Con la disposición del texto consigue aumentar la sensación de profundidad, y para ello utiliza un recurso propio de la técnica del dibujo, y consiste en hacer que conforme se alejan del espectador los elementos que participan en la composición, se perciban más próximos entre sí y de menor tamaño. De este modo representa este efecto de perspectiva en el texto y traza las letras cada vez más juntas y pequeñas a medida que se alejan.

Aunque parezca que el artista se despreocupa por conseguir fielmente la tipografía de la entidad corporativa, sí está interesado por lograr una representación realista de las escarificaciones, de manera que los tatuajes estén bien asentados en las diferentes partes del cuerpo, para ello hace coincidir el texto con la dirección de los planos de la piel donde va inserto, tal como vemos en la fotografía *Gaultier Paris* de la serie *Good Fellows*. (Fig. 300)

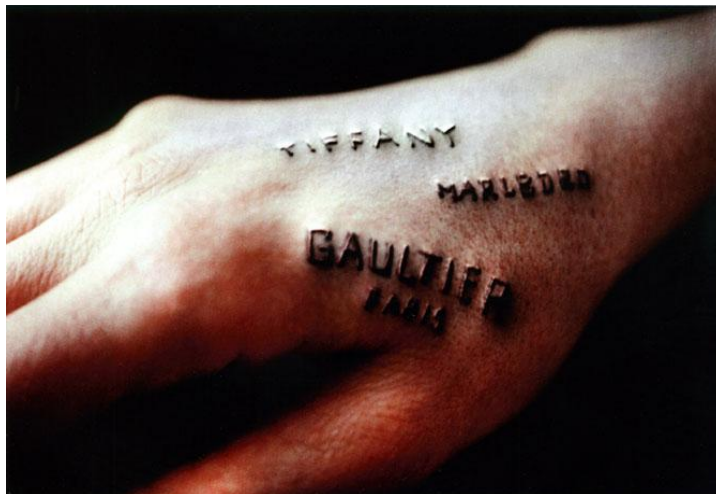


Fig. 301 D. Buetti, *Gaultier Paris*, (serie *Good Fellows*), s.d.

El artista tiene una intencionalidad compositiva concretada en la forma de ubicar el texto en el formato cuerpo humano, es decir el lugar que elige Buetti para insertar los tipos en la imagen quedan sujetos a principios compositivos fundamentales, optando por áreas que resultan estratégicas para la percepción porque soportan mayor peso visual. Con esta planificación consigue dotar al texto de mayor protagonismo en la obra. Comprobamos este recurso en la obra *Coco Chanel* (2003) donde el texto queda situado en la parte central de la obra, además de elegir la mejilla derecha de la modelo por lo que se percibe en el lado izquierdo de la imagen que soporta mayor peso visual. (Fig. 294) En cuanto al tamaño de letras y logotipos, varía pero siempre se armoniza a las dimensiones de la figura.

El tono final de las fotografías, que parten de imágenes en color, resulta muy contrastado y predominan los tonos muy altos y bajos en cuanto a luminosidad se refiere. Los colores aparecen poco saturados y quedan reducidas las gamas cromáticas, en las que predominan los tonos propios de la encarnación de la piel, a diferencia de la línea de investigación con las cajas de luz, donde incorpora colores más definidos y brillantes, tanto en la composición como en el texto.

Se aprecia cierta analogía con el ámbito de la publicidad, de manera que es fácil establecer una relación entre los medios de comunicación y la sociedad de consumo. Aprovecha las sugerencias de la publicidad que confunde los límites entre el ser y querer ser, busca los sueños y los anhelos y crea marcas de lujo como fetiches, como camino para alcanzar la felicidad. Lógicamente, incluye en su obra el juego de la seducción con cierta carga erótica.

Tenemos la necesidad de definir las cosas, ya sea a través de una política o filosófica visión del mundo, un grupo de pop, un club de fútbol o una marca de moda. (...)

Los nombres de las empresas no son sólo los productos, sus nombres nos acompañan a través de nuestras vidas Nos dictan el ideal del estilo de vida y crean una afiliación. Y siguen siendo fieles a nosotros igual que los buenos amigos, los chicos buenos, a menos que vayan a la quiebra.¹⁰⁴

- Tercera línea (2002-)

Para empezar cabe puntualizar que este artista comienza en este tipo de investigación de una manera aislada con algunas obras en 1998, como las instalaciones como *Will I ask for help* (¿Pediré ayuda? 1998) y *Perfect Guide* (Guía perfecta, 1999), pero a partir de 2002 profundiza en este sentido, y la mantiene en vigencia hasta la actualidad. Es más, actualmente casi toda su producción se enmarca de manera exclusiva en esta línea de investigación.

Y así queda constatado en su serie más importante y amplia, *Dreams result in more dreams* (Los sueños dan lugar a más sueños), que comienza en 2002 y continúa en el presente. Sin duda es la línea de trabajo que más proyección le ha dado. Incide el soporte con micro-incisiones que configuran frases de significado comprometido. Esta línea responde a una coherente evolución de su trabajo ya que el texto y el mensaje escrito que incorpora en las obras es progresivo; pasando de incluir el nombre de la marca o el logotipo exclusivamente como texto a trabajar con frases completas con gran carga semántica.

¹⁰⁴ ULMER, Brigitte: *Opus cit.*, p. 48-49.

Las series realizadas en esta línea resultan ser continuación de sus trabajos *Good Fellows* y *Looking for Love*, ya que emplea similares imágenes publicitarias de moda, pero el proceso de elaboración y el resultado final evoluciona. Modifica la técnica de intervención en la fotografía publicitaria; es decir, varía el modo de incidir y en vez de escarificaciones son incisiones, pero sí es cierto que mantiene la esencia de dañar el papel al escribir las palabras.

Si bien la técnica de partida es la fotografía, al incorporar más elementos se convierte en una obra de técnica mixta; exactamente en las cartelas de sus exposiciones califica la técnica como: “Impresión fotográfica perforada en caja de luz de aluminio.” Está realizada sobre el soporte rígido, que agujerea con un perforador con el que consigue unos orificios completamente circulares de distintos tamaños, como se aprecia en *That is all* (Eso es todo, 2008) expuesta en la Feria internacional de Arte Contemporáneo ARCO de 2009. (Fig. 302)



Fig. 302 D. Buetti, *That is all* (detalle), 2008

Buetti puede recurrir a la misma imagen fotográfica como soporte y la reutiliza incorporando diferentes frases, con el fin de cambiar el sentido de la obra y seguir manteniendo su condición de pieza única, como vemos en estas dos obras de 2002, *If there were a public execution on television would I watch it?* (¿Si emitieran una ejecución pública en televisión la vería?) y *Does it damage us psychologically when we destroy something we find beautiful?* (¿Nos daña psicológicamente destrozar algo que encontramos hermoso?) de las Fig. 303 y 304. Estas obras son similares en cuanto a composición y apariencia formal, pero la concepción varía por tratarse de un mensaje distinto y con otro significado, para ello agujerea las fotografías y aprovecha las perforaciones para que pase la luz desde la parte interior o posterior, creando cajas de luz, o cuadros de luz como lo llaman algunos críticos.

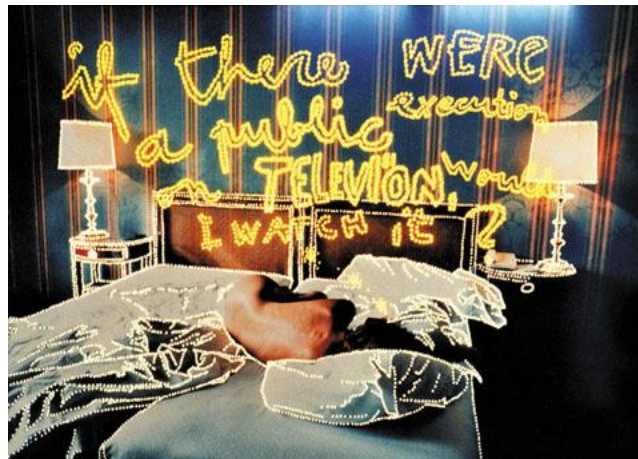


Fig. 303 D Buetti, *If there were a public execution on Television, would I watch it?* 2002



Fig. 304 D. Buetti, *Does it damage us psychologically when we destroy something we find beautiful?* 2002

Continúa con la idea de composición múltiple, tipo políptico, que empezó también en algunas instalaciones anteriores, pero en esta ocasión quedan bien macladas, estructurándolas en una sola obra, aunque esté fragmentada con cuadrados y rectángulos, con técnicas y orígenes distintos. Por una parte usa la fotografía y por otra, a partir de distintos papeles que muestran alguna transparencia y actúan como filtro translúcido de color, incorpora fragmentos de color intensificado por la luz. Suele combinar dos colores en los orificios iluminados.

La siguiente fotografía de detalle *That is all*, (Fig. 305) ilustra claramente la forma de solucionar los colores azul y blanco; el azul lo resuelve con filtro y el blanco lo logra agujereando la foto y la transparencia, de manera que el haz de luz pasa a nuestra retina directamente sin ningún obstáculo que modifique su color, por eso

la percibimos blanca. En otras ocasiones el color viene determinado por fragmentos de fotografías, que también agujerea para que pase esa luz blanca a través de ellos. (Fig. 306)

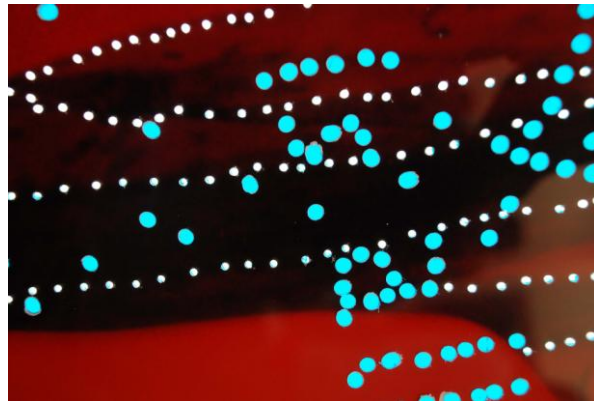


Fig. 305 D. Buetti. *That is all*, (detalle) 2008



Fig. 306 D. Buetti, *Far from you*, 2004

Consideramos además que el resultado que obtiene en las composiciones es muy sugerente, considerablemente dinámico, cromático y con gran luminosidad. Buena muestra de ello son *Far from you* (Lejos de ti, 2004) y *Am I abusing you?* (¿Estoy abusando de ti? 2005) que podemos ver en las Fig. 306 y 317.

La serie plantea su preocupación por un resultado estético y de mayor plasticidad. De hecho hace otras perforaciones que recorren la silueta de la figura o tienen carácter de ornamento. Esto lo vemos en las obras *Rosa Alba* de 2002 y *How far away am I from death?* (¿Cuan lejos estoy de la muerte?) de 2005. (Fig. 307 y 308)

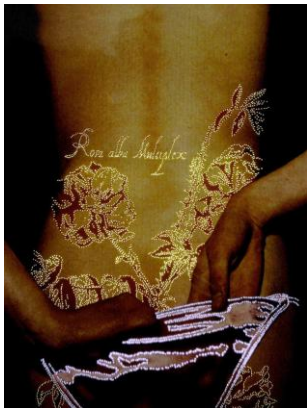


Fig. 307 D. Buetti, *Rosa Alba*, 2002

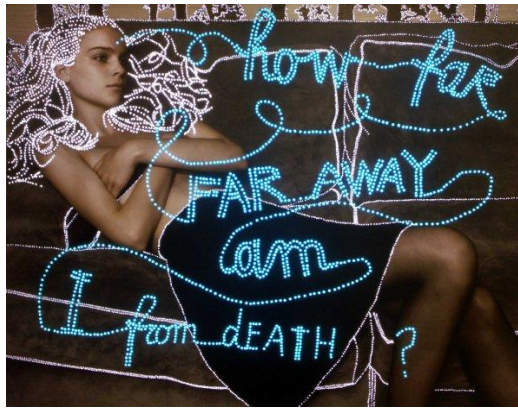


Fig. 308 D. Buetti, *How far away am I from death?* 2005

Para conseguir el efecto de distintas intensidades lumínicas, combina distintos tamaños y densidades en las perforaciones, aproxima los agujeros y crea un tamiz más tupido por el que pasa mayor intensidad de luz. De este modo, usa unos agujeros muy pequeños, iguales y ordenados, configurando una línea regular para

los contornos de los objetos y formas de las imágenes, mientras que las perforaciones tienen mayor tamaño para las frases; así ilumina más las palabras, que se perciben más intensas y con mayor peso visual. Por lo que el texto se convierte en el elemento más visible y por lo tanto más importante de la obra.

En cuanto a las medidas de las cajas de luz varían, aunque suelen tener un formato rectangular, entre los 70 x 50 x 10 cm. y los 160 x 120 x 10 cm.; ocasionalmente ha trabajado con medidas mayores, como en la obra de 180 x 450 x 10 cm. titulada *If we are dead so What?*, (¿Si estamos muertos, qué?) de 2008.

De nuevo Buetti redirige el significado de la imagen publicitaria que conocemos de cualquier revista, sólo con la inclusión de una frase que plantea un problema complejo y grave presente en nuestra sociedad. El personaje publicitario, con su perfección más pulcra y su aparente preocupación por el producto que anuncia, mira fijamente al espectador y le lanza una pregunta totalmente inesperada. Así genera una duda que produce desconcierto al espectador y provoca una dualidad social, por una parte un mundo frívolo, superficial y consumista opuesto a otro con unas preocupaciones por asuntos trascendentales.

Con sus preguntas aborda temas que nos han preocupado siempre y no se ciñen a un contexto social, ni tiempo determinado, ya que indagan sobre la existencia de Dios, la fe, la moral, el miedo a lo desconocido, al dolor, a la muerte y los valores de la condición humana, entre otros asuntos. Como ejemplo de ello, destacamos de esta serie, *Dreams result in more dreams*, las siguientes obras, cuyo título coincide con la frase escrita:

If we are dead so what? (¿Si estamos muertos, qué?)

Am I the reason I feel pain? (¿Soy yo el motivo de que sienta dolor /de mi dolor?)

Far for you (Lejos de tí)

Is my soul losing control? (¿Está mi alma perdiendo el control?)

Am I abusing you? (¿Estoy abusando de tí?)

For what right would you risk death? (¿Por qué derecho te arriesgarías a morir?)

Is sex work real work? (¿Es la prostitución un trabajo real?)

Does god change? (¿Dios cambia?)

Where does strength come from: Pain or lack of vulnerability?

(¿De dónde viene la fuerza: del dolor o de la falta de vulnerabilidad?)

Do you feel that your sexual life affects your spiritual life in a negative way? (¿Sientes que tu vida sexual afecta de manera negativa a tu vida espiritual?)

Am I gracefully in deadly peril? (¿Mantengo una actitud elegante/digna ante un peligro de muerte?)

What shall I hope for ? (¿Qué puedo esperar?)

How far away am I from death? (¿Cuanto tiempo me falta para morir?)

En cuanto al texto, Buetti evoluciona en sus imágenes con más intervenciones y más texto que en la anterior etapa de trabajo. Se implica más en la utilización de frases enteras y en su carga semántica. Utiliza el idioma inglés y, frecuentemente, plantea las reflexiones a modo de pregunta; las dispone aparentemente sin

planificación a la hora de ubicar cada letra o palabra en el espacio gráfico. No suele trazar líneas, y en el caso de hacerlas no tienen un espaciado ni interlineado regular, además tampoco completa todos los renglones, como vemos en *Do you feel that your sexual life affects your spiritual life in a negative way?* S.d. (Fig. 309)

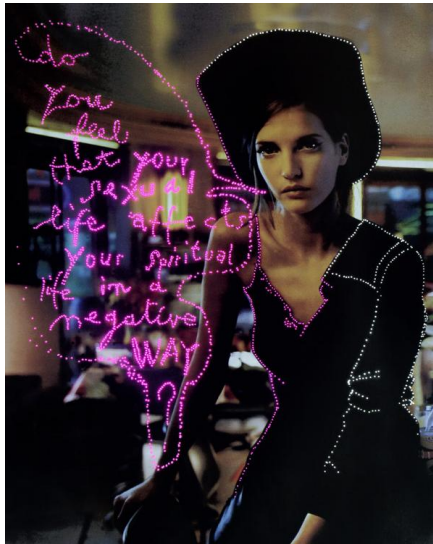


Fig. 309 D. Buetti, *Do you feel that your sexual life affects your spiritual life in a negative way?*, s.d.

Buetti no contempla mantener una disposición formal del texto tal como lo leemos de izquierda a derecha y de arriba a bajo, sino que frecuentemente desarrolla la frase con un recorrido aleatorio por el formato modificando así el ritmo de percepción. Produce un recorrido orgánico y sinuoso, y para indicar el modo y orden de lectura une las palabras con una línea de agujeros más

pequeños; así otorga a la obra un carácter singular como aparece en *What is the reason for my misery?* (¿Cuál es la razón de mi angustia?) Sd. y *How can I know the truth about death?* (¿Cómo puedo conocer la verdad sobre la muerte?) de 2005. (Fig. 310 y 311)

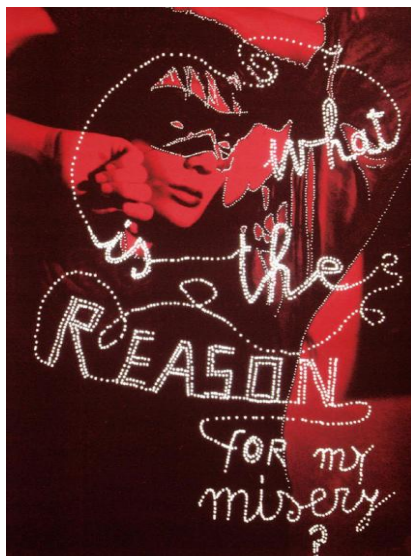


Fig. 310 D. Buetti, *What is the reason for my misery*, s.d.

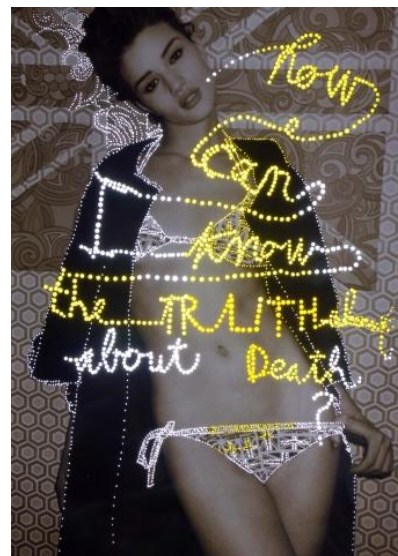


Fig. 311 D. Buetti, *How can I know the truth about death*, 2005

Con el fin de aumentar el ornato utiliza otro recurso, aislar el texto del fondo; rodea las palabras con micro-perforaciones de distintos grosores para provocar diferentes intensidades de luminosidad, tal como se ve en la obra *Where does strength come from: Pain or lack of vulnerability?* Sd. (Fig.312)

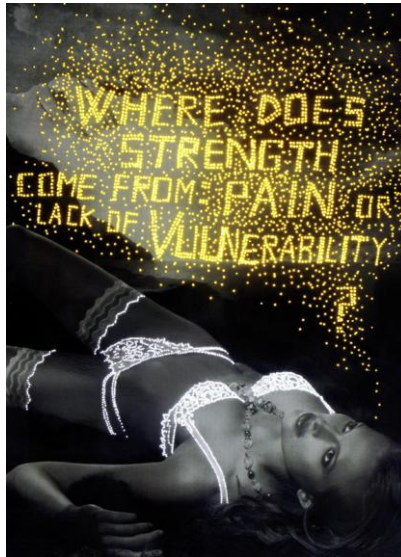


Fig. 312 D Buetti, *Where does strength come from: Pain or lack of vulnerability?* S.d.

El tamaño del texto se adapta a las dimensiones de la fotografía en la que aparece, pero también varía dentro de una misma frase en una misma obra, además el artista yuxtapone palabras en mayúsculas con otras en minúsculas. Sin embargo podemos asegurar que no planifica la ubicación del texto si no que lo trata con total libertad, porque en la obra *What should I do about my enthusiasm for suicide?* (¿Qué debería hacer con mi entusiasmo por el suicidio?) expuesta en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO en 2008, vemos que ha tachado dos palabras y ha buscado otro lugar para continuar la frase. (Fig. 313)

Para terminar este análisis, nos centramos en el estudio sobre las variaciones de color de la obra. Al igual que ya usara módulos de distintos colores en las cajas de luz, ahora lleva estos cambios

cromáticos también al texto. De este modo las frases o áreas de palabras están teñidas de diferentes tonalidades. Se trata de unos colores brillantes provocados por la luz que atraviesa la fotografía. La técnica utilizada es la misma que usa en el resto de elementos en la composición; interpone un filtro de color o papel translúcido entre la caja de luz y la fotografía. Así al pasar la luz por los orificios se perciben teñidos de este color.

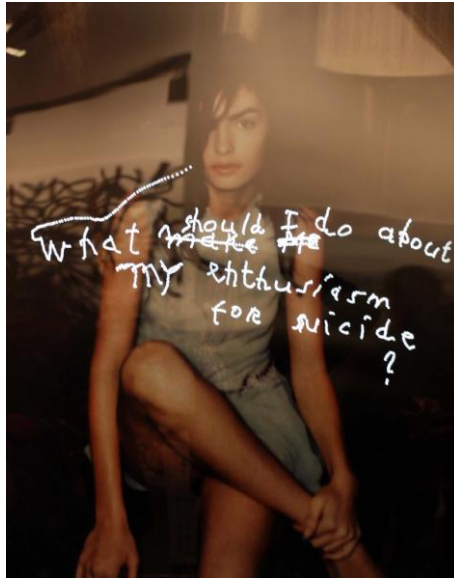


Fig. 313 D. Buetti, *What should I do about my enthusiasm for suicide*, 2008

- Cuarta línea (1997-2006)

Otras vertientes de investigación desarrolladas en paralelo a las anteriores, entre las que destacan las instalaciones *Smells like the end of revolution* (Huele como al final de una revolución, 2005) que

incluye luz y color en la tipografía, y *I want to martyr you until the sun shines through you* (Quiero martirizarte hasta que te atravesase el brillo (los rayos) del sol) también del mismo año, expuesta en la sala Giessereihalle Puls, 5 de Zurich, Suiza, que consiste en una línea con este texto escrito en alemán. (Fig. 314) El material usado para las letras es tubo de neón, y han sido ubicadas en la parte superior del recinto, próximas al techo; recuerdan los luminosos de información de los trayectos, en los aeropuertos y las estaciones. Es una pieza cuyo planteamiento y solución formal muestran mucha cercanía a la instalación *As One* de Plensa. (Véase 3.2.1.4.)



Fig. 314 D. Buetti, *I want to martyr you until the sun shines through you*, 2005

Por último, la serie de veinte dibujos de 90 x 74 cm. *Is My Soul Losing Control* (Mi alma está perdiendo el control) de 2006, realizada a partir de imágenes fotográficas, que han sido manipuladas digitalmente también presentan microperforaciones

pero al no plantearse con la intencionalidad de ser signos léxicos, no nos interesa abordarla con más detalle.

Esta cuarta línea de investigación es quizá la más dispar y no se corresponde con el último periodo de trabajo del artista, sino que lo hemos clasificado como un apartado diferenciado a pesar de que coincide con el mismo periodo que la línea anterior, porque utiliza el formato de video y acciones.

Destacamos la instalación *Smells like the end of revolution* (Huele como al final de una revolución, 2005) (Fig. 324) ubicada en el Kunstraum Innsburg (Austria), en una sala de exposiciones en la que el artista construye en dos paredes a partir de unos bastidores de madera y tubos de neón. Sobre las paredes de telas crea unas manchas con pintura oscura, son manchas incontroladas que discurren por el suelo de la sala. Además inserta mediante perforaciones, palabras en lengua inglesa como BORN, FUCK, NOW, PAIN, SUFFER, LATER. Todas ellas en mayúsculas y sin orden aparente. La luz de neón situada detrás del bastidor que sustenta la pared, atraviesa las perforaciones y el resultado se sitúa entre las mencionadas *light-boxes* de la serie *Dreams result in more dreams* y el Graffiti.

3.3.1.1. Factores de expresión

La revisión global de la obra de Buetti, nos lleva a reflexionar de manera general sobre los factores expresivos que intervienen en ella; como consecuencia podemos diferenciar dos líneas de trabajo más representativas; la línea mostrada en *Good Fellows* y *Looking*

for love y la de *Dreams result in more dreams*. En ellas se aprecia que la intencionalidad expresiva recurre a dotar una fuerte carga semántica al texto, como uno de sus propósitos básicos.

Para comenzar creemos que al tomar las imágenes de las revistas, se apropia también del significado que difunde la publicidad, como las proyecciones del deseo material de la “sociedad espectáculo”¹⁰⁵ que cada vez más se filtra en el sistema social y en los medios de comunicación y a la que hace referencia con su obra.

Otros aspectos del ámbito de la publicidad que también están presentes en su obra son: la carga erótica de los modelos tratados como objetos de deseo; la búsqueda del éxito y la felicidad; la identificación con el consumismo a través del modelo, entre otros. Así, incluye en el juego otro planteamiento propio de la publicidad y que es el dilema del aspecto y la posibilidad inherente del engaño, respondiendo a las preguntas ¿qué es realmente y qué parece ser cada persona?

En cuanto al tratamiento de la letra como símbolo, Buetti se apropia de la marca como logotipo reconocible que confiere más información implícita que la propia palabra que designa.

Si aparentemente esta obra parece quedarse en unas reflexiones estéticas obvias y superficiales, como la seducción del mundo publicitario, sin embargo su lectura es mucho más profunda y trata las claves políticas, del consumismo y de los valores sociales. Para ello aborda el glamour, la autenticidad, el significado de la vida, el culto, el origen de la vida, la humanidad, el miedo a la

¹⁰⁵ Definida por Guy Debord's, en DOSWALD, Christoph (coord.): 2003, p.18.

herida, a la muerte y a la pérdida de belleza. Estas reflexiones existenciales son el verdadero sentido de su obra aunque quede aparentemente oculto tras su presentación pseudo-kicht.

Plantea la organización de los elementos con una despreocupación deliberada, sobre todo en las primeras instalaciones de las escarificaciones, donde las fotografías están colgadas en la pared sin previa planificación aparente, pero consigue que sus instalaciones tengan una atmósfera estética, que las vuelve más crueles al entender las reflexiones que lanza a modo de pregunta. Por ello podemos decir que la percepción de la obra da lugar a dos lecturas; la más inmediata que se deriva de la lectura de la obra a nivel formal y la otra, que se incorpora con la lectura, más comprometida, del texto.

Por todo lo expuesto, entendemos que sus instalaciones guardan tras la plácida atracción de una atrayente presentación formal, la inquietud que le confiere el significado de los textos. Además cabe destacar que este tipo de arte está muy próximo al espectador-receptor de sus mensajes; todos hemos tenido alguna experiencia relacionada con los temas que nos presenta (tanto por la publicidad como por las preguntas que plantea) y que lo convierte en una experiencia atractiva y dolorosa a su vez.

Mencionadas las características generales de estas obras, las analizaremos minuciosamente según las dos líneas de trabajo aquí establecidas.

- Series *Good Fellows* y *Looking for love*

En primer lugar destacamos el factor expresivo primordial de estas series, que tiene origen en la intervención que realiza en las

fotografías, provocando una transformación en su lectura, con las consiguientes variaciones en nuestros sentidos y nuestra percepción. Un cuerpo bello marcado con escarificaciones logra provocar estados de ánimo peculiares y desconcertantes; es un encuentro simultáneo de atracción y repulsa, de admiración, envidia y lástima. Toda esta combinación de estados anímicos es provocada por los seudo-tatuajes en el material fotográfico, que en definitiva también se trata de una convención cultural, ya que la ornamentación corporal mediante tatuajes y escarificaciones está muy ligada a algunas culturas primitivas con intención de embellecer.

Por otro lado, la publicidad trata de imponer la idea de que los valores más importantes residen en la apariencia del cuerpo, un cuerpo joven y perfecto, identificado con el concepto de belleza. Él yuxtapone este convencionalismo social con el de la cultura tribal y busca la belleza adornando el cuerpo mediante tatuajes, como en las sociedades primitivas. Así mismo busca la humanización de esos iconos de belleza que han sido endiosados; el papel grabado, arañado, supone que su piel inquebrantable adquiere un aspecto más humano y vulnerable.

Estas cicatrices suponen la búsqueda de una identidad singular oculta detrás de los patrones estereotipados de belleza, que unifican los rostros. Se puede decir que sugiere crueldad por esas heridas en los rostros perfectos, que se concretan como una amenaza de pérdida de hermosura y por tanto impera la reflexión sobre la fugacidad de la belleza.

El texto de esos tatuajes, está grabado en el papel couché de las revistas, de poco gramaje. Por detrás de las imágenes traza las letras realizando unas hendiduras o escarificaciones con la punta de

un bolígrafo, que hace que los nombres aparezcan en el lado delantero de la fotografía como una cicatriz en relieve que consigue un efecto reforzado por la sombra de los surcos. Posteriormente, realiza otra fotografía de esa obra alterada, en la que los rasgos físicos de la alteración del grabado, desaparecen y el tatuaje falso se integra en la piel totalmente hasta el punto que aparenta ser una realidad. Así consigue una fotografía final de mayor tamaño y percepción ambigua que es la auténtica obra personal del artista.

- Serie *Dreams result in more dreams*

Podemos apreciar como el factor expresivo que destaca en esta línea de trabajo viene dictado por el uso de las cajas de luz, que le permite utilizar colores contundentes y brillantes. Así Buetti consigue acentuar las relaciones cromáticas que se establecen entre los distintos colores con contundencia. Un ejemplo es la combinación de los naranjas y amarillos de la obra *Does times dance with memories* (El tiempo baila con la memoria, 2008) o del amarillo y el rojo de *If we are dead so what?* (Fig. 315 y 316)

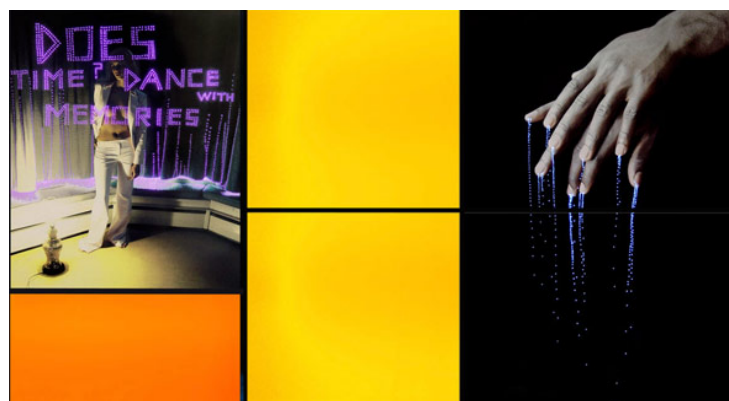


Fig. 315 D. Buetti, *Does times dance with memories?* 2008



Fig. 316 D. Buetti, *If we are dead so what*, 2008

La incorporación de la luz que intencionadamente matiza, consigue un resultado plástico que sugiere la idea de misticismo, es decir como una pieza de ofrenda propia de culto. Por otra parte recalca el significado del texto, que provoca estados anímicos diferentes y contrapuestos como en la serie anterior, pero ahora el mensaje es mucho más directo y contundente. En esta ocasión no percibimos las obras con dolor físico, sino con angustia y desazón al entender que estas cuestiones que plantea no son ajenas a nosotros y que alguna vez nos han perseguido.

Mediante el gesto de escribir las frases, se aproxima a los problemas reales y expone frases impactantes que tienen su origen en la experiencia humana. Este texto a modo de frases interrogativas las pone en boca de modelos publicitarios, como seres perfectos e impalpables. Por lo que además produce otra dicotomía, ya que no esperamos de una modelo, tan perfecta que parece no pertenecer al género humano, que nos vaya a lanzar una cuestión tan real y trascendente. Así enfatiza con el desconcierto del espectador durante la lectura de sus obras, que se filtran en nuestra

parcela más íntima, huyendo así de la idea de sociedad estandarizada.

De nuevo en esta línea de trabajo, utiliza la publicidad y reflexiona sobre el papel de los medios de comunicación en la creación de nuestra identidad. Con estas fotografías pretende la búsqueda permanente de nuestra identidad a través de los patrones de belleza establecidos.

Técnicamente, recurre al mismo tipo de soporte que en la otra serie, las revistas, a partir de las que realiza una fotografía, que perfora con un punzón, o una perforadora para trazar el texto, sin embargo varía en la solución gráfica de cada frase. Recordamos aquí las más relevantes.

- En ocasiones crea dos líneas paralelas de perforaciones regulares para dibujar cada signo gráfico; de esta manera la luz que las atraviesa define el contorno de cada letra, tal como vemos en *Am I abusing you?* entre otros. (Fig. 317)

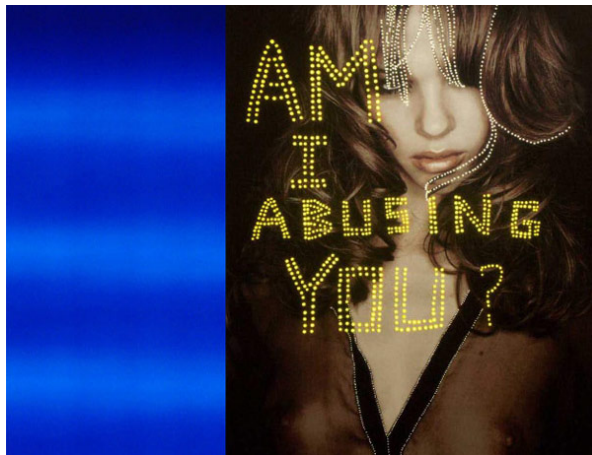


Fig. 317 D. Buetti, *Am I abusing you?* 2005

- Normalmente realiza agujeros seguidos, en una línea de puntos luminosos que determinan la forma de la letra. (Fig. 302)
- También utiliza connotaciones de otros lenguajes plásticos como cuando utiliza el bocadillo del cómic como recurso para vincular una frase a un personaje. Este bocadillo que engloba el texto, en ocasiones lo traza mediante una línea de perforaciones, como en la obra titulada *Are there questions?* (¿Hay preguntas? 2008) de la Fig. 318.



Fig. 318 D. Buetti, *Are there questions*, 2008

- Otras veces es el bocadillo el tamiz agujereado, tratando toda su superficie con puntos próximos, de manera que se crea una textura lumínica bastante densa. Con el fin de diferenciarlo del texto, respeta la forma de cada letra manteniéndola sin agujerear, con esto consigue que se lea

perfectamente la frase al conservarse la opacidad del papel, tal como ilustran *Is failure an option?* (¿Es el fracaso una opción?) de 2008 y *For what right would you risk death* S.d. (Fig. 319 y 322)



Fig. 319 D. Buetti, *Is failure an option* (detalle), 2008

En cuanto a las características formales del texto, se puede decir que Buetti maneja soluciones opuestas, de positivo y negativo, al resolver el texto. Constatamos que existe una descuidada planificación a la hora de disponerlo en el soporte. No traza líneas con un espaciado regular, ni establece la longitud de cada línea, sino que dispone recorridos arbitrarios y sinuosos por el formato. En ocasiones es dificultosa la lectura ordenada, así que el artista la resuelve señalando el recorrido mediante perforaciones, tal como ocurre en las obras *What is the reason for my misery?* (Fig. 310) y *How far away am I from death?* (Fig. 311)

Otra variación en la disposición del texto, es la que aparece en *Is solitude a part of creativity?* (¿Es la soledad una parte de la creatividad? S.d.) en la que el texto comienza en la parte superior y va girando en el sentido de las agujas del reloj, enmarcando el rostro de la modelo; así las palabras cambian su orientación de manera que para poder leerlas nuestra vista necesita hacer un movimiento de giro. (Fig. 320)



Fig. 320 D. Buetti, *Is solitude a part of creativity*, s.d.

El cuerpo y la forma de las letras son completamente heterogéneos y el tamaño del texto al espacio de que dispone y varía el tamaño de las letras dentro de una misma frase. De igual modo, para enfatizar la expresividad en el mensaje escrito, mezcla simultáneamente letras mayúsculas con minúsculas.

Un último elemento que consideramos vinculado al texto, es la ornamentación. Su presencia se resume en unos puntos de luz que forman toques, remolinos, formas como nubes, movimientos orgánicos y contornos y rasgos afines a la imagen original, con un tratamiento igual al del texto, como por ejemplo en la obra *Rosa Alba*, de 2002. (Fig. 307)

Al analizar la obra de Buetti, vemos que en buena parte se sustenta por factores de oposición planteándose una continua dicotomía en su trabajo. Parte del desconcierto que provoca su obra viene determinado por una serie de conceptos presentes, de manera explícita a veces, de manera implícita casi siempre:

- Originalidad versus apropiación. Mantiene una actitud de creador en un punto límite, que establece una situación que en un primer momento podría estar considerada una violación de los derechos de autor por apropiarse de unas imágenes ya creadas. Pero su manipulación y descontextualización dan un giro a la situación ya que convierten la imagen previa en su producción artística propia. Así que la fotografía inicial solo se considera punto de partida de su proceso creativo.
- Frivolidad versus trascendencia. Se trata de una polaridad intrínseca al significado de la obra. El mensaje efímero y trivial vinculado al lenguaje publicitario juega entrelazado con las reflexiones comprometidas y trascendentes del artista.
- Ideal versus realidad. El esfuerzo de la publicidad por mostrar un mundo ideal de “figuras canon”, con modelos perfectos, manipulados y ficticios que se alejan de la realidad,

se reinterpreta para humanizarlos, aproximándolos a un mundo más cotidiano y real.

- Atracción versus repulsa. Ante la imagen de belleza estereotipada de las modelos, cargada de erotismo y atracción sexual, contrapone sus escarificaciones inyectando una dosis de atrocidad inquietante a la obra, que emulan la técnica del tatuaje doloroso, que en una primera lectura podría producir un estremecimiento de aversión y rechazo.
- Puro versus impuro. La muestra de cuerpos vírgenes y etéreos de las fotografías publicitarias que utiliza como punto de partida, transformadas con las escarificaciones, induce a percibir las imágenes como cuerpos manipulados e impuros.
- Público versus de élite. Las connotaciones de gran difusión de las imágenes publicitarias, asimiladas a su condición de imágenes de dominio público entra en discusión con su nueva condición elitista de mensaje artístico, que las convierte en obras con carácter único y excepcional.

Para entender completamente esta producción nos parece necesario establecer cierto paralelismo de análisis de estos planteamientos con las soluciones de otros lenguajes plásticos que tienen el texto como protagonista del discurso estético, nos referimos específicamente al cómic y al graffiti.

En el estudio comparativo con el cómic observamos, por un lado los aspectos formales y, por otro, los relacionados con el lenguaje escrito. En cuanto se refiere a las similitudes formales,

cabe destacar la incorporación del bocadillo o globo,¹⁰⁶ vemos que pone los enunciados en boca de los personajes con este recurso icónico propio del cómic como lenguaje de narración gráfica. Por ejemplo en la obra *For what rights World you risk death?* (¿Por qué derecho del mundo te arriesgarías a morir? S.d.) lo utiliza con el fin de enfatizar la pronunciación y relacionar de forma inequívoca el personaje con la frase al igual que vemos en la viñeta de La Guerra de las Galaxias de Marvel Comics Group.¹⁰⁷ (Fig. 321 y 322)



Fig. 321 *Star Wars*, 1997

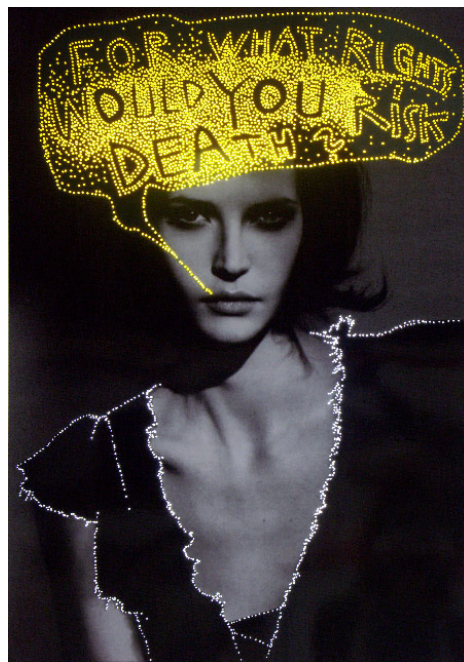


Fig. 322 D. Buetti, *For what right would you risk death?* s.d.

¹⁰⁶ Sobre este elemento gráfico véase BALDÓ, Felip: 2006, p. 115-118.

¹⁰⁷ *Star Wars* (La Guerra de las Galaxias). Nº 4, 1977.

Así como el cómic dispone diferentes soluciones en el globo, Buetti también maneja distintas formas para dar carácter a este espacio de texto. Destacamos la omisión del cuerpo del globo, usada tanto en el cómic como por este artista. De manera que se llega a prescindir de la línea que rodea al texto, el cuerpo, y dibuja sólo el delta o cola, como se aprecia en la obra correspondiente a la Fig. 313.



Fig. 323 *Star Wars*, 1997

Así mismo, comparten el uso de cartelas como otra forma de incorporar el lenguaje narrativo a las viñetas. Este artista las emplea con un módulo sin imagen fotográfica y de un solo color. Un ejemplo es la obra *Are there questions?* de la serie *Dreams results of more dreams*, en la que dibuja estas mismas palabras sobre un soporte rojo. Consiguiendo un resultado muy similar a las cartelas

empleadas en el cómic, tal como vemos al comparar las Fig. 318 y 323.

En cuanto a la estructura, ésta mantiene la presentación fraccionada propia de la narración del cómic reforzada por módulos contiguos, de tal modo que resulta evidente la relación entre las viñetas del cómic y la idea de políptico de Buetti, resuelta a partir de módulos rectangulares. En las viñetas podemos distinguir elementos que también se dan en los polípticos como las líneas exteriores, que delimitan los límites de separación entre viñetas, fraccionando el espacio gráfico en formas modulares. También las dimensiones y formatos son similares, ya que tanto en unas como en otras, varían según las características de la narración.

Entre las similitudes, destacamos la interacción texto-imagen. La estrecha conexión entre ambos constituye uno de los factores más relevantes en ambos planteamientos, ya que cohabitan en un mismo formato gráfico dos lenguajes que en ocasiones se solapan, pero que a su vez se permiten desempeñar su propia función, que podemos considerar complementaria.

Al hilo de esta reflexión sobre el signo escrito, no podemos pasar por alto la función semántica que desempeñan en ambos casos, y considerarla como opuesta ya que el texto del cómic tiene un significado que apoya a la imagen de forma predecible. Para Buetti, el sentido del texto no coincide directamente con el de la imagen que vemos, por lo que resulta imprevisible y tiene como función descolocar y sorprender al espectador. No olvidamos la gran diferencia conceptual entre los planteamientos de Buetti, que otorga principal importancia al significado del texto, y el cómic, en el que el mensaje de los dos elementos (texto-imagen) va a la par.

Siguiendo con el estudio de analogías comprobamos cierta afinidad con el arte urbano, que le acerca a posiciones formales tomadas del Graffiti.¹⁰⁸ En especial la mencionada *Smells like a revolution*, donde este autor crea una pared que manipula para darle el aspecto de cualquier vieja pared de alguna ciudad, y aplica el texto a modo de escritura de graffiti; palabras con conceptos de significados dispares y letras superpuestas, de diferentes tipos y posiciones, que son la tendencia propia del arte callejero. (Fig. 324)



Fig. 324 D. Buetti, *Smells like the end of the revolution*, 2005

¹⁰⁸ Movimiento desarrollado a partir de 1960 en Estados Unidos. A los artistas se les llama escritores y preservan el anonimato. Como soporte utilizan cualquier superficie vertical de la ciudad. Mencionado en ESGUEVA, Victoria: 2004, p. 61. Trabajo de investigación inédito.

3.4. ARTE EXPERIMENTAL

El valor expresivo de la letra enmarcada en un contexto de obra experimental puede ser entendido desde el punto de vista de las diferentes manifestaciones artísticas, como son el arte de acción, la poesía visual y la poesía objeto, entre otros.

Como figura representativa de esta visión seleccionamos a Bartolomé Ferrando. Su elección está motivada por la versatilidad de sus propuestas experimentales y multidisciplinares, entre las que se interesa por combinar diferentes artes intermedia bajo un enfoque que siempre tiene un mismo elemento protagonista como punto de partida, la palabra. Ésta construye todas sus manifestaciones artísticas en las dos vertientes, tanto hablada como escrita.

Este artista reúne por sí mismo una amplia y plural gama de planteamientos, además de caracterizarse por descontextualizar los signos tipográficos, para insertarlos en un nuevo contexto bajo una perspectiva personal que busca nuevas formas de decir y responde a una voluntad de manifestación sumamente aguda.

3.4.1. **Bartolomé Ferrando**

La elección de Bartolomé Ferrando, ha sido motivada por el propio interés que despiertan sus propuestas experimentales y multidisciplinarias, en las que consigue combinar diferentes artes intermedia, recurriendo siempre al lenguaje. Ferrando explora los lenguajes artísticos en torno a una concepción que se abre desde diversas perspectivas y rechaza las restricciones y los condicionamientos de las reglas establecidas y los géneros encorsetados.

Es un artista que encaja perfectamente en nuestra investigación debido a su prolífico trabajo en el que encontramos motivos de referencia que hablan de un valor plástico incuestionable propio de los diferentes elementos tipográficos.

Ferrando posee una dilatada trayectoria como creador con el lenguaje. Ya desde la década de los 80, emplea el texto escrito y hablado como motor principal de su obra, en una línea coherente y sin fisuras, aborda como un alquimista este lenguaje escrito desde todos los ángulos posibles, quizás por su formación en medicina, música y arte.

Giovanni Fontana habla ciertamente de lo ligado que está su quehacer artístico con la palabra:

Ferrando trata con maestría las palabras como cosas y las cosas como palabras; las palabras como sonidos y los sonidos como palabras; las palabras como voces y las voces como palabras; la palabra como gesto y el gesto como palabra; el espacio

como palabra y la palabra como espacio; el tiempo como palabra y la palabra como tiempo.¹⁰⁹

Su investigación se extiende a otros aspectos del lenguaje menos experimentales, en los que hace uso de la reflexión y el análisis. Como pleno conocedor y amante del lenguaje ha teorizado acerca de su trabajo artístico, publicando algunos ensayos y manuales que facilitan el análisis y la reflexión sobre sus intereses artísticos: *Hacia una poesía del hacer* (1980). *La mirada móvil* (1991). *El arte intermedia: convergencias y puntos de cruce* (2003). *El arte de la performance: elementos de creación* (2009).

Su especialización en las diversas disciplinas la abordamos estructurada en tres grandes bloques generales, para luego analizar de forma pormenorizada las líneas de investigación más pertinentes para nuestros intereses:

1. Disciplinas que atienden al sentido plástico (visualidad). Aglutina los trabajos de poesía visual, poema-objeto y poema proceso.

2. Disciplinas relacionadas con la pronunciación (fonética). Aborda el poema sonoro y fonético y el arte de acción con planteamientos similares.

3. Disciplinas basadas en el significado (semántica). Trata sobre los trabajos en los que impera el significado de la palabra por

¹⁰⁹ FONTANA, Giovanni: “Las mil caras de Bartolomé Ferrando” en FERRANDO, Bartolomé (coord.): 1998, p. 23.

encima de los aspectos visuales. Este tipo de poesía queda próxima a las composiciones literarias.

Consideramos que estos bloques atienden a un orden basado en la percepción de los órganos de los sentidos, que consideramos válido porque toda su obra tiene en cuenta de forma intrínseca al menos uno de estos sentidos.

Antes de empezar con el análisis de cada apartado, nos aproximamos a la obra de este artista con una intencionalidad de observación globalizada, entendiendo que muestra de manera concluyente la profunda relación entre el mundo de la palabra y el mundo visual. En su quehacer artístico palabra e imagen conviven íntimamente.

En consecuencia queremos apuntar tres axiomas, que se pueden considerar constantes y cuya evidencia se hace manifiesta en sus diversas expresiones artísticas, extraídas de los escritos del autor y del análisis de su obra. Su enunciado ayudará a conseguir la visión global de su obra y la necesaria aproximación a sus planteamientos conceptuales.

a) La conciencia de indivisibilidad entre vida y arte, que expresa en sus escritos sobre arte de acción y performance, en los que relaciona de manera unilateral las acciones de la vida cotidiana con la experiencia estética.

b) La concepción abierta del papel que desempeña la letra que le aporta gran adaptabilidad a los diferentes soportes y manifestaciones artísticas.

c) La necesidad de difundir los planteamientos conceptuales que se sustentan en las reflexiones teóricas de sus ensayos y artículos.

No sólo utiliza la palabra para materializarla en elemento constructivo de la obra de arte, sino que la convierte en materia poética que une a otros componentes, para dotar al signo gráfico de una percepción en la que participan los sentidos, que nos llevan a experimentar las emociones a través de la belleza, el dolor, la sorpresa y el placer.

La obra de Ferrando otorga al espectador un juego para los sentidos, un acicate para la mente y un placer para los ojos pasado por el tamiz de cierto tipo de humor irónico. Su inquietud le lleva a buscar nuevos formatos y formas de expresión, sin embargo la dirección en la que se mueven son siempre convergentes hacia el signo y la palabra. Son propuestas artísticas extremadamente creativas, con una implícita maduración interior previa, mostrada con una factura aparentemente de sencilla en su ejecución, en la que el resultado es claro y directo.

3.4.1.1. Obra visual

En este grupo diferenciamos la poesía visual, el poema objeto, el poema proceso y el arte de acción.

Poniéndonos en antecedentes vemos como Ferrando ha explorado en la poesía experimental y dentro de ella, la poesía visual, que desarrolla a través de la edición de libros, carteles,

folletos y diversas prácticas artísticas.¹¹⁰ Vemos que trabaja la poesía visual con mucho ímpetu durante los años 1995 hasta 2005 como muestran los libros y catálogos que tiene editados sobre poesía visual: *Poesía visual* (1999). *Escrituras superpuestas* (2002). *Jocs/Poesía visual* (2006). *Poesía visual valenciana* (2001). *La palabra imaginada* (2007).

Aquí abordamos la poesía visual a partir de una definición de Fernando Millán, uno de los máximos representantes en nuestro país, y que resume claramente su esencia:

La poesía visual potencia los componentes plásticos, gráficos e icónicos, en su búsqueda utópica de una materialización de lo poético. Y como una forma típica de este siglo, plenamente inmersa en las corrientes experimentales y de vanguardia, lo hace a través de la aceptación del lenguaje como objeto autorreferente, que ejemplifica en cada obra de creación el principio de que en el fondo sólo hay forma.¹¹¹

Ahora bien, llevando la definición al terreno que nos ocupa, es decir desde la óptica del signo gráfico y la relación que guarda la propia obra con éste, consideramos la poesía visual como emisaria de un proceso poético no discursivo, que consolida la conexión entre la imagen y escritura, entre el texto y plástica.

¹¹⁰ Véase DE FRANCISCO GUINEA, Chema: “De la poesía visual al arte intermedia: figuras incontestables de la experimentación poética en España”, en CARPIO, Francisco (coord.), 2007, p. 117.

¹¹¹ Citado en: CARPIO, Francisco (coord.): *Opus cit.*, p.34.

Ferrando y Josep Sou afirman que la poesía visual por su naturaleza está a medio camino entre la pintura y la literatura pero fijada en un entorno propio y se concibe a partir de una idea preconcebida.

La materia prima principal de estas piezas son los caracteres lingüísticos escritos, (letra, la sílaba y la palabra) y las características inherentes a esos signos.

Estas obras poseen una clara intencionalidad, que el poeta mediante la palabra o la letra rebasa las posibilidades semánticas y ancla el mensaje textual en el campo de la plástica. Para ello el artista provoca combinaciones diversas con el fin de conformar un nuevo tipo de comunicación.

Aquí las palabras no se quedan solo en materia con una carga semántica, sino que el significante, es decir, el término visual entra a tener un valor y un sentido que va más allá de la pura significación convencional. Y esta forma visual cobra principal importancia porque es capaz de emitir nuevos significados. Este nuevo valor comunicativo se instala siempre en la esfera de lo visual, de la imagen.

Por lo que trata el signo gráfico como imagen y como materia, podemos decir que es como si presenciáramos una pintura de palabras. Esta reflexión se corrobora con la afirmación de Plutarco del s. V a.C. “La pintura es poesía silenciosa y la poesía es pintura que habla”¹¹²

De esta exposición se deriva que el signo lingüístico tratado desde la poesía visual provoca una desarticulación entre el

¹¹² Citado en: CARPIO, Francisco (coord.): 2007, p. 29.

significado y el significante. Esta ruptura produce un cambio en la lectura, que se desarrolla en dos tiempos, así que primero nos llega una lectura inmediata visual, la figurativa y en segundo lugar una lectura que nos ofrece el nuevo significado que le otorga el poeta. Se trata de una obra que aprehendemos con la vista por tanto “es un mensaje que no se ha construido para sonar, sino al contrario se ha recreado para ser penetrados con la mirada”.¹¹³

Con el fin de profundizar un poco más en estas formas artísticas, pasamos a analizar cuáles son los recursos o estrategias formales propias de los signos lingüísticos que utiliza Bartolomé Ferrando, es decir, qué licencias aplica al incorporar el texto en estos poemas y con qué criterios adopta su forma.

Realmente es una continuación del modo de hacer que ya se tenía en este tipo de expresiones, desde Apollinaire, Mallarmé, el Dadá y Fluxus, entre otros.

Éstos son claros ejemplos del uso de normas autónomas de composición tipográfica. Así el texto se eleva a la categoría de obra artística que se concibe con una jerarquía configurada de forma deliberada y establece una nueva relación entre las partes. De esta manera juega con las palabras como un poeta amante de descomponer la esperada distribución por el espacio compositivo para provocar nuevas sugerencias.

Centrándonos en la obra de Ferrando veremos, entre otras, el uso de licencias tales como:

Permutar las letras.

Desordenar el discurso.

¹¹³ SOU, Josep: 2008, p. 25.

Vestir las letras con texturas.
Disgregarlas en fragmentos que hieren el mensaje.
Disponer la letra aislada en el formato.
Considerar sólo un fragmento de la letra.
Dar la misma importancia al espacio blanco que a la propia letra.
Alterar la frontera entre el texto y el blanco del papel.

Es realmente importante el cambio conceptual producido por su personal idea sobre el papel que puede jugar el blanco, ya que en la composición tipográfica convencional se considera su uso con intención protocolaria, como espacio no imprimible. La poesía visual ha cambiado su función entendiéndolo como silencio, como descanso, ausencia, sugerencia muda habida dentro de la obra, “allí donde el hueco no pintado nos regala un punto de apoyo necesario para la observación del tejido compositivo”.¹¹⁴

El espacio blanco varía totalmente su función si lo analizamos bajo una perspectiva plástica, ya que desde un enfoque convencional el blanco era simplemente el espacio desprovisto de texto; en cambio en este tipo de obras el blanco posee tanto peso visual o más que la palabra en sí. Y por tanto el blanco del papel podemos decir que se lee al mismo tiempo que la palabra escrita y deja de suponerse como el negativo de ella. De tal manera figura y fondo, ya no son una dualidad y dejan de estar confrontadas para relacionarse en una complementariedad. Un ejemplo elocuente es el poema *Schweigen* (1954) de Eugen Gomringer, en el que esta palabra aparece escrita tres veces seguidas en cada línea y,

¹¹⁴ FERRANDO, Bartolomé: 2003, p. 17.

generando cinco líneas sin apenas interlineado, configura un rectángulo compacto y deja un hueco en blanco en el lugar central de ese rectángulo, que debería estar ocupado por esa palabra que ha desaparecido; ahora bien, este hueco se percibe como la palabra a la que ha sustituido. También descubrimos otras modificaciones de carácter formal que permiten generar interrelaciones distintas entre las letras y las sílabas de un texto; son las características físicas propias del tipo que afectan al ámbito visual como el grosor de los tipos, la intensidad del texto, el set, el relieve texturado de la escritura, la composición visual. Estas modificaciones visuales denotan que en la primera aproximación a la página ya se produce una primera percepción formal, que produce un diálogo directo con el espectador a través de sus ojos.

Podemos considerar que Ferrando es heredero directo de los Eugen Gomringer y Dieter Rot, en Berna y Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Decio Pignatari, padres de la poesía concreta en Brasil, que realizan en 1951 las primeras publicaciones con este nombre que enlaza la escritura y la plástica,¹¹⁵ sin olvidar los juegos visuales de Joan Brossa como referencia más específica.

En cuanto a la concepción de los poemas visuales, nadie mejor que Bartolomé Ferrando quien se encarga de describir las modificaciones¹¹⁶ en una poesía visual que generan que la obra vire en su significado:

Una arquitectura hecha de escritura. La palabra,
además de otorgar su significado convencional,

¹¹⁵ FERRANDO, Bartolomé: *Opus cit.*, 2003, p. 49.

¹¹⁶ CARRERE, Alberto: 2009, p. 21.

juega consigo misma, se invierte, se agranda, se transforma, se superpone a diversos elementos diseminados en derredor, queda aprisionada entre otras palabras, cambia de lugar, intercambia o inserta uno o varios fonemas vocálicos o consonánticos, convirtiendo la lectura en una red de conexiones entre palabras nuevas y fragmentos de otras, en una pluralidad de posibilidades. (...) un gran juego de cruces e interferencias interminable, en donde el sentido del texto sufría consecuencias equivalentes: Se fraccionaba, desaparecía, giraba, se hundía, quedaba aprisionado, emergía, estallaba en múltiples fragmentos, vibraba. La imagen fija que la estructura mencionada en principio ofrecía, adquiere un progresivo movimiento. (B. Ferrando: 1981; 12)

Si pretende que el poema visual se ciña a la bidimensionalidad, lo materializa mediante distintas técnicas, tanto directas como indirectas:

- Collage. Con sellos de correos, o papeles con mapas.
- Pintura. Texturas y relieves con acrílicos, pintados o mediante tampones.
- Plantillas de letras recortadas en distintos materiales (madera, cartón pluma, entre otros).

En definitiva abre las posibilidades del texto y la letra adquiere una dimensión plástica. La misma idea de libertad y apertura se traslada al soporte, que varía a voluntad; en este caso con el fin de unificar las series, utiliza un formato cuadrado de 50 x 50 cm. con variaciones en el color y textura del papel.

Por otra parte, la poesía experimental es una práctica que se aproxima a un juego activo entre el poeta y el espectador,¹¹⁷ en el que el resultado queda abierto, es un guiño que necesita de la agudeza y sensibilidad del receptor. Por eso dependiendo del receptor probablemente llegará de diferente manera y con distinta intensidad a percibir la obra. El receptor entiende perceptivamente la obra, y le incorpora nuevas interpretaciones según su propia experiencia. A su vez actúa de borse que asimila lecturas con sensibilidad, sus propias emociones y las posibles relaciones que sea capaz de establecer, quedando dependiente de la capacidad de análisis y la agudeza mental de quien observa; es un “pasen y lean”.

No todos los poemas visuales de Ferrando están compuestos con material tipográfico, pero aquí nos centraremos en los que sí están conformados con este medio. Aunque no todos sus poemas tengan signos tipográficos, todos guardan una estrecha relación con el lenguaje mediante el título que reciben. Es una dependencia conceptual ya que el título completa la obra; interviene de manera tan directa que también aporta un juego léxico y semántico.

En el momento de analizar la **poesía visual** de Ferrando seleccionamos unas obras presentadas en un catálogo homónimo.¹¹⁸ Es uno de los cuatro que presenta el artista con un mismo formato, no exento de ironía, ya que viene en un estuche de plástico en el que se espera encontrar una cinta de vídeo, pero nos sorprende con dos cuadernillos y 24 tarjetas de 18.5 x 10.5 cm con las imágenes de sus

¹¹⁷ Al respecto véase BELTRÁN, José Carlos: “Poesía visual valenciana”, 2001. Disponible en: http://www.poesiavisual.com.ar/escritos/poesia_visual.html (acceso 20/11/2009)

¹¹⁸ Realizado con motivo de la exposición *Poesía visual*, celebrada en Galería Edgar Neville. Alfafar (Valencia) en 1999.

obras. Esta presentación de caja de Pandora en la que se introducen elementos dispares recuerda a las *flux-kit* de Fluxus.

En uno de los librillos del mencionado catálogo, están los textos de Xavier Canals, *Los imposibles posibles de Bartolomé Ferrando*, y de Serge Pey, *El tejido de la elocuencia firmado*. El segundo contiene los datos y currículum del autor. Los poemas reproducidos en cada una de las tarjetas datan del año 1995 hasta el 1999, solo dos son más antiguos, de 1975 y 1986. Observamos que el signo gráfico aparece en 18¹¹⁹ de las 24 obras.

La primera obra que seleccionamos, es la que abre el apartado de poesía visual de su página web, *Adorn*, de 1998, (Fig. 325) de técnica mixta, muestra una gran O sobre un formato negro. Realizada con fragmentos de papel con tipografía impresa que han sido colocados en distintas direcciones. En la parte inferior de la O, ha incluido dos pendientes. Con ellos Ferrando busca una similitud entre el signo gráfico y la cabeza humana, es la humanización del signo tipográfico. En cuanto al color, en la letra predomina el azul y el blanco que contrasta con la contundencia del fondo negro.

En otros casos ha recurrido también a la O, quizás por la referencia que esa letra hace al círculo perfecto, tanto en su forma como por la posición que dibuja la boca en su pronunciación. La forma circular busca referencias con el disco solar, una corona, o un collar. De este último trata su obra *Círculo* (1986) realizado con

¹¹⁹ Analizamos una selección de ocho de ellas. El total de la muestra se completa con: *Poesía visual: Inversión*. T. mixta, 1999. *Fractura*. T. mixta, 1999. *Escritura apuntalada por otra escritura*. T. mixta, 1998. *Encadenamiento*. Collage, 1999. *La locura*. Collage, 1998. *Paisatge*. T. mixta, 1998. *Contrast*. Collage, 1998. *Equilibri*. Collage, 1998. *Formació de una lletra*. T. mixta, 1999. *Encadenamiento*. Collage, 1999.

signos de interrogación, en el que encuentra una analogía entre la vocal y un collar.

La redundancia que se crea entre la vocal O y la posición de la boca al pronunciarla se explicita la obra *Ou d'ouera*¹²⁰ que expresado en lengua valenciana puede reiterar más con su gesto las oes que pronuncia. Algo que nos parece inédito de esta obra es la forma de incorporar el gesto al sonido de verbalizar y su influencia en la sensación que vive el espectador al visualizarla.



Fig. 325 B. Ferrando, *Adorno*, 1998



Fig. 326 B. Ferrando, *Constipado*, 1999

Ya dentro de este catálogo contemplamos también *Constipat*, de 1999 (Fig. 326) un collage resuelto formalmente de manera similar a la anterior, con un signo centrado en el soporte, en este caso es el número 7 y el fondo es blanco. Como en aquella, esta

¹²⁰ No está incluida en este catálogo, pero plantea la misma concepción formal de las obras anteriores, (s.d.)

pieza también muestra características humanas, referenciando la congestión nasal propia del constipado. Destacan las texturas del signo, conseguidas mediante collage de papeles con textos de distinto color y dirección.

Su obra más antigua de este catálogo, es un collage de 1975 titulado *Detall* (Fig. 327) en la que destaca la ubicación de la palabra, si las anteriores obras se caracterizan por una letra aislada y centrada, en este caso configura una palabra situada a un lado junto al borde inferior derecho del papel. Además al ir escribiéndola, reduce el tamaño de cada tipo con respecto a su anterior, aunque esta disminución del cuerpo de la letra es compensada dándole más color y contrastándola más con el fondo negro.



Fig. 327 B. Ferrando, *Detall*, 1975



Fig. 328 B. Ferrando, *Límits*, 1999

Si anteriormente hacíamos referencia a los límites que traza Ferrando entre espacio tipográfico y espacio blanco, a modo de silencio visual, ahora vemos que *Límits* (1999) es un ejemplo

elocuente de su manera de fundir fronteras entre sonido y silencio, entre signo y espacio y, como un litoral de orografía irregular que entra y sale imprevisiblemente, recorta los negativos de letras y números y los superpone a un fondo verde. Es interesante apreciar en este caso como se confunden figura y fondo. (Fig. 328)

Horitzó (1995) está desprovisto de información superflua, Ferrando es capaz de expresarlo de manera extremadamente sencilla, pues sólo recurre a signos de puntuación. Puntos y comas de tipografía mecánica, realizados con tinta quedan dispuestos de manera consecutiva formando una línea horizontal en la parte superior del papel. (Fig. 329)

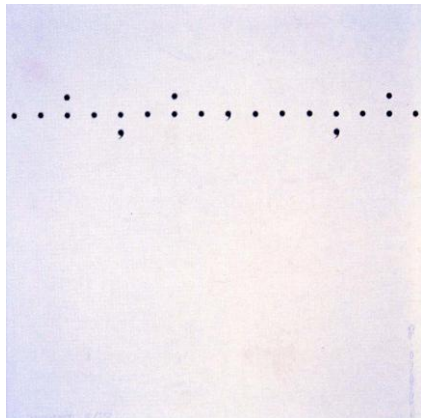


Fig. 329 B. Ferrando, *Horitzó*, 1995



Fig. 330 B. Ferrando, *Retención*, 1999

Un interesante recurso que se permite el poeta en la obra *Retención* (1999), donde se plantea modificar la forma de los caracteres sin que pierdan la posibilidad de ser identificados, viene

expresado con la letra A mayúscula de palo seco, que queda abatida y desdoblada simétricamente con su asta alargada. Encontramos aquí una composición de carácter algo más elaborado, construida a partir de una estructura axial vertical. Este alargamiento de la A sirve como contenedor simbólico de fragmentos del mundo. (Fig. 330)

Jocs Olímpics (1996), un collage de gran carga conceptual, de formas envueltas en papel de mapa simbolizan el podio olímpico y en la parte posterior, coincidiendo con cada nivel, la sucesión de números que recuerda la disposición de un podio. Esta obra en el resultado posee un literal componente conceptual, no solo con la utilización de papel de mapamundi, con la que sugiere el carácter mundial de los juegos olímpicos, sino en la disposición de tres niveles que a todos nos recuerdan la situación de los tres medallistas en el podio. (Fig. 331)



Fig. 331 B. Ferrando, *Juegos olímpicos*, 1996

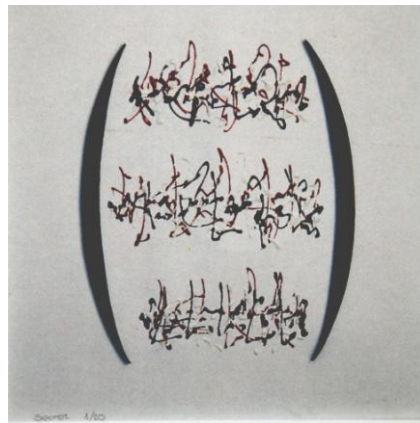


Fig. 332 B. Ferrando, *Secreto*, 1998

Hemos visto hasta ahora su empleo del texto formado por fuentes propias de la edición de libros. Pero Ferrando ha explorado otros códigos lingüísticos, que traza sin pretender reproducir ningún carácter tipográfico específico. Estos grafismos gestuales, que descubrimos en la portada de su libro *Trazos* (1982), simulan un pseudoalfabeto manual que sugiere la esencia de un texto escrito. También *Secreto* (1998), realizada con técnica mixta, evidencia esta reflexión. Un paréntesis negro encierra una escritura indescifrable, que se completa con el título que le da significado. (Fig. 332)

Es necesario relacionar este lenguaje escrito, de códigos imaginarios, con la obra de otros artistas que han trabajado en la misma dirección y mencionamos en esta tesis (Véase el apartado 3.1.): Hernández Mompó, Carmen Calvo, Keith Haring y Evru. Todos ellos han recurrido a pseudoescritura con tratamiento de escritura manual, que incluyen en sus obras, convertida en un código personal de signos inventados.

Cabe concluir el análisis de esta muestra titulada *Poesía visual* haciendo hincapié en su carácter conceptual materializado en un juego plástico desarrollado con distintas técnicas de collage, que le dan libertad total para ejecutar una idea muy madurada y sin ninguna fisura de improvisación.

También dentro de este apartado de poesía visual debemos reseñar el libro *Jocs. Poesía visual* (2006), en el que se articulan los escritos de Monserrat Prudon y Fernando Aguilar con 24 propuestas poéticas, similares a las citadas anteriormente. Son poemas que datan de los años 2004 y 2005, de los que se ha hecho una tirada

corta, de siete ejemplares numerados.¹²¹ Ahora bien, la separación de más de 5 años entre las dos series, nos permite ver una evolución del texto hacia la tridimensionalidad. También ahora la obra tiene una mayor plasticidad, con más texturas y cromatismo. En definitiva el poema se aproxima más a lo pictórico y la expresión ha ganado en sutileza.

La forma de los signos gráficos utilizados se diferencia de manera clara y de forma similar a la otra producción estudiada, en dos tipos de escritura: por una parte trabaja con letras mayúsculas de palo seco a partir de plantillas que traslada a distintos materiales con forma plana. Por la otra, emplea una escritura a mano de letra redondilla dibujada sugiriendo cierto volumen.

En el primer caso, el objetivo es mantener claramente la forma reconocible de los signos lingüísticos de imprenta, y elige la fuente tipográfica más simple, de palo seco y con mayúsculas, centrando el interés en la plasticidad del cromatismo. Esto da como resultado formal una obra cercana al collage tridimensional, tal como apreciamos en su poema *De /Desde* (2004) en el que seis caracteres de distintos colores se superponen para producir una sombra proyectada que evidencia la tridimensionalidad de la obra (Fig. 333). Este tipo de escritura que incluye los signos en mayúscula, es registrada en la página mediante presión, para lograr la huella de las matrices tipográficas entintadas. El resultado, tal

¹²¹ Completan la serie los siguientes títulos: 1 y 2, Juego, Fruto, Equilibrio de silencios, Cópula verbal, Casi, Reflexión, Opresión, De/desde, Cóctel, Gotas de agua, Visión, Enfermedades del 1, Intercambio, Letra P con la boca abierta, Con, Líneapunto, Escondrijo, De amor, Proceso fonético, Un poco, Escisión, Mirando al vacío, Enfrentamiento.

como comprobamos en el poema *Un poco* (s.d.) es una letra de contornos imprecisos, textura irregular y sin relieve. (Fig. 334).



Fig. 333 B. Ferrando, *De/Desde*, 2004



Fig. 334 B. Ferrando, *Un poco*, s.d.

El segundo caso, cambia totalmente la forma de la letra, mostrando un cariz más interpretativo, se trata de unos caracteres realizados a mano, en el que la matriz mental, el “esqueleto común”,¹²² está basado en el círculo. La expresividad de ese texto es totalmente distinta, en cuanto a su percepción y disposición en la página. Se lee como una textura de signos, que crean un tejido gráfico, que percibimos como caracteres reconocibles solo al detener nuestra mirada. Ferrando utiliza las minúsculas de palo seco, les incorpora color y las dispone de forma tangencial. En cuanto a la ejecución técnica, dibuja los signos con un material

¹²² Definido por CARRERE, Alberto: *Opus cit.*, p. 30.

denso que le confiere grosor y relieve, tal como vemos en *Equilibrio de silencios* (s.d.) y *Cóctel* (s.d.)¹²³



Fig. 335 B. Ferrando, *Equilibrio de silencios*, s.d.

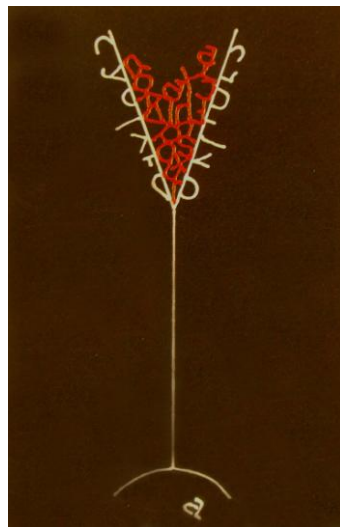


Fig. 336 B. Ferrando, *Cóctel*, s.d.

¹²³ En 2002 ya había desarrollado este tipo de escritura en la serie *Escrituras Superpuestas*.

En esta serie la experimentación con el texto va más allá y crea una hibridación de las dos formas de lenguaje escrito. Así se aprecia en *De amor* (s.d.) y *Letra P con la boca abierta* (s.d.), (Fig. 337 y 338), donde aparece por una parte un signo tipográfico con un diseño convencional, y por otro los signos gráficos con carácter gestual de caligrafía. De esta manera, en *De amor*, una U mayúscula de color rojo realizada a partir de una plantilla recortada, está centrada en el formato a partir de una composición simétrica. Unos hilos de escritura manual caen en el interior del recipiente, que muestra una similitud visual entre su forma cóncava y la letra.



Fig. 337 B. Ferrando, *De amor*, s.d.



Fig. 338 B. Ferrando, *Letra P con la boca abierta*, s.d.

Estos signos manuales escritos en blanco sobre fondo sin color, apenas se distinguen, aunque sí aportan textura y relieve. Vemos pues que sí enlaza los dos tipos de escritura sobre un mismo soporte. Esta serie conserva una total predilección por el formato

cuadrado y los fondos similares a la serie anterior, aunque aquí hay tres obras con un fondo de color marrón.

En general, recurre a aplicar una composición simétrica, estructurada a partir de un eje vertical; esta ordenación hace que se perciba como una estructura muy sencilla, sin complejidad aparente, que proporciona una lectura directa. Así mismo se propone dotar al signo de cualidades humanas, como vemos en *Enfermedades del 1* (s.d.) y en el mencionado *Letra P con la boca abierta*. Otra licencia similar a la anterior se produce al dar a los tipos connotaciones de un objeto cotidiano. En *1 y 2* (s.d.) el signo numérico 1 se casca como un huevo. (Fig. 339)

El poema *Gotas de habla* (s.d.) modifica el esqueleto de la letra A según su interés, pero mantiene intencionadamente su esencia identificadora cuando realiza un giro en su asta y hace que cambie de dirección y forma. (Fig. 340)



Fig. 339 B. Ferrando, *1 y 2*, s.d.

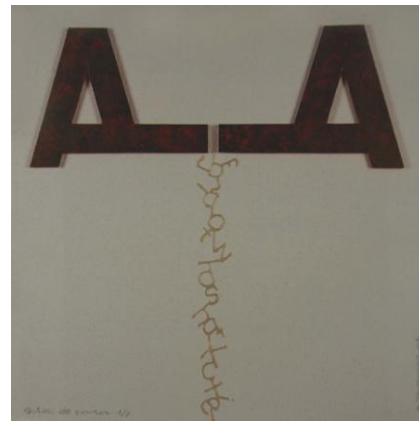


Fig. 340 B. Ferrando, *Gotas de habla*, s.d.

Proceso fonético (s.d.) y *Enfrentamiento* (s.d.) son piezas clave que rememoran la serie *Poesía Procés* desarrollada también por Bartolomé Ferrando en 1999. Cada una de ellas manifiesta la secuencialidad inherente a esta serie, que incluso se apoya en el título *-proceso-* para acentuar la idea de su desarrollo. En la primera obra *Proceso fonético*, el formato queda dividido en seis celdas de igual tamaño y en cada una de ellas se encuentran tres letras cada vez más separadas como si estuvieran sometidas a un movimiento de expansión, obligándonos a una lectura visual que se impone en dos columnas con un recorrido que empieza y termina en la zona superior desarrollando un movimiento de lectura que construye una U (Fig. 341). En *Enfrentamiento*, el espacio no se divide en compartimentos, sino que nos propone un recorrido visual vertical donde al iniciar la lectura desde arriba puede apreciarse la aproximación progresiva de dos unos situados horizontalmente, que se van integrando hasta convertirse en la unidad mínima de un punto, pero si hacemos el recorrido visual inverso el efecto es contrario. (Fig. 342)

Consideramos que el mimo y la coherencia que Ferrando impone en sus piezas lo traslada a los libros que edita, así en *Jocs. Poesía visual* junto a cada poema visual aparece centrado un poema discursivo acompañándole en la página opuesta. Con estos breves textos de una línea refuerza y complementa su discurso. De este modo y yuxtapone la visualidad de la poesía visual y la fonética de los versos descriptivos.

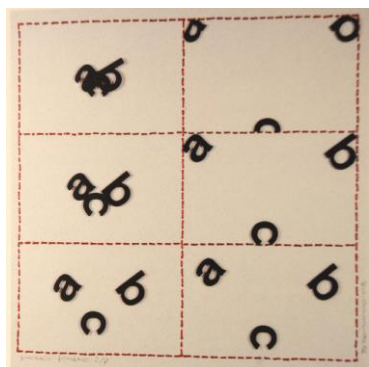


Fig. 341 B. Ferrando, *Proceso fonético*, s.d.

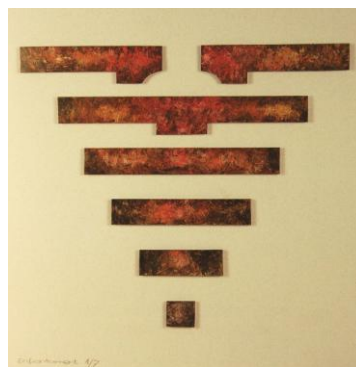


Fig. 342 B. Ferrando, *Enfrentamiento*, s.d.

Otra serie, *Escrituras superpuestas*, de 2002, es un trabajo recogido en un catálogo¹²⁴ presentado en estuche de cinta de video de plástico, con un cuadernillo con textos de Román de la Calle y Nelo Vilar, además de 24 tarjetas con poemas visuales. Las obras están realizadas con formato cuadrado, de 35 x 35 cm y colores acrílicos sobre un fondo negro o blanco. Muestran una preocupación evidente por la composición, ya que la escritura es centrada y crea estructuras con efecto de simetría (Fig. 343 y 344). La ejecución del texto y los signos gráficos en sí, en líneas ocupadas por una sola palabra, es igual que en las mencionadas *Equilibrio de silencios* y *Cóctel* de la serie anterior. Son letras minúsculas manuscritas e inconexas, de palo seco y redondilla.

La intención es conseguir un texto ilegible con caracteres reconocibles, pues su superposición consigue una maraña gráfica indescifrable, de tal manera que comienza la palabra en el centro de

¹²⁴ Corresponde a la muestra del mismo nombre exhibida en 2002, en la Sala de la Muralla del Colegio Mayor Rector Peset. Valencia.

la anterior y produce un solapamiento de renglones, con una acción de trazo y gesto primigenios que dibujan sobre el papel una letra de caligrafía escolar.



Fig. 343 B. Ferrando, *Escrituras superpuestas*, 2001

Todos los poemas de esta serie están resueltos con la misma pintura acrílica de colores metalizados, que da como resultado un texto matérico con relieve. Los signos se construyen con una cantidad de materia que deposita densa y homogéneamente sobre el papel. El resultado es enormemente expresivo y cargado de plasticidad si bien es ilegible. Ante esta acción sólo los rasgos que construyen el poema se perciben como una imagen visual.

El artista introduce al observador de manera intencionada en este juego que comienza con un recorrido visual del poema, para después pasar al intento de descifrar el mensaje léxico, que comprobamos que sí tiene significado semántico.

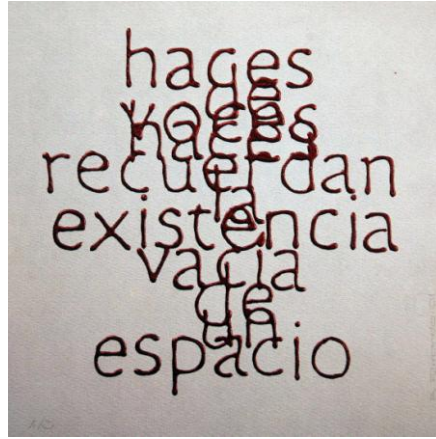


Fig. 344 B. Ferrando, *Escrituras superpuestas*, 2001

El receptor cae en las redes y, como en un juego de pasatiempos, va adquiriendo más y más habilidad para descodificar el mensaje. Por otra parte los versos presentados tienen la fuerza de ser poemas descriptivos con una elevada significación poética, que al ser pronunciados consiguen que se incorpore de manera activa la cualidad fonética de la lengua escrita. Es una práctica, en la que Bartolomé Ferrando profundizará con la poesía sonora y el arte de acción, que analizaremos un poco más adelante. (Véase Apto. 3.4.1.2.)

Una variante del poema visual como experiencia artística es lo que Bartolomé Ferrando llama **poema proceso**.¹²⁵ Su muestra del mismo nombre, *Poema proceso*,¹²⁶ lleva inherente un desarrollo que

¹²⁵ Término tomado de Mike Weaver, en 1966, que destaca la existencia de un movimiento interno, que hace que el poema llegue a ser. Citado por MILLÁN, Fernando: "Bartolomé Ferrando y las estéticas actualizadoras" en *Poesía Procés*: 1998, (s.p.)

¹²⁶ Presentada en 1999, en la Galería del Palau. Valencia.

se mantiene explícito, y por tanto se constituye en elemento fundamental de la pieza. Ferrando considera el poema proceso como una variante específica de la poesía visual.

Ante la pregunta ¿cómo lo lleva a cabo? vemos que recurre al alfabeto y los signos de puntuación como materia prima. Tiene en cuenta el desarrollo temporal del poema discursivo, apoyándose en el recurso de la repetición periódica, que alude a las fases en las que evoluciona la obra, hasta su completa factura. Además de las fases propias del proceso creativo, en este tipo de trabajos registra con un tiempo determinado que queda vinculado al movimiento que desarrolla. Estudia y respeta el tiempo que transcurre en la percepción que se combina con las fases de la obra, con gran proximidad al arte de acción y, sobre todo, al concepto de movimiento del cine o la animación. Por lo tanto estas obras no pueden desvincularse del recuerdo del zootropo,¹²⁷ ya que en ambos casos es evidente la idea de movimiento a través de la repetición sistemática de un motivo con ciertas variaciones. *El primero es el primero* (1998) muestra su dinamismo con este tipo de movimiento reiterativo, que obliga a establecer un recorrido visual circular en la página para apreciar un movimiento sin fin de los números en el sentido de las agujas del reloj. (Fig. 345) Sin embargo *Acumulación* (1998) propone el mismo recorrido visual, pero el resultado es un bucle, con puntos de inicio y final de la acción. (Fig. 346)

El poema *El primero es el primero*, concibe un doble movimiento. El que recoge cada uno de los módulos donde van girando y los números desplazándose de sitio, y el movimiento que

¹²⁷ Inventado por William George Horner en 1834. Véase BALDÓ, Felip: 2006, p. 130.

implica la secuencialización por la repetición del módulo. En cambio *Acumulación* se traduce en un movimiento circular que comienza con la A, y en cada secuencia va incorporando una letra más hasta completar esta palabra, este poema se lee por sucesiones que generan ritmos dinámicos y dejan un final abierto. En la lectura, el espectador pasa a ser interlocutor de nuevo, y debe reconstruir este proceso perceptivo. En cualquier caso, el espectador establece un conjunto de relaciones entre los elementos y crea una auténtica respuesta, que entiende su trabajo como un proceso donde la obra se presenta como radiografía del pensamiento del poeta.



Fig. 345 B. Ferrando, *El primero es el primero*, 1998

En cuanto al formato físico de las obras, se mantiene una disposición en la que los elementos se distribuyen por el espacio compositivo atendiendo a las variaciones impuestas por el artista y se revela como un políptico dispuesto como una red regular de módulos cuadrados.



Fig. 346 B. Ferrando, *Acumulación*, 1998

Tal como vemos en *Arborescencia* (1998) realizado con técnica mixta, es un damero de nueve unidades que completan una copa de árbol compuesta por aes mayúsculas sobre un tronco que es un número uno. (Fig. 347) Los elementos se disponen de manera que imponen un recorrido de lectura, que traza cadencias visuales por el espacio compositivo.

El sentido de la lectura varía en la serie; en algunos casos se establece mediante líneas (de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo), otros en columnas, de forma circular o, de manera más aleatoria, generando ritmos sinuosos que transitan por la página.

Esta serie está constituida por 12 poemas, realizados en 1998, excepto *Hacia el anonimato*, de 1992. En su ejecución Ferrando utiliza letras mayúsculas y de palo seco, que crea con plantillas e inserta mediante collage y técnicas mixtas, que crean de nuevo ciertas sugerencias de tridimensionalidad, si bien esta serie posee una apariencia pictórica, debido a la textura de color que incluye en

sus signos gráficos sobre un fondo oscuro o blanco, al igual que en sus otros poemas visuales.



Fig. 347 B. Ferrando, *Arborescencia*, 1998

Reticulo (1998), construido con un fragmento de un tipo, que queda irreconocible, dispuesto en la página como un hilo que fluye en horizontal y vertical establece una singularidad respecto del resto de la serie, pues en los demás poemas los signos gráficos están totalmente evidenciados. (Fig. 348) Como en series anteriores, algunas de estas obras manifiestan cierto grado de humor, con alusiones a características humanas, como en *La gimnasia del arte* (1998) y *Tos*, de 1998.¹²⁸ (Fig. 349)

¹²⁸ Se completa la serie con los poemas: *Hacia el anonimato*, *Reticulo*, *Arco iris desde la ausencia*, *Del uno al dos pasando por el cinco*, *Acumulación*, *Arborescencia*, *Tos*, *El primero es el primero*, *De la A a la Z*, *Trasvase*, *La gimnasia del arte*, *Residuos*.

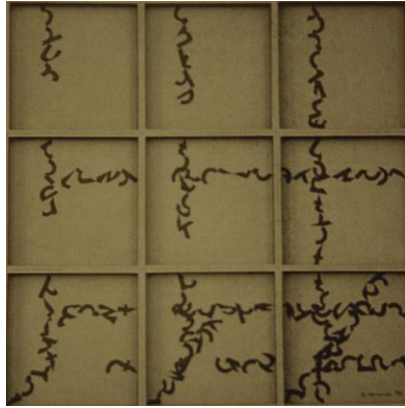


Fig. 348 B. Ferrando, *Reticulo*, 1998



Fig. 349 B. Ferrando, *La gimnasia del arte*, 1998

La serie de **poemas-objeto** u **objetos poéticos**, tal como Ferrando los denomina, completan el último de los cuatro catálogos que se presentan bajo el formato de estuche de cinta de vídeo, que ya vimos más arriba, y que recoge 24 trabajos realizados entre 1992 y 1996.

El espíritu de estas obras, supone la continuación de las analizadas anteriormente, pero se diferencia formalmente en que

aquellos poemas visuales eran planos bidimensionales y los poemas-objeto se establecen en la esfera de la tridimensionalidad.

En este punto es necesario reflexionar sobre las distintas definiciones de poesía-objeto. Partimos de la reflexión de André Breton, tratando esta forma expresiva con la misma consideración en cuanto se refiere a la concepción, que a su aspecto formal: "Una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca."¹²⁹

Octavio Paz califica el poema-objeto de "criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual, y el arte verbal. Un poema-objeto se contempla y, al mismo tiempo, se lee".¹³⁰ Estamos de acuerdo con su concisa definición que defiende, por encima de la apariencia formal, la manera de afrontarlo con un carácter puramente conceptual, que dirigirá la forma que éste adopte, acorde con la definición dada por Joan Brossa:

Para mí la escritura y el trabajo con los objetos son herramientas que me permiten coger la poesía, que como la electricidad está en todas partes y hay que cogerla, como decía Cocteau. El poeta construye pequeños vehículos para transmitirla. (...) Uno es poeta y hace poesía con todo, agarra un objeto cotidiano y trata de rescatarlo de esa dependencia funcional... Todo objeto es poesía por el simple hecho de haber sido escogido. Lo que le da el tono poético es la gracia, la mano del poeta. Si no, sería muy fácil.¹³¹

¹²⁹ BRETON, André: 1970, p. 166.

¹³⁰ PAZ, Octavio: 1990, p. 423.

¹³¹ BROSSA, Joan; *Las cinco patas del gato*. Extractos inéditos conversaciones con Joan Brossa en 1998. Mencionado en FERNÁNDEZ, Franking: *Opus cit.*

En esta serie el texto literario no es el único ingrediente, sino que también incorpora signos musicales y números. Destacamos en ella siete obras: *Libro objeto I*, *Libro objeto II*, *Afonía*, *Pájaro*, *Debate*, *1 +...* y *Letra coja*. Todas ellas se basan en un acto de descontextualización del objeto cotidiano, que el artista transforma hasta convertirlos en una experiencia estética. Ferrando les proporciona una considerable dosis de sutileza y aguda ironía donde lo inusitado, lo incisivo y lo surrealista están presentes.



Fig. 350 B. Ferrando, *Afonía*, 1996

Al aplicar un concepto de ejecución similar a la poesía visual analizada anteriormente, el resultado sigue concretándose de un modo muy sencillo y esencial, a través del espacio blanco y “el

Disponible en: http://www.triplov.com/surreal/poema_objeto/pages/aaa.htm
(acceso 10/01/2010)

silencio depurador” tan valorado, que ayuda a enmarcar la obra y dar autonomía a la palabra o su fragmento.¹³²

Con maestría, incorpora el título como parte de su significado. Por ejemplo en el poema *Afonía* (1996) la palabra *veu* es esculpida en letras de madera carcomida; son letras minúsculas y de palo seco, que desencadenan un juego agudo y lleno de humor, donde la voz está perforada, lesionada, dañada. (Fig. 350)

En el poema *Pájaro* (1996), dos corcheas se muestran recubiertas de plumas de pájaro. Un collage tridimensional en el que el signo musical se asocia con el sonido que emiten los pájaros. También este poema es un ejemplo elocuente del papel del título en el proceso de entendimiento. (Fig. 351)



Fig. 351 B. Ferrando, *Pájaro*, 1996

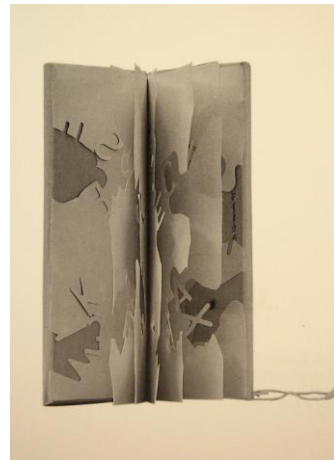


Fig. 352 B. Ferrando, *Libro objeto I*, s.d.

¹³² DE LA CALLE, Román: “Sin título” en: SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás y BONMATÍ, Ana (coord.): 2002, p. 2.

Libro objeto 1, de planteamiento similar al poema *Límites*, de 1999, juega con la ambigüedad entre figura y fondo, y positivo y negativo. Para ello recurre a una técnica muy sencilla, se trata de recortar la página de papel con formas irregulares y las del signo gráfico. (Fig. 352)

Letra coja (1996) es un poema realizado exclusivamente por signos lingüísticos. La forma original de la letra está manipulada, pero preserva su forma esencial para que pueda ser reconocida. El autor ha acortado un asta a una A mayúscula de palo seco tallada en madera y, con el fin de que conserve su posición inicial, ha puesto debajo una cuña de letras, también de palo seco. (Fig. 353)

Por último *Debate* (1996), compuesta por una máquina de escribir forrada parcialmente de fragmentos de texto y encima unos soldaditos en diversas posiciones que deambulan por el campo de batalla, habla de la máquina de escribir entendida como un arma de producción de lenguaje escrito. (Fig. 354)



Fig. 353 B. Ferrando,
Letra coja, 1996



Fig. 354 B. Ferrando, *Debate*, 1996

En el **arte de acción**, la experimentación que centra el discurso de Ferrando, y sus distintas manifestaciones artísticas están tan próximas que parecen mezclarse, es decir que cada propuesta se manifiesta como tentáculos del mismo núcleo discursivo con distintas formas de lenguaje. Oral, escrito y plástico.

Este apartado se fundamenta en el arte de acción, el arte de la performance, como acciones que se sitúan a medio camino entre la música, la poesía y el arte de la expresión corporal. Como un hilo discursivo, el artista lleva al arte de acción su interés por la sonoridad del lenguaje, la tridimensionalidad del espacio y su interacción en el tiempo con unos planteamientos muy próximos a la poesía experimental.

Ferrando tiene editados cuatro videos que recogen sus acciones más destacadas; *Performances poéticas I, II, III y IV*, que se desarrollan entre 1996 y 2002. Aunque no toda la obra de acción se basa en el lenguaje, las acciones de las que hablamos aquí sí contemplan dicha intención esencial. Son acciones próximas al gesto de la escritura y al sonido de declamación de la poesía fonética, tanto que algunos poemas sonoros parecen más propios de este arte de acción, como se comprueba en su portal web <http://www.bferrando.net> y en su libro *La fractura de los márgenes poéticos*, que Josep Sou los cataloga dentro del artículo “La performance como presentación de acontecimientos.”¹³³ Creemos que toda declamación con gestos por parte del poeta implica una acción y vemos como en ocasiones acompaña a la declamación algún elemento que ayuda al entendimiento total de la pieza. Un

¹³³ SOU, Josep: 2008, p. 39.

claro ejemplo es su antológica obra *Sintaxis* (1994), recogida en *Performances Poéticas I*, en la que Ferrando con un monitor en la cabeza declama su poesía fonética, basada en la superposición.

Este solapamiento en la pronunciación lo lleva a cabo interponiendo el discurso del monitor de televisión con el suyo propio; mientras el monitor colocado sobre su cabeza emite la imagen de su boca pronunciando un discurso, él hace un discurso paralelo en directo. Así ambas bocas pronuncian al mismo tiempo vocablos diferentes. (Fig. 355)



Fig. 355 B. Ferrando, *Sintaxis*, 1994

Con esta práctica artística, nos aproxima a lo insólito mientras genera un diálogo bilateral con el espectador, tal como queda subrayado en la cita cuya reseña en el apartado Performance de su web: "... Su sentido deberá ser extraído por el receptor en base a la reunificación de los elementos expuestos. El hilván se hace necesario. La performance es un guiño. El ojo no ríe, sonrío".¹³⁴

Por otra parte y siguiendo con el mismo recurso, en la performance *Superposiciones*¹³⁵ crea una convergencia entre plástica y escritura dentro del factor tiempo. La superposición es una táctica que le gusta utilizar como hemos visto en la poesía visual, y como veremos en la poesía sonora, donde la aborda desde la sonoridad.

En este caso recoge material lingüístico de diferente procedencia. A partir de una proyección en el suelo de un fragmento de texto impreso, el artista lo dibuja con su propia mano y, sin esmerarse en reproducir la forma exacta de cada tipo, lo superpone con una letra redondilla como la usada en la serie *Escrituras Superpuestas*. Esta imagen proyectada genera un rectángulo que evidencia el punto de fuga del texto, pues al alejarse del proyector las palabras se separan y las líneas se alargan.

Durante la acción, vemos el proceso de ejecución de esa superposición de escrituras acompañada de un sonido de golpes. Al finalizar, consigue que cambie el papel significativo del texto, que pasa a convertirse en imagen.

¹³⁴ FERRANDO, Bartolomé: "Performances", Valencia, Bartolomé Ferrando, 1998. Disponible en: <http://www.bferrando.net/performances.html> (acceso 15/08/2009)

¹³⁵ Presentada en el Colegio Mayor Rector Peset de Valencia en febrero de 2002 y recogida en la cinta Performances Poéticas IV.

Entre otros trabajos similares, que investigan en esta dirección destacamos el poema fonético *Gadgi Beri bimba* (1998) y la performance *Idea*¹³⁶ (1992) poema que recita sentado mientras manipula retales de papel. De él escribe el siguiente texto:

Aparición y desaparición de palabras y sonidos inconexos en un cruce de signos. El lenguaje se ha transformado en sonido, gemido y gesto. La voz oculta lo que la realidad expone. Quiero hacer música y plástica de un hecho cotidiano, invadiéndolo de ironía.

3.4.1.2. Obra fonética

Según palabras de Ferrando, su interés por la poesía sonora comenzó al descubrir la poesía concreta y, debido a su inquietud por la sonoridad escrita, buscó composiciones anteriores que habían sido compuestas para ser declamadas y que posteriormente las denominaron poesía fonética, pero comienza su práctica en este campo cuando a mediados de los 80 con motivo de la inauguración de la exposición de la pintora segoviana Fuencisla Francés escribe un poema sonoro, y como el mismo artista describe:

Es un poema basado en la descomposición fragmentaria y variaciones de los vocablos que componen el nombre de la pintora, además de

¹³⁶ Aparece en la publicación del III Festival Internacional de Performance y Poesía de Acción IVAM / Centre del Carmen. 20, 21, 22, de noviembre 1992.

alteraciones y cambios de posición de las letras contenidas en cada fragmento, a todo ello se le añade ejercicios diversos de repetición, alterados y transformados mediante añadidos fonéticos parciales.¹³⁷

En la pronunciación del poema, Ferrando mide las fuerzas en cada sonido, cambiando súbitamente de intensidad, es como una explosión de habla precedida de un silencio. El artista en su declamación provoca unos sonidos muy característicos, compuestos por aglomeraciones de fonemas intransitables e irreconocibles.

Entendemos la poesía sonora como un cruce entre el lenguaje sonoro y la música; entre la poesía verbalizada y las relaciones más o menos armónicas de sonidos, también definida como el componente sonoro del lenguaje escrito y de la palabra.

Podemos contemplar numerosas reflexiones y definiciones en torno a la poesía sonora pero hemos considerado citar una del mismo Ferrando, en la que reflexiona sobre su propia obra:

La poesía fonética, explora los recursos que tiene la palabra al ser pronunciada: Su altura, la duración que posee; el “grano“ de la voz; la forma de articulación; la intensidad acentual; que cada vez subrayará un segmento diferente de la palabra, emitida varias veces; el volumen de aire que acompaña a la emisión de un fonema aislado; la aspereza o suavidad del sonido; la entonación dada

¹³⁷ FERRANDO Bartolomé: “Una perspectiva teórica de la Poesía Sonora”, Barcelona, Sonoscop, 4 de Noviembre de 2006, Auditorio CCCB, Disponible en: <http://www.sonoscop.net/sonoscop/miliunaveus/es/index.html> (acceso 20/09/2009)

a un fragmento, mediante la cual se sugiere algo, o se pregunta, o se da una orden, o resulta indicativa de un matiz airado o de asombro.¹³⁸

Este tipo de obras en las que la palabra declamada es la materia prima, incorporan el sonido como componente principal. Además los poemas sonoros establecen un significado diferente al que nos ofrece la lingüística expresada de forma ortodoxa. La comunicación no solo se gesta en la cota del significado sino que se centra en una lectura más abstracta, donde prima la expresividad, la musicalidad y el factor sorpresa, a través del comportamiento del poeta, que incorpora aspectos puramente fonéticos -entonación y variaciones de voz- además de otros vinculados al cuerpo como expresiones faciales y gestos corporales. Vemos pues que el texto adquiere y evidencia su significación gracias a la acción.

Dentro de esta forma artística cabe diferenciar dos vertientes similares; la poesía fonética y la poesía sonora. La primera utiliza como materia prima exclusivamente los fonemas y sonidos del lenguaje hablado. La poesía sonora, incorpora todo tipo de sonidos emitidos, propios de la garganta y la boca, ronquidos, gritos, estertores, respiraciones, chapoteos de la lengua; en definitiva cualquier expresión sonora no perteneciente a la articulación de fonemas reconocibles.

La voz es la herramienta artística con la que controla la modulación, esculpe, llena de tonalidades y varía la intensidad y duración de cada sílaba y palabra al pronunciarla. Juega con la

¹³⁸ Citado en FERRANDO, Bartolomé: 1981, cap. 7, p. 21.

sonoridad de las palabras, inventadas o no, hasta generar cierta forma de expresión musical.

Una perspectiva teórica de la poesía sonora, es una reflexión del propio autor en la que define su quehacer fonético y expone los elementos que forman parte de la poesía sonora. Nos permite conocer su forma de componer una poesía fonética.¹³⁹

La siguiente relación contempla, según Ferrando, el total de elementos que hacen referencia exclusivamente al ámbito del texto escrito y del sonido, y que son las variables de cualquier poesía sonora:

- Fragmentación. Los fragmentos son como astillas del habla que expresan más que su significado convencional, y les asigna una determinada intensidad y ritmo. Ferrando es un firme defensor de lo fragmentario, ya que define la vida como un collage ininterrumpido de fragmentos, por lo tanto asegura que un trozo de imagen, un residuo de escritura, o de sonido es tan intenso como la totalidad de la que se ha desprendido:

El fragmento más que afirmar, promete decir algo que va más allá de su propia afirmación, pero no lo dice: lo articula, lo esboza y lo mantiene abierto e inacabado, mostrando sus aristas cortantes.¹⁴⁰

¹³⁹ Recogida en una grabación de noviembre de 2006. Véase FERRANDO Bartolomé: “Una perspectiva teórica de la Poesía Sonora”, Barcelona, Sonoscop, 4 de Noviembre de 2006, Auditorio CCCB, Disponible en: <http://www.sonoscop.net/sonoscop/miliunaveus/es/index.html> (acceso 16/09/2009)

¹⁴⁰ FERRANDO, Bartolomé, 2009, p. 61.

- Repeticiones. Con el fin de provocar un efecto sonoro, a través de la repetición se busca recrear de nuevo el mismo trecho, el mismo instante:

Toda repetición es una invitación a recorrer una vez más el camino andado para acumularlo a la memoria de lo acontecido. La repetición de una palabra desajusta y deshace el sentido de ésta. Se produce un corte en el discurso.¹⁴¹

- Pulsión rítmica. El ritmo es un elemento inherente a la poesía, basado en recursos para generar una serie de cadencias y de intensidades. Para enfatizarlo se sustenta en el tiempo, la pausa y el silencio entre vocablos. Ahora bien, en este tipo de composiciones poéticas, lo aborda desde el interior. Por eso contempla otros aspectos como es la propia respiración, concebida como ritmo base.
- Permutación. Se fundamenta en la variación, en el orden de los vocablos. Los fonemas son materia móvil y experimenta con la separación y preagrupación de las palabras, dando paso a rizos y volutas sonoras. En ocasiones también añade elementos fonéticos aislados. En la práctica, consigue alteraciones fonéticas de dos maneras: cambiando de posición las sílabas en la palabra para inventar términos nuevos, y modificando la ubicación de las palabras dentro de

¹⁴¹ FERRANDO, Bartolomé: *Opus cit.*, 2009, p. 62.

una frase, de modo que cambia por completo el significado del texto.

- Aleatoriedad. Predetermina y dispone ciertos elementos previamente planificados, pero deja un margen abierto que posibilita realizar una lectura más libre, y creativa. Es el “azar domesticado”,¹⁴² que estaba presente en las obras dadaístas y surrealistas ya que el receptor se enfrenta a algo impredecible e insólito y ante ese desconcierto dispone de menos códigos de lectura e interpretación.

Cuando aplica estas variaciones en la práctica, Ferrando planifica y escribe cada acto artístico y poema, aunque posteriormente en la interpretación mantiene implícito un carácter de libertad y espontaneidad. Sus gestos y ademanes están estrechamente ligados al ritmo del poema, que enfatiza la expresividad y el entendimiento global de la obra. Son movimientos múltiples de manos, brazos, cuerpo, cara o cabeza. Es como una danza que acompaña los sonidos. Por todo esto, se trata de una práctica muy próxima al arte de acción o performance.

Al analizar la obra fonética de Bartolomé Ferrando, comprobamos que la aborda tanto desde su trabajo artístico personal, como componente de los tres grupos en los que participa: Taller de música mundana (1990-1996), Rojo (1991-1995), que tiene editado un disco con el mismo nombre¹⁴³ y Flatus Vocis Trio

¹⁴² Definido por John Cage en: FERRANDO, Bartolomé: *Opus cit.*, 2009, p.64.

¹⁴³ *Rojo*. Con los músicos suizos Markus Eichenberg, Fredi Lüscher, Alfred Zimme. Unit Records 1996. Zürich, Suiza.

(1981-1999)¹⁴⁴. Con todos ha desarrollado una intensa actividad de conciertos y actuaciones.

Estas obras situadas a medio camino entre la música, la poesía y el arte de acción, se caracterizan por la voz que se antepone como elemento principal a una música contenida, determinada por la repetición de dos tipos de sonidos. Por un lado, unos quedan desprovistos de toda significación, por articularse como vocablos irreconocibles, con sonidos guturales y vibrantes, como en la pieza *Blanco* del disco *Rojo*, en el que juega con el fonema, como unidad mínima, como núcleo que articula toda la obra y por tanto su significado pasa a un plano secundario, tanto es que se centra en experimentar y encontrar nuevas sílabas y sonidos. Por el otro, en ciertos poemas los términos quedan reconocibles, como en *Lo breve* que se articula a partir de la frase “lo breve si bueno, dos veces bueno”. Así, en el desarrollo de la pieza juega con permutaciones y variaciones, que establecen diferentes ritmos en el poema.

El disco *Grosso modo* (1987) grabado con Flatus Vocis Trio, definido en su carátula como música hablada. Destacamos en él, *Tabula plena*, estructurado a partir de una frase reconocible, con un juego de repetición en el que se va incorporando cada vez una palabra más para después volver a repetirlo desde el principio, con dos timbres de voz muy diferenciados. También el poema *Grosso modo* del mismo disco se basa en el recurso de la superposición fonética de manera afín a *Las escrituras superpuestas* y la

¹⁴⁴ Junto con Fátima Miranda y Llorenç Barber, presenta obras de gran complejidad vocal y profundas texturas sonoras.

performance *Superposiciones*, ya mencionadas anteriormente. (Véase Apto. 3.4.1.1.)

Este poema explora las posibilidades de solapamiento de la voz contrastada por los distintos timbres. Los tres componentes del grupo irrumpen con un discurso diferente al mismo tiempo, cada uno conserva un registro, un timbre de voz y un ritmo propio. Esta forma de superposición potencia la expresividad de unos discursos que por separado sí tendrían un significado y orden coherente.

Basándose en el ejercicio de la permutación, compone una obra que define como poema permutacional,¹⁴⁵ en la que articula tres frases hechas:

Con el rabo entre las piernas.
La cabra siempre tira al monte.
Dios los cría y ellos se juntan.

Es una composición fundamentada en la separación, y reagrupación de las palabras y de cada una de las frases. Así origina otras nuevas oraciones que se entrecruzan y reconstruyen el significado de las originales, con juegos de pronunciación, que dan lugar a frases descompuestas y silencios o pausas a destiempo, que también producen la desestructuración sintáctica. Junto a estos recursos combina otras estrategias como la repetición, los tonos, timbres, alteraciones, yuxtaposiciones, cambios de frecuencia y la fractura de los vocablos, que crean gran dosis de humor y sorpresa.

¹⁴⁵ Véase FERRANDO Bartolomé: “Una perspectiva teórica de la Poesía Sonora”, Barcelona, Sonoscop, 4 de Noviembre de 2006, Auditorio CCCB, Disponible en: <http://www.sonoscop.net/sonoscop/miliunaveus/es/index.html> (acceso 16/09/2009)

Recordamos *Bushaznarblair* (2003) donde los sonidos y vocablos que van a ser pronunciados se trasladan al código escrito. (Fig. 356)

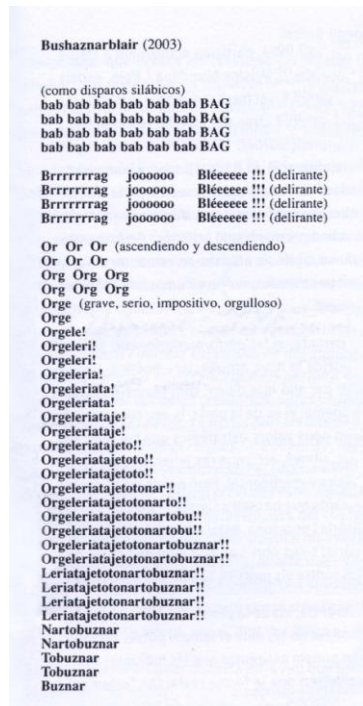


Fig. 356 B. Ferrando, *Bushaznarblair*, 2003

Así, a continuación de los versos escribe aclaraciones sobre la intensidad y el modo en la declamación entre paréntesis.

Como conclusión de esta reflexión sonora, cerramos con una definición de Ferrando, a modo de poema descriptivo, que expone lo que entiende por su trabajo fonético con la lengua.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Citado por SOU, Josep: 2008, p.62.

Las palabras rebotan y agujerean el espacio, deshabitan la página y abren su cuerpo hueco. Construyen nidos y saltan al interior de la voz. Las palabras vacunadas en cinco idiomas, se alargan, se estiran y agujerean el tiempo. Masticadas por la voz, caminan sobre las cuerdas vocales con la finalidad de apedrear el cerebro. Las palabras danzan y confeccionan un bordado sonoro en el aire. Cruces, brotes, ramificaciones, cicatrices. Las palabras se deshacen y se cosen entre sí. Corren a gran velocidad con la intención de no permanecer demasiado tiempo en el mismo lugar. La voz cruje y se fragmenta. Palabras que giran sobre sí mismas. La voz se desgarran y se resquebraja en un terreno desconocido, sin echar raíces. Los sonidos queman. Palabras al galope, y desenfocadas (...)

4.3.1.3. Obra de lírica semántica

Como señalamos anteriormente al analizar la obra de Arza estamos inmersos en una cultura de la imagen, donde prima lo visual y el espectador es un activo partícipe en cohesionar y definir el posicionamiento en que conviven imagen y texto, tal como nos cuenta Paco Cao:¹⁴⁷

(...) un espectador ingenuo de la cultura contemporánea, podría suponer tras la apoteosis del discurso visual, la decadencia del texto. En un registro menos ingenuo, desde la teoría se aireó incluso la supremacía absoluta de la imagen sobre la palabra. Esta tesis, no obstante, fue prontamente desbancada a favor de una perspectiva crítica que

¹⁴⁷ Citada por CARPIO, Francisco: 2007, p. 37.

contempla la apoteosis de la imagen, si, pero siempre en relación con un texto que, de una forma u otra, la codifica, codificación que se establece desde el interior de la obra o desde sus aledaños teóricos, que igualmente la codifican pero desde otros niveles de significación.

Bartolomé Ferrando es un explorador del lenguaje oral en todos sus ámbitos, y parte de su investigación tiene como objetivo el texto escrito desde el sentido semántico, tal como sucede en sus composiciones poéticas llamadas poesía discursiva. Son formas artísticas cuyo factor primordial es el significado del texto de los poemas de gran contenido poético, presentados generalmente como propuestas breves llenas de ironía, humor e ingenio.

El punto de partida es el lenguaje escrito. De todas las formas artísticas analizadas hasta aquí consideramos que ésta es la práctica más purista desde el punto de vista literario, debido a que el lenguaje escrito mantiene sus cualidades de significado intactas.

Ferrando se extralimita tal como nos tiene acostumbrados y establece una nueva frontera que Román de la Calle explica así:

El objetivo esencial de la poesía: herir con la palabra en la palabra, huyendo de los límites que el lenguaje impone al pensamiento; proyectar las palabras más allá del lenguaje, más allá del poder.¹⁴⁸

¹⁴⁸ DE LA CALLE, Román: "Sin título" en SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás y BONMATÍ, Ana (coord.): 2002, p. 6.

Se sale de las cláusulas estrictas de la composición y se apoya en la poesía visual y en la libertad de composición para generar un nuevo código de comunicación escrita, versátil y dinámica, considerada a medio camino entre la poesía lírica y la visual:

- Total libertad en la página.
- Las palabras se componen sin respetar los blancos.
- Diferentes recorridos de lectura.
- Márgenes irregulares.
- El justificado no tiene importancia.
- Líneas con extensión diferente.
- Interlineados diferentes.
- Importancia del espacio en blanco como descanso visual.
- Mismo peso visual para blancos y texto.
- Disposición deliberada que da mayor intensidad y énfasis en la declamación, aísla palabras y realza silencios.
- El sonido de la declamación es parte irrenunciable.

Así se llega a una tregua entre la regulación propia del lenguaje escrito, y la capacidad expansiva de la mente creativa del autor, tal como vemos en *Trazos* (1982) y *Propuestas poéticas* (2002) y la publicación periódica de experimentación *Texto poético* (1977-98) que recuerda a las composiciones tipográficas de la publicación Merz de Kurt Schwitters.¹⁴⁹

Texto poético es la publicación más libre de las tres que contempla este apartado, debido a su carácter experimental tanto por el significado de las propuestas como por su ejecución plástica

¹⁴⁹ Con nueve números y colaboraciones de Manolo Costa, José Díaz, Carmen Navarro, Vicente Pla y Jiri Valoch. Se presenta en una carpeta de cartón con solapas y formato DIN A5, editado en Valencia.

en la página. Generalmente impresas a una cara, cada propuesta queda recogida en una hoja, excepto cuando se trata de un juego o poema visual que requiere la impresión por ambas caras, tal como vemos en *Comienzo de línea* y *Fin de línea* correspondiente a la página 20 del número 7, de 1982. (Fig. 357 y 358)

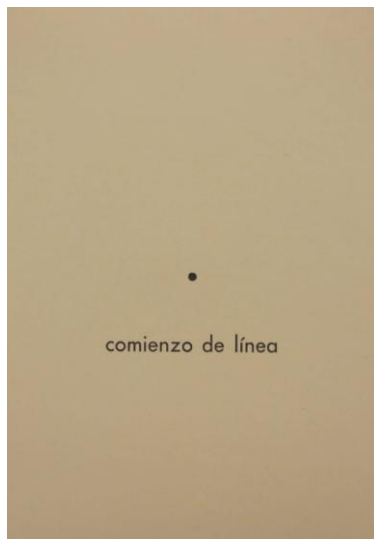


Fig. 357 B. Ferrando, *Comienzo de línea*, 1982



Fig. 358 B. Ferrando, *Fin de línea*, 1982

Son textos irónicos, agudos, y sugerentes no exentos de surrealismo y humor, presentados bajo una sencillez asombrosa, en los que la sorpresa es una constante. Estas carpetas reúnen poemas visuales, poemas-objeto, juegos perceptivos y propuestas de acción con proposiciones breves que traspasan la poética del decir a la del hacer. Para ello Ferrando usa formas verbales en imperativo para los mandatos o recomendaciones, y el infinitivo y la segunda

persona, para crear cierto grado de distanciamiento y nivel de impersonalidad, con unos resultados similares a las propuestas Fluxus y las recomendaciones de Yoko Ono.

Se salta los límites de la página, y busca una relación con su entorno inmediato, concretando cada texto de manera diferente, mantiene el papel blanco e incorpora el color en los textos. (Fig. 359)

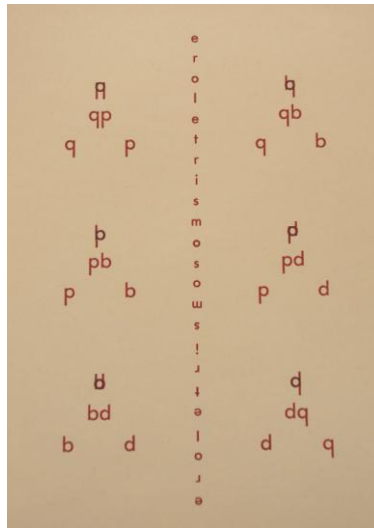


Fig. 359 B. Ferrando. *ST*, 1982

Es especialmente interesante la publicación número 8 (1985) formada por 16 propuestas poéticas, destacamos en las páginas 3 y 4 dos imágenes fotográficas de dos poemas objeto, *Luz vegetal* y *Música visual*, donde incorpora la escritura musical como lenguaje escrito. (Fig. 360)

La página 7 contiene un juego de metonimia en la realización del poema. La proposición *en una noche muy oscura* está impresa con tinta negra sobre papel gris, y *hable con claridad* amplía el carácter del tipo y usa tinta blanca. (Fig. 361).

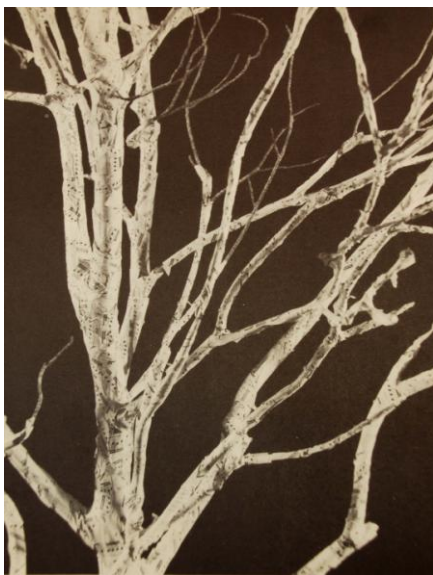


Fig. 360 B. Ferrando, *Música visual*, 1985

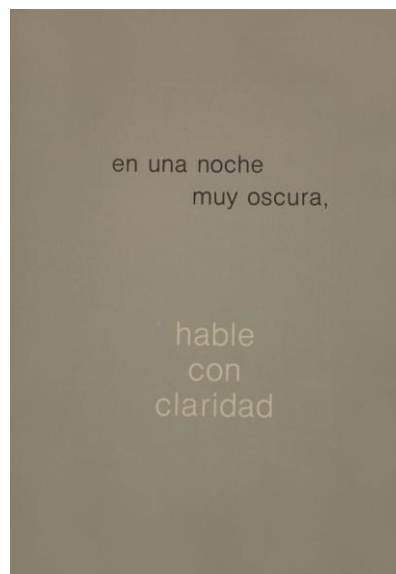


Fig. 361 B. Ferrando, *En una noche muy oscura hable con claridad*, s.d.

En la página 16 leemos: *A través de las paredes se escuchan ruidos ¿Por qué no a través de los ruidos escuchar paredes?* Esta propuesta compuesta en dos partes, una en la parte superior de la página anterior y la otra en la parte posterior. Como es habitual no respeta líneas ni justificación, jugando así con el recorrido visual sobre el papel, al leer el poema.

Un caso similar se da en la propuesta de la página número 6, pero además al aislar el término *luego*, hace que el lector cree un silencio antes de tomar aire para pronunciarlo:

Rompa a martillazos
el aire que le rodea
Luego
salga tranquilamente

El número 9 de la publicación (1998) con 24 propuestas, crea un juego de palabras con pronombres y una conjugación verbal en su primera página, sugiriendo la sonoridad y el ritmo fónico de su pronunciación.

vivo
con migo
vives
con tigo
vive
con sigo
vivimos
con mitisigo.

Continúa esta revisión con el mencionado libro *Trazos*, con una serie de poemas con características formales similares, en las que prima la libertad de composición y la ruptura con los márgenes del papel. Destacamos el índice a modo de poema, que transcribimos a continuación¹⁵⁰ y el hecho de que en el interior del libro, cada verso de este índice se desarrolla como un capítulo.

¹⁵⁰ Tal como aparece en el libro justificado a la izquierda y con el tipo de letra de palo seco

Líneas.

El cuerpo
del lenguaje
suená.

La voz
y el cerebro.

Residuos.

Reflexiona
silenciosamente
sobre la carne
en el vacío
de la luz
y del engranaje
sin escritura.

Con miradas
traza cierta
arquitectura
del pensamiento
y del habla.

En tu cuerpo
se entrelazan
las voces de
un instante.

Escribe
silencios.

Propuestas poéticas a pesar de editarse en 2002 fue escrito entre 1987 y 2001. Con una disposición de los signos que se apoya en la composición libre para facilitar la lectura declamada, su registro actúa como pauta para marcar el ritmo en la pronunciación

y dramatizar al leer el texto. Los espacios en blanco están colocados con mucha intencionalidad, para apoyar los silencios y dar más dinamismo al texto. El componente visual no resta nada de protagonismo al significado de las propuestas.

El texto es una fuente sencilla de palo seco que utiliza sólo letras minúsculas. El motivo de la elección de este tipo de fuente y la caja menor, sugiere una lectura totalmente directa, y sin interferencias para comprender el significado semántico del texto y su composición.

Se plantea el uso del imperativo y la tercera persona del singular para proponer recomendaciones más que dar imposiciones. Para entender el cariz poético y el guiño de humor en ciertas ocasiones surrealista de estas propuestas, citamos algunas reproduciendo la composición tal como se presenta en el libro. Por la contundencia en su estructura breve y los temas que aborda -el paso del tiempo, el silencio, la palabra y el horizonte- sugiere una lectura que recuerda los *Proverbs of Hell* (Proverbios del Infierno) de William Blake, pero con cierto sentido del humor y planteamiento conceptual cercano a los haiku japoneses.

al atardecer
dulcemente
introdúzcase en el aire.

acicale
un espacio
cualquiera sin motivo.

coja el hilo de una idea
y cosa.

enhebre
los ojos
al negro de la noche.

mis palabras
agujerean al aire.

coja un poco
de luz cruda
y añádale
una pizca de color.

quietud
quietud
in quietud
quietud

las sombras
también envejecen

haga un agujero
para guardar
la propia voz

En cambio en la siguiente composición lírica, juega con la composición y utiliza la justificación central, utilizando un eje vertical muy visible, esta verticalidad la potencia haciendo que cada línea esté ocupada por una o dos palabras, dando como resultado una composición simétrica, con forma muy similar a los poemas de las *Escrituras superpuestas*.

parta
el silencio
en trozos
no
haga ningún
ruido.

Los juegos con la disposición diagonal de las palabras, tienen así mismo una clara concordancia con el significado al que alude el texto, con un carácter que recuerda a los caligramas.

cruce
en diagonal
por encima del tiempo

El siguiente poema recurre a otra disposición de las líneas del texto que enfatiza la pronunciación. Ampliando el interlineado aísla una palabra y así queda entre dos silencios, antes y después de su pronunciación. Visualmente, esos espacios blancos ocupan, pesan y expresan como dos líneas.

lea una letra
muy despacio

deteniéndose

de vez en cuando.

Pero, tal como ya habíamos adelantado, también ahora persiste en su interés por dar a los poemas una tremenda agudeza y un cierto cariz surrealista:

camine sobre el horizonte hasta desgastarlo.

coja la línea del horizonte con ambas manos
y colúmpiese.

planche el agua del mar.

Para acabar este punto podemos afirmar que la producción de Bartolomé Ferrando, fundamentada por sus artículos y ensayos teóricos sobre el arte experimental, de acción y la poesía, algunos de los cuales hemos citado, muestra una rica agudeza y pluralidad que evidencia un hacer excepcional. A continuación vemos como Román de la Calle lo pone de manifiesto.

Irónico, incisivo y profundo, tanto en su quehacer artístico como en sus textos teóricos –que no hay que olvidar-, Bartolomé Ferrando juega y se mueve siempre en los límites de la sugerente heterodoxia y de la sorpresa. Como incansable buscador de raíces poéticas, no duda pues de traspasar y de fracturar – con desenvoltura- los márgenes más diversos. Y es esa capacidad transformadora, que se desprende de la misma sencillez de sus propuestas, lo que reduplica su valor y el impacto estético de sus efectos.¹⁵¹

¹⁵¹ DE LA CALLE, Román: “La metamorfosi de les idees poètiques” en: SOU, Josep: 2008, p. 15.

3.5. PARALELISMO ENTRE ENFOQUES

La búsqueda de variantes en las acciones plásticas que recurren al texto como elemento argumental, nos lleva a plantear un primer análisis comparativo entre los artistas estudiados en esta tesis. Y abordamos esta comparación desde una óptica binaria, puesto que consideramos que esta actuación de cotejo es fundamental para la investigación. Por una parte decidimos analizar el planteamiento inicial y la concepción de la creación artística y por otro lado los resultados y técnicas empleadas.

El hecho común a todos los artistas de emplear los textos como referentes conceptuales y además como recurso estilístico, hace que sus obras guarden cierta proximidad en cuanto a la solución formal, por tanto los aproxima en la línea argumental de esta investigación. Pero a su vez, cada uno milita bajo un planteamiento conceptual diferente y tiene un enfoque distinto de su trabajo, por lo que quedan distanciados y se establecen diferencias que corresponden a la singularidad creadora de cada uno de ellos. A pesar del vínculo que supone la sólida presencia de la tipografía y los excelentes resultados poéticos de cada una de sus visiones.

Para desglosar esta reflexión, hemos decidido abordar las actuaciones artísticas de los autores de manera conjunta, articulando estas diferencias y similitudes de su obra desde puntos generales, y creando así correspondencias entre su trabajo, con el fin de evitar que se entiendan como comparaciones aisladas.

Para comenzar, consideramos la **luz** como un elemento que incorporan los tres artistas Arza, Buetti y Plensa. En los tres casos

es usada como un elemento estructural de su obra, de manera que emerge desde el interior de la pieza. Ahora bien, vemos que sí existen matices que difieren en la intencionalidad, ya que en los dos primeros casos sí hay una similitud, Buetti con sus cajas de luz y Arza con sus esculturas libro. En ambos casos la luz ilumina la letra y la traspasa, tanto en los puntos perforados que configuran el texto en Buetti. (Fig. 302), como en Arza con los recortes de las palabras en la obra *Del instante de los ojos nada...* (Fig. 288) El resultado de ambos se aproxima al percibir la irradiación de una luz más o menos potente que aumenta la tridimensionalidad de la pieza. En ambos casos la luz logra conseguir en las piezas una mayor expresividad y una percepción similar a un objeto de culto.

Continuando con el uso de la luz, también encontramos en sus instalaciones similitudes formales, aunque no de concepto, como vemos en *Nada* de Arza (Fig.287), y en la instalación¹⁴⁸ que Daniele Buetti montó para la galería ArsFutura en Berlín en 1998 (Fig. 295) entre ellas se establece una relación en cuanto a la disposición, ya que ambos cuelgan de la pared páginas de papel, (uno del libro Nada y el otro de revistas) agujereadas y con la luz como elemento fundamental. Aunque el origen del foco varía, en Buetti la luz proviene de dentro de la pieza y en Mar Arza es a la inversa. Es una instalación con ciertas similitudes, pero con una clara diferencia en la distribución ya que Buetti dispone la instalación aparentemente desordenada y sin ninguna planificación,

¹⁴⁸ Esta instalación no posee un título propio, sino que se nombra con los títulos de las obras que la conforman, de este modo aparece *Trust me, Will I ask for help?, What would constitute a perfect life for you? Does feeling that life is too short increase the intensity and passion of it in a desirable way.*

mientras Arza crea una composición ordenada y geométrica, respetando una especie de cadencia basada en líneas horizontales.

No olvidamos el uso que hace Plensa del elemento luz, usado también como un elemento intrínseco a la obra que emana de la pieza. Aunque en su caso no la destina a irradiar de forma intensa a modo de foco lumínico, sino que la trabaja como una veladura, dotándola de un carácter de atmósfera onírico, que aporta ambientalidad y riqueza en la superficie de la pieza. (Fig. 252)

Otra similitud de Plensa y Arza es el planteamiento de la exposición *Lluerna Ulls*, de Arza (Fig. 282 y 283) con la instalación *One thought fills the immensity* de Plensa, presentada en la exposición *Rumore* en 1997 (Fig. 243), que como característica común es la oscuridad que inunda el espacio expositivo, y estratégicamente surgen las luces colocadas de manera puntual, dando el máximo protagonismo a las obras. Ambos artistas tratan la luz como modeladora del volumen, forzándola a atravesar elementos, agujeros o materiales. Así introducen al espectador en un juego en el que participa activamente el espacio que rodea a las piezas. Ambos consiguen centrar la luz en el interior de sus piezas y las sitúan en un espacio expositivo totalmente oscuro. Mediante esta estrategia los autores potencian las posibilidades expresivas que les brinda la luz al acentuar los contrastes perceptivos y su apariencia de objetos de veneración o de culto.

Del uso que hacen algunos de estos autores de la luz, se deriva la **aportación cromática**, de la que debemos hablar como un aspecto expresivo primordial y determinante.

El color es un elemento intrínseco a las obras de la mayoría de autores aquí analizados, aunque cada uno parta de un tipo de técnica y tengan una particular forma de tratarlo. Por tanto Plensa y Buetti añaden el color a partir de las modulaciones de los focos lumínicos que incorporan a las piezas. Plensa incorpora focos de colores en el interior de sus obras y Buetti recurre a filtros. Mientras que la obra de Arza está desprovista del color añadido, y solamente recurre al cromatismo que poseen los objetos que manipula, así la luz que utiliza es un foco sin color de luz neutra, aunque cálida.

Incorporamos aquí las referencias de la obra pictórica del artista Ximo Amigó ya en su discurso plástico también incluye el lenguaje escrito, por lo que su obra se sumará, de manera puntual, a la comparativa con el resto de autores analizados.

Al hablar del cromatismo vemos que para todos los autores es considerado como un factor importante, tanto es así, que en el trabajo de Amigó las relaciones cromáticas que se establecen en las piezas es una de las ordenaciones más importantes y por tanto dicta la composición. Esta premeditada disposición de color se ancla en grandes áreas que atienden a una estructura geométrica determinada por líneas verticales y horizontales.

Por último, Ferrando logra incorporar el color en las letras a partir de técnicas pictóricas, tanto directas como indirectas. De esta manera en las técnicas directas recurre al uso del acrílico, texturas, y combinaciones a partir de papeles de distintos colores. Y en las técnicas indirectas consigue el color aplicándolo mediante plantillas, matrices o tampones.

En otro orden de cosas, al analizar el paralelismo entre **palabra / obra** en cada uno de los autores, vemos que ciertamente en la obra de Buetti el significado que aporta el texto es el elemento más decisivo de la obra, y en Arza las palabras impresas en viejas ediciones son una constante en su trabajo y también el elemento más decisivo en la obra, tanto por su presencia como por su ausencia.

Por otro lado entendemos la obra de Plensa, en la que normalmente la palabra funciona como punto de partida, ya que la literatura es su fuente de inspiración. Pero al hablar de las piezas finales, podemos decir que pese a imperar el texto por su presencia, no lo hace por el mensaje, es decir por su significado, de este modo el escultor consigue una relación coherente entre el signo gráfico y el todo (la obra total). Comprobamos pues que el signo gráfico se queda instalado en la superficie, actuando como la epidermis de la escultura, como una textura. Y así las letras están supeditadas a la función plástica.

Ahora bien, desde el análisis de la obra de Ferrando, vemos que cualquier rasgo subyacente del signo escrito es también el punto de partida la obra de este artista multidisciplinar, y por lo tanto se centra en cualquier característica intrínseca a la letra, a la hora de concebir su proceso creativo como en su resultado. Esto hace que el significado de su obra tenga más matices y vaya más allá de la propia lectura del mensaje escrito.

Mientras que la relación que se establece en las obras de Amigó, el lenguaje escrito aporta principalmente una función compositiva, además de la función plástica. También atiende a una lectura más compleja que la meramente perceptiva, ya que

interpretamos esa lectura al reconocer el origen de ese fragmento de texto. Debido a que se presupone un conocimiento de los anuncios publicitarios que recoge. Como se entiende en el cuadro *Osborne* de la Serie Ullar en el que se lee en vertical la palabra Osborne con las letras de la imagen corporativa, por lo que todos identificamos la marca de bebidas soberanamente reconocible.

Por otra parte, deparando en el significado que aporta el texto escrito en las obras, vemos puntos en común y alguna divergencia. Para la obra de Buetti, el **significado** que aporta el texto es el elemento principal; para Arza las palabras son la constante más decisiva de su obra; sin embargo para Plensa el matiz difiere, ya que también conlleva un aporte conceptual de construcción escultórica de tipografía, que los otros dos no consideran; Para Ferrando, el aporte más significativo y diferenciado con respecto a los demás es la creación de paralelismos entre la forma del signo gráfico y su significación por lo que ahonda en esa dirección, creando así juegos perceptivos con su significado. Podemos decir que la lectura de sus obras se fundamenta en la sutileza, en el sentido poético del texto similar a lo que podrían ser los juegos de palabras en el habla; Por último en la obra de Amigó, recoge letras encontradas bajo la estructura de sílabas casi siempre, ya que no llegan a ser palabras completas, y entendemos que el significado de estos núcleos fónicos está supeditado a la normativa compositiva que impera en la pieza.

Por otro lado pasamos a analizar las características intrínsecas a la letra y que resultan comunes de las manifestaciones artísticas que nos ocupan, así apreciamos la incorporación progresiva del texto, que Plensa y Buetti establecen con los signos gráficos y la

obra, dando cada vez mayor protagonismo físico a la escritura en sus obras. De manera que es fácil apreciar que en los primeros trabajos parten con una discreta incorporación de palabras sueltas y conceptos, como se puede apreciar en *White Brain*, (Fig. 219) de Plensa y en la serie *Good Fellows* de Buetti (Fig. 296), para desarrollar una progresiva incorporación del texto que llega a convertir las letras y su mensaje conceptual en elementos protagonistas, tal como muestra *Silent Rain* (Fig. 222) de Plensa y *How can I know the truth about death?* de Buetti. (Fig. 311)

Los dos artistas anteriores junto a Arza utilizan el texto en inglés, y juegan con él insertándolo en distintas direcciones y sentido con una disposición no convencional, que enfatiza la lectura y crea recorridos visuales imprevisibles por la pieza.

Nos llama la atención la intencionalidad común por destacar el texto sobre el resto de la obra, así llegan a evidenciarlo con letras construidas como elementos en **relieve**. Sin embargo, cada artista recurre a una visión técnica diferente; con Plensa hablamos de escultura, con Buetti de fotografía, y Ferrando de obra pictórica, pero sin duda todos consiguen una solución final bastante cercana. Tanto el primero, que inserta directamente los caracteres en relieve sobre la epidermis de resina, como el segundo que crea relieve en el papel a partir de las escarificaciones, hacen referencia a la potencialidad expresiva que se puede otorgar a los textos, cuando se tratan las letras con apariencia volumétrica mediante el juego de sombras.¹⁴⁹ (Fig. 224, 232 y 302) Y por último Ferrando, que

¹⁴⁹ Véase los apartados 3.2.1 y 3.3.1. correspondientes a Plensa y Buetti respectivamente.

construye el relieve al verter directamente un cordón de pintura acrílica sobre el soporte en su serie *Escrituras Superpuestas*. (Fig. 343)

Seguimos la reflexión con un análisis basado en las cualidades físicas del signo gráfico, así los dos artistas Plensa y Buetti, trabajan con un texto **permeable**, susceptible de permitir el paso de la luz, aunque el modo de conseguirlo difiere totalmente de uno a otro. De esta manera el primero utiliza para sus esculturas la resina de poliéster, con la que consigue un acabado de transparencias, y el otro agujerea el papel para que efectivamente sea permeable.

Sin embargo dentro de este cariz de texto translúcido, encontramos matices diferenciadores, mientras comprobamos el interés de Buetti para que se vea luminoso; Plensa, consigue con la resina cierta transparencia como una veladura, debido a las características propias del material traslucido; Amigó usa también una lámina de metacrilato que interpone entre la obra y el espectador, esta plancha transparente confiere a la letra ese carácter de reflejo, de permeabilidad, aunque lo que vemos no es lo que ocurre detrás del signo gráfico como en los casos anteriores, sino nuestro reflejo, es decir lo que ocurre en el plano delante de la obra ya que queda reflejado en el cuadro. (Fig. 209)

Al contrario de ellos, Arza con el fin de encontrar la total permeabilidad recorta el papel destinado a las palabras, así que consigue eliminar cualquier obstáculo que impida el paso de la luz o nuestra visión y concreta una total permeabilidad. De este modo las palabras no quedan traslúcidas, ni opacas, ni luminosas, y consigue con esta acción dotar de una expresividad coherente a la obra.

Por otro lado, en cuanto a los elementos circundantes al texto escrito, podemos analizar el uso que hacen de ellos los artistas en sus obras, como puede ser el **espacio en blanco**. Así nos percatamos como Ferrando contempla firmemente este aspecto en cualquiera de sus variantes artísticas. Comprobamos pues, como este autor lo traduce en papel virgen, en áreas sin letras ni imágenes cuando trabaja en obra gráfica, y poemas visuales. Con ello materializa el silencio poético, es el silencio presente en su obra, por otra parte un silencio necesario que sirve de punto de apoyo para poder entender el resto de la obra. Pero al referirnos a su arte de acción, o a la poesía fonética este espacio en blanco se traduce también en silencio físico. Es decir silencio de callar, de gesto, de remanso en la voluntad comunicativa. Tal como afirma Josep Sou¹⁵⁰ que un silencio en la performance es un descanso en los estímulos sensoriales. Es la anulación del gesto, incluso de la palabra.

Este uso del blanco traducido en silencio, en palabras omitidas, es el que confiere también Arza en sus esculturas al recortar las palabras del papel, y así estos silencios los traduce en huecos ocupados por aire y huellas que ocupan el lugar de las palabras escritas.

Por otro lado y siguiendo con las características adyacentes al texto analizamos el **interlineado**, como elemento a tener en cuenta y susceptible de ser manipulado con fines expresivos. Lo que consigue Ferrando en su serie *Escrituras Superpuestas* al encabalgarse las líneas de escritura, es decir no respetando el espacio del interlineado, de tal manera que comienza a escribir la palabra en

¹⁵⁰ En *Bartolomé Ferrando*. 2008; p. 41.

el centro de la anterior. Esto hace que se produzca un solapamiento de los renglones.

Con el mismo interés pero de otra manera, Arza en su serie *Desiertos Cicatriz* (Fig. 272) manipula el interlineado de los libros que encuentra, y recorta las tiras de papel blanco que pertenecen a los interlineados, llevándoselas a otro formato, así compone una página hecha con renglones de interlineado, es una página en la que se vislumbra el texto escrito, pero en la que no aparece ni un signo gráfico.

En ambos casos el resultado es muy expresivo y plástico pero desprovee al texto de la posibilidad de lectura, comprobamos que con variar solo una norma de la composición tipográfica inhabilitamos al texto de una función primordial como es la semántica. Y lo leemos como una imagen.

Por otra parte y haciendo una lectura más profunda de esto, nos llama la atención que el recurso que usa Ferrando en *Escrituras Superpuestas* de eliminar los interlineados, impone al espectador un esfuerzo por descifrar el mensaje que aparece en la obra, como se tratara de un juego. Así mismo lo relacionamos con las obras de Arza *Letterscapes...(realms)* y *Letterscapes...(first dinner)* (Fig. Fig. 270 y 274) que al recortar vocablos y disponerlos sin orden, consigue que el espectador hilvane o construya una lectura de ese texto, también como en un juego perceptivo.

Hemos de decir que también Buetti contempla esos aspectos del texto, y sí trabaja con el interlineado, tratándolo con irregularidad y expresividad; También tiene el cuenta el espacio entre las palabras, que no mantiene constantes; Y el sentido de

lectura, trazado físicamente con un grafismo que a modo de hilo conductor, indica el discurrir del mensaje.

La **sonoridad** y la pronunciación es un rasgo que incorporan también a sus piezas Ferrando y Arza. Así para el primer autor es un factor clave que fundamenta la poesía fónica, los poemas visuales y las propuestas artísticas de la publicación *Texto Poético*. Tal como podemos ver en el número 9 de la publicación. Entre las 24 propuestas, destaca la página número 1 en la que Ferrando crea un juego de palabras entre pronombres y una conjugación verbal. Esta pieza mantiene el juego de sonoridad y el ritmo fónico de su pronunciación, además de tener una composición característica al disponer los grupos de vocablos en dos columnas creando un ritmo visual.

vivo
 con migo
vives
 con tigo
vive
 consigo
vivimos
 con mitisigo.

Otro ejemplo que persigue la sonoridad en la pronunciación y la repetición de sonidos es la página número 8, que presenta un croquis con un jeroglífico a modo de juego de entretenimiento y en la solución se leen los siguientes términos -Puerta muerta/Puerta Tuerta- proponiéndonos un guiño a modo de trabalenguas.

En la misma dirección investiga Arza, creando combinaciones de palabras que le resulten eufónicas, y escoge para ello distintos

idiomas, tanto castellano, inglés y catalán. Un ejemplo elocuente es el título que escoge para las exposiciones y piezas, así comprobamos *Lluerna ULLs*, *Triada del acróbata*, *Nada reiterada*. Así como en la obra *...tempos...(soliloquios)* para la que opta por estas palabras sueltas: ráfagas entre las ramas, que al ser pronunciadas concatenan una frase que evidencian un ritmo y sonoridad.

Por otra parte, nos llama la atención otro recurso usado por estos dos últimos artistas, se trata de la reconstrucción de un **nuevo mensaje** diferente al inicial, a partir de la permutación o la variación en el orden de las palabras.

Así Ferrando, en un poema fonético llamado *Poema Permutacional*, varía el orden en la pronunciación de las palabras de tres frases hechas:

Con el rabo entre las piernas.
La cabra siempre tira al monte.
Dios los cría y ellos se juntan.

Con esta modificación en el orden a partir del mismo texto, el autor consigue crear asociaciones diversas y generar nuevas frases con nuevos significados. Una práctica similar realiza Arza en su obra *...nada reiterada*, (Fig. 268) en la que a partir de una página escrita extrae todas las palabras excepto las que de manera intencionada deja para generar otra lectura que es totalmente distinta a la inicial.

Así consideramos esta reordenación como un punto en común a ambos artistas, que cada uno plantea desde su interés investigador, de manera que Ferrando se basa en el factor sonoro de la pronunciación, mientras que Arza en la manipulación física y su posterior lectura.

Otra característica común en las actuaciones artísticas de la mayoría de los autores es la apropiación de un **material encontrado**. Como vemos en los siguientes casos trabajan a partir de un material ya existente, además publicado, editado y asimilado totalmente. En este sentido Buetti, recurre a fotografías de modelos sacadas de las revistas: Arza se apropia de libros publicados en viejas ediciones, que le sirven de materia prima y soporte de la obra. Ximo Amigó se basa en imágenes y texto de las vallas publicitarias, que incorpora en sus cuadros a modo de collage; Y utilizando la misma técnica, el collage, Bartolomé Ferrando recoge fragmentos de mapamundís o planos para generar sus signos gráficos, además de partituras con escritura de musical.

Enlazando esta reflexión con el punto anterior, origen encontrado, podemos considerarla de manera más conceptual, y hacer extensible este enunciado al punto de partida del quehacer artístico, es decir al motor del que se nutre el artista para desencadenar su proceso creativo. De esta manera coinciden Plensa y Mar Arza que se inspiran en obras muy difundidas de la **literatura y poesía**. Así mismo, podemos decir que Ferrando relaciona su obra con la poesía de manera diferente, mientras que los casos anteriores la literatura es el origen, en este es el desenlace, el resultado. Y como poeta, el artista multimedia nos brinda su obra

bajo versos cortos en numerosas obras como por ejemplo el libro *Propuestas poéticas*, y la serie *Escrituras Superpuestas*, entre esta última destacamos las siguientes frases:

Haces de voces haces recuerdan la existencia vacía de un espacio.

Granos de sonido de música inservible se dispersan y arrojan al hueco.

Sonecillos y música de figuras y letras juegan a adivinarse unos a otros.

Los hechos compuestos de sonidos se deshacen de imágenes y sílabas.

Un sembrado de gritos deja en su huída un hueco de sonidos.

Las palabras se convierten en rizos que albergan el habla y la voz.

Lo que tú piensas roza los huecos de sus palabras hechas viento.

Comprobamos aquí que estos versos cortos de Ferrando se relacionan con los *Proverbios del Infierno* de William Blake que tanto han inspirado a Plensa y los entendemos como un punto en común que ambos artistas introducen en su obra. Ahora bien, destacamos un rasgo diferenciador, es que uno los compone él mismo y el otro los recoge de la literatura.

Por otro lado, y pasando a analizar la técnica que usan los artistas para trazar el texto. Comprobamos que comúnmente se basan en un carácter de herida, de incisión con una herramienta punzante. De manera que Arza y Buetti, coinciden al manipular el

material del que parten, dañándolo. Así generan el **texto como incisión**. Comprobamos que trazan cortes, hendiduras, incisiones o perforaciones con el fin de extraer las palabras. El proceso en ambos casos es sencillo, directo, y manual utilizando una herramienta afilada como un cutter, una perforadora, un punzón o punta de un bolígrafo. Tales ejemplos pueden ser la obra *Nada reiterada* de Arza, como numerosas de Buetti, entre tantas nos quedamos con *Louis Vuitton* para ilustrar este ejemplo. (Fig. 294)

Sin embargo podemos apreciar ciertos matices diferenciadores entre ellos, así Plensa en su serie *Desire-Dreams* (Deseo-Sueños) trabaja con gongs de metal y en cada uno ellos aparecen grabadas palabras antagónicas, grabadas en el metal creando las palabras opacas a la luz, mientras que al observar *Dreams result in more dreams* comprobamos el interés de Buetti para que se vean luminosas.

Ferrando también trata estos cortes en su obra *Límites*, (Fig. 328) en la que crea las letras recortándolas con tijera y juega con los límites de los signos gráficos y las formas de estos, consiguiendo acentuar las ambigüedades entre figura y fondo.

Siguiendo con Buetti, Arza y Amigó, consideramos otra característica común como es la utilización de fotografías de **fragmentos de piel**. En los dos primeros casos funcionan como soporte de la obra propia y se trata de fragmentos de piel muy ampliada. De esta manera, encontramos la serie *Good Fellows* de Buetti, como soporte de su texto escarificado, y Arza tiene una línea de trabajo que parte de la fotografía de un fragmento ambiguo de piel, y sobre ella aparecen las incisiones rectangulares que ocupan

el espacio de la palabra extraída, como se ilustra en la obra *...de todo el libro el cuerpo en vilo...* (Fig. 279) Aunque en ambos casos haya una similitud de herida en la piel y difiere en la sensación que nos produce al percibir cada una de las obras, mientras que en Buetti es dolorosa y da aversión, en Arza nada de esto ocurre.

Destacamos que Amigó también inserta la fotografía de piel en su trabajo, pero no tan ampliada, y además se ve el fragmento del cuerpo al que pertenece. Es decir que no le interesa la esencia de un fragmento irreconocible, sino la imagen que completa una parte del cuerpo femenino. Cabe destacar también que en este caso no aparece mensaje escrito sobre el cuerpo. Tal como ilustra la obra *Manipulador*, de la *Serie Ullar*, analizada en el apartado 3.1. Valor del signo. (Fig. 209)

Y siguiendo con el cuerpo cabe subrayar el uso que hacen Plensa y Buetti, al trabajar a partir de una representación del **cuerpo humano** como soporte concebido para el lenguaje, así Buetti lo estructura a partir de la bidimensionalidad de las imágenes fotográficas. Y Plensa consigue una tridimensionalidad a partir de los moldes de resina y del texto en relieve sobre esa colosal forma humana. Por otra parte, resaltamos el interés que ambos demuestran por la figura humana como un estereotipo o canon genérico. A pesar de ello hay ciertas diferencias, pues mientras Plensa se ciñe al cuerpo humano con una visión figurativa y sintética, Buetti recurre al estándar de belleza ideal defendido por la industria de la moda y las revistas publicitarias.

También Amigó se interesa por el cuerpo idealizado de los anuncios y el mundo de la publicidad, pero no lo trata como soporte del mensaje escrito, a diferencia de los anteriores.

Como último rasgo de comparación analizaremos la **composición** de las obras, así comprobamos cómo poseen una estructura similar las piezas de Buetti y Amigó. De manera que el espacio plástico se estructura a partir de una red geométrica ortogonal, basada en rectángulos y cuadrados. Y cada área cromática se ancla en uno de esos elementos geométricos, fragmentando aparentemente el formato como si se tratara de un políptico. Ahora bien, el texto en el caso de Amigó funciona como un elemento compositivo más, sometido a las mismas normas que el resto de elementos, y su función entre otras, es compensar el peso visual de la obra. De manera que si la estructura tiende a la horizontalidad el texto va en vertical y viceversa. Mientras que la disposición del texto en la obra de Buetti difiere, así su estructura y dirección es aleatoria y mucho más sinuosa, y por tanto no se asienta a la estructura de la red compositiva.

Por otra parte entendemos que la organización compositiva en la obra de Ferrando es más sencilla y normalmente se basa en una composición ordenada y simétrica, estableciendo una clara diferencia entre la figura y el fondo.

Para acabar, consideramos preciso llamar la atención que en ciertos momentos se produce una gran proximidad formal, pues aunque en principio los postulados de cada uno de ellos difieran, resulta sorprendente la similitud en alguna solución. Nos referimos por ejemplo a la instalación de Buetti detallada en el apartado 3.3.1. y titulada *I want to martyr you until the sun shines through you*, en el que la letra itálica minúscula de neón (Fig. 314) guarda un estilo técnico y lingüístico tan similar a la instalación permanente de Plensa titulada *As One*, (Fig. 260) que llegan a un punto de

manifestación formal con las mismas características de tubos, concebida como una especie de cenefa de neón elevada que configura un texto continuo compuesto con la misma tipografía cursiva.

En este sentido también cabe destacar la relación existente entre dos piezas por su similitud, tanto en el planteamiento como en la forma, así que comparamos *...tempos...(allegro creativo)* de Arza (Fig. 267) con un poema visual Ferrando de titulado *Música Visual* (Fig. 360) publicado en el número 8 de *Texto Poético*. Nos llama la atención como sendas piezas presentan la estructura de un árbol, que en el primer caso es una escultura realizada a partir de un bonsái en el que el follaje es el texto escrito, mientras que la obra de Ferrando las ramas del árbol están envueltas con una partitura y la obra es una fotografía. Cotejando estas dos imágenes evidenciamos que los resultados están muy próximos y ambos poseen considerables connotaciones similares.



PARTE III

APORTACIONES DESDE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA

4. PRODUCCIÓN PERSONAL

4. PRODUCCIÓN PERSONAL

Esta parte de la investigación en torno al signo tipográfico relata la experimentación personal, que pretendemos contrastar con el contenido teórico desgranado a lo largo de las dos partes anteriores de este estudio.

La sólida relación generada entre el signo gráfico y las distintas manifestaciones artísticas ha sido un tema que siempre ha producido una gran atracción en mí desde que en la época de estudiante fui descubriéndola en las clases teóricas sobre los movimientos artísticos, condicionando la producción personal desde el principio, y este interés se ha sedimentado como algo íntimo calando en los propios intereses plásticos. Tanto es así que la presencia del signo tipográfico se mantiene como una constante que nos ha acompañado en la aventura del quehacer artístico.

Esta inquietud personal ha podido ser desarrollada desde hace casi una década en el marco investigador sobre gráfica iniciado en el Departamento de Dibujo de la Universidad Politécnica de Valencia, en cuyo seno se viene desarrollando una línea de investigación con material de tipografía móvil tradicional, promoviendo distintos cursos y seminarios específicos y realizando ediciones artísticas y muestras de libros de artista.

El análisis sobre las posibilidades expresivas, conceptuales y formales del signo tipográfico abordado con relación al arte, fundamenta en gran medida la forma de proyectarse la producción artística personal. Una vez delimitado el ámbito de la investigación, hemos podido apreciar una serie de artistas coetáneos en los cuales hemos descubierto cierta afinidad con el camino que han seguido en

algún momento, el cual apreciamos cercano al nuestro y con directrices similares a las nuestras.

En aras de fundamentar y explicar adecuadamente el proceso seguido en la práctica personal definimos los fundamentos específicos de todo el proceso seguido a lo largo de estos años: hipótesis de trabajo, objetivos, metodología.

4.1. FUNDAMENTOS DE LA EXPERIMENTACIÓN

La experiencia personal materializa la idea de que el uso de la tipografía en arte es posible desarrollarla con un código experimental abierto. Al mostrar nuestro trabajo resulta de gran interés establecer paradas de actividad que permitan la reflexión sobre lo realizado y sobre sus coincidencias con otras prácticas y concepciones. Éste es el motivo por el cual proponemos un diálogo de analogía con el lenguaje de otros autores, a la vez que permita desentrañar cuánto hay de personal y cuanto hay de vivenciado a través de nuestra percepción del entorno artístico, conservando las cualidades propias de nuestra personal forma de expresión artística basada en la tipografía móvil, como una manifestación singular y única debido a su carga diferenciadora. Por consiguiente el interés radica en reconocer esa comunión para que se puedan evidenciar los aspectos que hace que esta producción sea reconocible como práctica propia e intransferible, porque es desde la diferencia y desde el punto de vista particular donde cada uno, como el artista se posiciona y define como único.

Subrayamos que la elección de las obras que aquí se presentan está determinada por nuestra voluntad de mostrar esos puntos tangenciales descubiertos a posteriori y a su vez los matices diferenciadores, entre nuestra obra personal y la de estos autores.

En el proceso de producción seguido dentro de la fase de experimentación hemos tenido en cuenta los siguientes objetivos:

1. Considerar el signo tipográfico, como icono convencional e identificable en la obra de arte.

2. Aplicar diferentes técnicas de incorporación del signo tipográfico al soporte artístico.
3. Asumir y aprovechar la cualidad semántica de la letra.
4. Abordar el uso del signo tipográfico desde diferentes lenguajes plásticos.
5. Lograr la cohesión de los diferentes elementos y recursos compositivos.

Con el fin de poder responder adecuadamente a los objetivos específicos que nos planteamos, concretamos la metodología práctica desarrollada de manera paralela a la investigación teórica. Para ello construimos la producción en diferentes series, cuyas obras se relacionan entre sí bajo un mismo tema y técnica.

Por otra parte el interés por centrarnos en experimentar diferentes maneras de incluir el texto escrito en las obras desde una poética personal que recoja distintos lenguajes artísticos, nos ha llevado a recurrir a la obra gráfica, la pintura y la escultura, en pro de una práctica multidisciplinar.

Las obras que mostramos en este documento son resultado de una estricta selección en la que cada obra representa la suma de los aspectos fundamentales de lo experimentado en el resto de la serie a la que pertenece. La ficha que completa la información sobre cada una de ellas recoge junto a los datos técnicos, los aspectos más destacables desde el punto de vista de esta investigación.

4.2. ANÁLISIS DE LA OBRA

La suma de recursos estudiados hasta ahora, ha contribuido a asentar las bases de nuestra expresión artística y por tanto han determinado la dirección de la creación personal. A ello han contribuido inequívocamente los artistas que han sido incluidos en esta investigación, y que han sido nuestro referente conceptual.

A lo largo de este estudio teórico nos ha sido revelado que, pese a la coincidencia en la utilización del signo gráfico las ideas conceptuales y motivaciones que posee cada autor son particulares y en ocasiones divergentes. Así se podrá apreciar a través de la reflexión desarrollada en este punto sobre la actividad artística personal, su concepción, el proceso y la metodología llevada a cabo. Para analizar nuestra obra personal, hemos de tener en cuenta que nuestros intereses plásticos quedan motivados por cuatro relevantes factores: Las técnicas de inclusión de la letra. El carácter multidisciplinar. La consideración del fragmento del signo como un todo. La cohesión de diferentes elementos compositivos dentro de la misma pieza.

En cuanto al proceso de creación plástica, partimos de una idea en la que la presencia del signo gráfico es casi constante, y la letra o algún aspecto de ella se relaciona con otro elemento ajeno, como en la serie titulada *El cuerpo de la letra* en la que se yuxtapone el cuerpo humano femenino con el cuerpo (tamaño) del tipo, creando un juego polisémico. En otro caso la idea nos ha derivado hasta relacionar la letra con su origen (libro) y este con un animal. Y por último investigamos otra cualidad de la letra que es el significado, y vemos que su aplicación en las obras resulta

claramente una crónica que narra nuestra existencia contada a través de retales.

Hasta la concreción de cada pieza realizamos bocetos previos a modo de aproximaciones que luego se van perfilando hasta llegar a ser definitivos. Parte del trabajo consiste también en recoger todo el material que se va a usar, como la estampación de retales de grabado, la realización de fotografías, recopilación de textos, encontrados o impresos personalmente. Todo este material resulta la materia prima de un abierto y gran collage que nos propone numerosas posibilidades. Esa manera de trabajar libre y multidisciplinar deja abiertas numerosas opciones y no restringe el soporte que va a tener la obra, pudiéndose convertir en una pintura, obra gráfica o escultura.

De entre toda la obra personal realizada en estos últimos años de estudio y experimentación, hemos seleccionado para ser analizadas algunas piezas que exploran diversos factores expresivos derivados del signo tipográfico. Está claro que las premisas establecidas quedan determinadas por una decisión íntima personal. También es cierto que algunas de las imágenes están enmarcadas dentro de un conjunto definido por varias obras próximas entre sí en cuanto se refiere a planteamiento conceptual y técnica aplicada, que por lo tanto han sido concebidas con una voluntad creadora y experimental aunada en cuanto a criterios de expresión.

Las obras elegidas son representativas del recorrido seguido en la propia expresión personal y de las posibilidades que la tipografía puede otorgar a la manifestación artística en el campo de la plástica y, especialmente, en las áreas de la pintura y la gráfica.

Así pues, iniciamos el análisis de esta producción, para lo cual hemos considerado necesario presentar la ficha que permite tener las nociones fundamentales (título, año, medidas) para afrontar las cuestiones que muestran las cualidades conceptuales y materiales de todas y cada una de las obras que aquí se muestran: Idea. Proceso y técnica. Expresión formal.

La selección aquí analizada podrá aportar el punto de vista personal que permita percibir el signo tipográfico como portador de singulares cualidades plásticas y expresivas que enriquecen el hecho artístico:

- *El cuerpo de la letra: Se compuso y se acicaló.*
- *El cuerpo de la letra: Con mayor celo que de costumbre*
- *Ave tipográfica*
- *Don Quijote amagado*
- *Saudades: Sotillo*
- *Saudades: Turia*
- *Saudades: Mojácar*



Lam. 1

Título. *Se compuso y acicaló*

Año. 2005

Medida. 50 x 35 cm.

Soporte. Contrachapado de madera

Idea. Juego semántico de homónimos que hacen referencia al término *cuerpo* tanto en el sentido de cuerpo humano como en el de cuerpo del tipo. Con la pretensión de reafirmar este juego polisémico, se establece un paralelismo entre ambos al concretar la idea del cuerpo femenino como soporte perceptivo del texto escrito. Las diferentes acepciones del término componer, proponen la reflexión a medio camino entre su significado relacionado con la tipografía y las sugerencias planteadas con frases que hacen referencia a las prácticas cotidianas del mundo femenino, que quedan vinculadas al verbo componer.

Técnica y proceso. La técnica utilizada es mixta, y collage.

El contrachapado de madera facilita la incorporación del collage y demás técnicas directas para lograr texturas matéricas, aunque también aparecen elementos del mundo gráfico.

El proceso se origina a partir de unas manchas acrílicas directas de color negro y gris con impronta ágil y gestual que proporciona un carácter aparente de azar, pero ciertamente hemos tenido que prever mediante bocetos para elaborar el planteamiento de la composición final.

Hay que distinguir dos técnicas de presentación de los textos, que evidentemente transmiten diferentes sugerencias plásticas. Por una parte la calidad fotográfica propia de una estampa de grabado resuelta con fotocincografía, que en este caso manifiesta la fotografía de un torso femenino desnudo sobre el que aparece un texto realizado con tipografía móvil.

El interés por la imagen fotográfica y su relación con otras técnicas de expresión es una constante en la producción artística

personal, que queda patente en las obras que aparecen en este estudio.

Por la otra parte, el bloque de la parte superior y las líneas sueltas de la parte inferior derecha, construidas manualmente con tipos móviles, impresos en papel de 150 gr. de manera que prácticamente no se percibe el relieve del papel pegado.

El área destinada a la ubicación de los rectángulos de papel ha sido protegida para evitar ser manchada, si no hubiese sido así, el color del fondo hubiera producido un color no deseado en la percepción del color blanco del papel por su poco gramaje.

La idea de utilizar fragmentos de papel donde se presentan escritos compuestos con tipografía móvil tradicional, facilita la ejecución a la vez que aporta sugerencias y matices que enriquecen el resultado.

El bloque del texto está intervenido con una pintura roja que se ciñe a sus márgenes con un contorno totalmente regular y textura plana, para configurar un cuadrado sobre el que se aprecia una huella orgánica de aceite con secativos. Con esta manipulación la calidad del texto ve alterada su concepción original, propia de una página convencional en la que prima el mensaje, para adquirir unas connotaciones más pictóricas.

Las matrices impresas con tinta transparente combinada con una base de color verde construyen las formas de la parte inferior izquierda. Ciertamente la presión aplicada es mínima con el fin de que se imprima una huella de textura irregular.

Expresión formal. Esta obra está comprendida en la experimentación desarrollada en obras de diversos formatos, con

variaciones que se plantean a partir de 85 x 50 cm. como módulo de partida, para dar lugar a un gran políptico con elementos que van desde 35 x 50 cm. el de menor tamaño hasta 85 x 50 cm. el más grande. Este conjunto estaría caracterizado por la coherencia armónica dictada por la concordancia de tamaños. Todas ellas se reúnen bajo el título *El cuerpo de la letra* y todas han sido realizadas en el año 2005.

Esta obra presenta formato vertical con una composición simétrica a partir de un eje vertical y gama cromática restringida.

En su discurso vertical plantea dos zonas enlazadas por un trazo de color que las engloba, pero que están claramente diferenciadas entre sí. Si el área superior contiene un texto como figura protagonista, en la parte inferior está dominada por el collage de la imagen fotográfica del torso femenino desnudo, anteriormente citado, y sobre él unas líneas de texto generan la actividad visual que vitaliza y da sentido a la imagen.

Las formas orgánicas ubicadas en la parte inferior izquierda, que sugieren la idea de flores, poseen un carácter más bien ornamental y desempeñan la función de compensar el peso visual de las líneas de texto a la vez que potencian el significado femenino que propone la fotografía.

De las tres formas de expresión con el texto que aparece en la obra, el bloque de mayor peso plástico es el centrado en la mancha roja, que se percibe como un contundente cuadrado de color que destaca por encima del resto de elementos. Le siguen en protagonismo el de las líneas con base blanca y, por último, las del cuerpo femenino que, por su tratamiento, queda subordinado a la fotografía en la que se manifiesta.

Si bien prima su carácter plástico, que juega un papel fundamental como elemento compositivo, el bloque de texto rojo se percibe como una mancha que mantiene la composición centrada y simétrica. Las palabras en este caso funcionan como textura y el set, de tipografía convencional, se concreta de manera activa, correcta y ortodoxa creando una textura uniforme. Pese a ser el texto de mayor extensión y estar diferenciado con el color rojo, resulta evidente que tiene más fuerza como mancha que como emisor de un mensaje escrito. De esta manera su contenido pasa a un segundo plano.

En las frases sueltas situadas en la parte inferior derecha, la diferencia del cuerpo del tipo, mayor que el del resto, además de su contraste con el fondo hace que tenga una lectura más clara. La organización de la escritura no ha estado marcada por un carácter convencional ni mantiene una relación ortodoxa de interlineado, sino que se han dispuesto de manera orgánica, buscando una lectura fluida. Este tratamiento del texto que podemos encontrar también en la obra de Mar Arza (Fig. 274 y 280) quien también se preocupa por construir un nuevo texto a partir de las líneas recortadas de un libro manipulándolas después. Aquí sugieren la idea de que se escapan del cuerpo en un movimiento de expansión, potenciado por la línea roja que circunda la composición y se abre para darles paso libre.

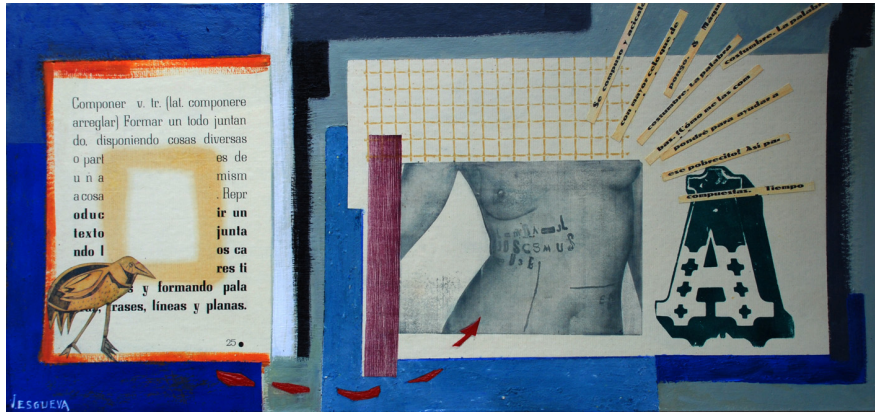
La composición se basa en la fragmentación, es decir que se afianza en una estructura geométrica que divide el formato como en una retícula modular, que se asemeja a la resolución formal de algunas obras mostradas en esta tesis. (Fig. 209 y 315)

Finalmente y para relacionar las distintas zonas de la obra, la línea roja que encierra los dos rectángulos con el texto escrito, sólo

se corta en la parte inferior derecha dejando paso a las líneas de texto.

Por otra parte y en cuanto a las connotaciones expresivas en esta obra, están definidas por el interés semántico del texto, que matizan las sugerencias del planteamiento formal. Es decir que el mensaje de las frases completa el significado de la obra.

La intencionalidad del texto nos recuerda la serie de Ferrando titulada *Escrituras Superpuestas*, en la que el autor propone al lector dos tipos de lectura: una inmediata y directa, en la que el texto es un elemento puramente visual, y otra de carácter más sosegado, para descifrar la significación del texto. (Fig. 343 y 344)



Lam. 2

Título. *Con mayor celo que de costumbre*

Año. 2005

Medida. 85 x 50 cm.

Soporte. Contrachapado de madera

Idea. Esta obra, como la anterior, está basada en un juego de polisemia con el término “cuerpo”. La idea principal se basa en las acepciones que presenta el término componer en su definición, por lo que incluimos en la obra la definición textual. De nuevo vinculamos el juego de significado entre cuerpo de la letra y cuerpo femenino. Y para ello lo potenciamos también mediante el título *con mayor celo que de costumbre*, que corresponde al segundo axioma de la frase total que vemos en la definición del diccionario del término componer, esta frase aparece con el fin de ejemplificar la definición, *Se compuso y acicaló con mayor celo que de costumbre*.

Técnica y proceso. La técnica utilizada es mixta, y collage.

Igual que la obra anterior, ésta presenta una solución en la que prima la diversidad de procedimientos plásticos de carácter pictórico, por su soporte, plasticidad y texturas, aunque para ello también recurrimos a la utilización de elementos propios del mundo gráfico, como es el collage, fragmentos de papel, matrices y retales de estas. El soporte es contrachapado de madera, sobre el que la composición, de planteamiento horizontal, queda definida por manchas de pintura acrílica. En el siguiente paso, la inclusión del texto se resuelve básicamente a partir de collage, con cuatro tipos de manifestación sobre el soporte.

En primer lugar, pegada en la parte izquierda del formato, una página compuesta con tipografía móvil propia de la imprenta tradicional e impresa en una prensa específica para tipografía. Su texto configura un rectángulo bien justificado, que enmarca otro interior en blanco, desplazado de su centro; la parte superior del

texto está realizada con tipos básicos y la inferior es negrita. Se completa con pintura de color naranja disuelta con aceites con secativos.

En segundo lugar, unas líneas de texto recortadas como tiras de papel, insertas también a modo de collage en la parte de la derecha del formato. Este papel está manipulado previamente, con una veladura de color que reduce el contraste del texto con el fondo, y por tanto su visibilidad para la lectura se atenúa.

En tercer lugar, el texto del torso femenino, estampado a partir de una plancha de fotocincografía de manera que presenta la misma imagen que la obra anterior y también en esta ocasión actúa como soporte perceptivo del mismo texto realizado con tipografía móvil.

Por último una letra A mayúscula de gran tamaño impresa en la misma página del torso con la fotocincografía, que fue destinada a la rotulación para carteles, y está impresa con una prensa plana tipográfica.

El papel utilizado para estos collages de texto es de poco gramaje, para evitar que produzca relieve, excepto por la inclusión de un ave realizada en cartón que genera cierto relieve en la obra. Pese a ser una obra con cualidad pictórica, tiene una presencia notable de la gráfica, ya que la composición se estructura con fragmentos de estampas impresas.

Una vez integradas las páginas de papel, las letras y la matriz que son los recursos constructivos básicos, los elementos geométricos que las enmarcan son trazados con una técnica pictórica basada en la utilización de aceite de linaza con pigmento suelto, al igual que el trazo rojo entrecortado que actúa como nexo

de relación entre ambos rectángulos de papel y genera un claro recorrido visual.

Expresión formal. Esta obra guarda concordancia de formato con la anterior.

El tipo de letra elegido para la ejecución de la página con texto es la fuente Bodoni (1787).¹⁵⁶ La hemos seleccionado por su diseño de contrastes máximos entre trazos gruesos y finos, además de las sugerencias que producen sus trazos terminales filiformes, los remates finos, abiertos y sutiles y su carencia de enlaces; recordemos que pertenece al conjunto de tipos romano cuyo principio estilístico responde a la idea generalizada de que la forma sigue a la función.¹⁵⁷ Creemos que esta tipografía ha logrado ser un puente que enlaza los intereses tipográficos del pasado con las necesidades actuales.

El tratamiento recibido por cada uno de los componentes expresivos propone una forma de lectura particular para cada texto. Una lectura que invita a realizar diferentes recorridos visuales, aunque sin duda el más sugerente es el planteado por la sucesión de los textos, que comienza por el de la izquierda y se enlaza a través de la flecha roja con las letras situadas en la imagen del abdomen femenino, para acabar en las líneas escritas cuyo movimiento centrífugo provoca que la vista se expanda fuera del formato y deja abierto el camino para continuar el recorrido visual por el entorno en el que se ubica.

¹⁵⁶ Inventada por el impresor italiano Giambattista Bodoni (1740-1818). Su intención era destacar la estética y la idea de belleza. Blackwell, Lewis: 1998, p. 171.

¹⁵⁷ PERFECT, Christopher: 1994, p. 114.

El interés por la fragmentación estructura esta obra en dos rectángulos verticales superpuestos a la izquierda, y otros dos apaisados igualmente superpuestos en la parte derecha, el mayor de los cuales parece continuar más allá del propio formato mientras acoge el signo tipográfico A mayúscula. Y de esta manera la letra mayúscula tiene un fragmento fuera del formato, pero sigue siendo reconocible como si estuviera completa además de contribuir compositivamente a abrir el recorrido visual fuera de él.

En cuanto al color mantenemos la gama de la obra anterior, caracterizada por una gama restringida de grises y azules, sólo puntualmente destaca el naranja para rodear la página del texto y el rojo que nos facilita el recorrido de lectura de la obra.

Cabe destacar que la tipografía que aparece está enmarcada por un fondo claro, que corresponde al color del propio papel sin haberlo manipulado como en el caso anterior. Porque predomina la intención de lectura, así en la página vemos que aparece una definición textual del verbo componer, y el texto de la derecha e inserto en líneas sueltas, nos sugiere frases en las que se aplica las diferentes acepciones del verbo componer. En la percepción de estos dos textos nos encontramos en el centro con la imagen del cuerpo femenino, que es la que justifica el tema de la serie.



Lam. 3

Título. *Ave tipográfica*

Año. 2008

Medida. 12 x 17 x 2,5 cm.

Soporte. Libro

Idea. La manipulación de un libro ya existente destinado a ser destruido¹⁵⁸ permite que el libro no muera, sino que pase a tener otra nueva vida, al reencarnarse en un objeto artístico. En este caso le hemos otorgado una segunda vida tras su mutación en ave. La idea que propició esta metamorfosis surgió a partir de una sus páginas, en las que hablaba del Ave Fénix, a partir de su lectura se fortaleció la intención de generar un ave en la que el aspecto del libro tuviera una presencia contundente que transformara este objeto inanimado, portador de conceptos abstractos, en un ser animado.

Técnica y proceso. La técnica utilizada es el ensamblaje de elementos encontrados, como piezas de madera policromada y hierro, para construir la cabeza, además de una página interior y letras adhesivas para construir el cuerpo.¹⁵⁹ La página encolada sobre la cubierta del libro ha sido previamente recortada con una forma curva. Para que el texto pueda recorrer la portada y contraportada del libro, la página está ampliada mediante reprografía y las dos piezas que la conforman dejan una unión casi imperceptible en el lomo.

La necesidad de mantener estable la posición vertical de la pieza, ha podido ser resuelta vaciando el interior del libro para rellenarlo con perdigones de plomo.

Así mismo jugamos con dos tipos de letras; por una parte la impresa en la página, que se compone por tipografía y líneas convencionales propias de la edición de libros, y por otra la letra adhesiva actualmente en desuso, desbancada por el uso extendido

¹⁵⁸ Nacido dentro del proyecto *Del libro objeto al objeto libro* del Departamento de Dibujo de la UPV dirigido por Miguel Ángel Guillem Romeu.

¹⁵⁹ De la marca Letraset.

de los programas de texto informáticos. Sin duda hemos recurrido a esta última porque pueden extraerse uno a uno los caracteres, por el color plano y brillante de su acabado plastificado y por su relieve.

Expresión formal. La solución es una interpretación reconocible y sintética de ave genérica. Por supuesto, una pretensión importante radica en mantener la tridimensionalidad del libro. Además queríamos que se mantuviera incuestionable la apariencia del libro y fuese éste el configurador de la forma del ave a través de la aplicación de los signos tipográficos plasmados en sus cubiertas.

A la intención de respetar su cualidad como objeto portador de mensajes y textos escritos, se suma el objetivo primordial de mantener intacto su aspecto de libro, a pesar de que las ideas que surgen ante su visión aludan a su apariencia inmediatamente reconocible como ave. Esta obra evoca el planteamiento de la serie *...letterscape...* de Mar Arza.(Fig. 274- 277)¹⁶⁰

La elección minuciosa de una página del libro en la que aparece escrito el término al que aludimos, Ave Fénix, y el hecho de que su forma al destacar sobre el tono negro de las cubiertas originales complete la definición del cuerpo, tiene la intención de que el libro evidencie sus mensajes aunque esté cerrado.

La inclusión de la tipografía adhesiva aporta determinada forma de sugerencias táctiles a la pieza, al aportar cierto relieve a la página impresa, que se diferencia claramente de los tipos impresos convencionales.

¹⁶⁰ Véase punto 3.2.2. Mar Arza.

Con este tipo de letra se evidencia la forma del ala, mediante la reiteración del signo numérico 3. Así como el lugar que ocupa el ojo que ha quedado construido por el número 9, ubicado según la dirección que impone la cabeza.

Por otra parte, el hecho de que el interior de la pieza esté lleno de los plomos usados para la caza, produce una sugerencia metafórica por la que podemos imaginar que, como tiene el buche lleno de perdigones, esta Ave Tipográfica es un ave cazada.



Lam. 4

Título. *Don Quijote amagado*

Año. 2005

Medida. 60 x 22 cm.

Soporte. Papel Arches Expression blanco de 160 gr.

Idea. Esta ilustración para el libro artístico colectivo *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme*, editado por Navarro Impresores y la Universidad Politécnica de Valencia¹⁶¹ se basa en el relato del capítulo XX, titulado *De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha*, más conocida como la Aventura de los batanes¹⁶². Con esta obra titulada *Don Quijote amagado* presentamos una de las primeras situaciones que describe el capítulo, en la que los protagonistas se esconden entre la frondosidad de unos árboles, ante unos ruidos desconocidos e inesperados que les llegan en mitad de la noche¹⁶³. De ahí que presentemos a un quedo D. Quijote al lado de unas ramas y hojas.

Técnica y proceso. La técnica utilizada es xilografía, grabado calcográfico e impresión tipográfica.

Esta obra es una imagen múltiple, con una edición de 105 ejemplares. La necesidad de reproducción de la imagen ha determinado la naturaleza de la técnica a utilizar; ha condicionado las diferentes técnicas de grabado elegidas para esta ocasión. Ahora

¹⁶¹ Libro que conmemora el quinto centenario de la publicación de la primera parte del *Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes Saavedra.

¹⁶² Este capítulo se encuentra en las páginas 89-93 del libro de artista *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme*.

¹⁶³ Era la noche, como se ha dicho, oscura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido, de manera que la soledad, el sitio, la escuridad, el ruido del agua con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban ni el viento dormía ni la mañana llegaba, añadiéndose a todo esto el ignorar el lugar donde se hallaban. Véase DE CERVANTES, Miguel: *Don Quijote de la Mancha*, 2005, p. 227.

bien, en este caso la obra también se somete a la poética personal, y está planteada con diferentes lenguajes gráficos logrados por la combinación de técnicas.

Técnicamente ha sido resuelto con distintos tipos de matrices. Así se puede apreciar por orden de impresión, en primer lugar la mancha central, que domina el fondo de la doble página, está impresa por un contrachapado desbastado con gubias. Este tipo de matriz genera un cierto matiz por las vetas de la madera, condicionada por la cualidad superficial del papel. En segundo lugar, la ornamentación vegetal ha sido tallada en una plancha de conglomerado de densidad media (DM) cuya estructura es uniforme y bastante homogénea. La textura de la zona derecha tiene su origen en una red de plástico encontrada, con un trazado geométrico regular. Con el fin de que no fuera excesivamente contrastada su presencia, está entintada con el color ocre amarillo mezclado con base transparente.

Le sigue la representación de don Quijote, que es un grabado calcográfico estampado con tintas calcográficas al agua, preparado para evitar que se aprecie la huella del límite de la matriz en la impresión del papel; así, de manera estratégica también coincide el borde de la matriz metálica con la línea de pliegue del papel.

Finalmente una gran D mayúscula de tipografía móvil,¹⁶⁴ impresa con una prensa sacapuebas tipográfica. Debido a tres motivos: que la matriz es la madera, su gran tamaño y su peculiar diseño, podemos señalar que este tipo de letra no está destinado a

¹⁶⁴ Pertenece a una familia de las llamadas *egipcias*, que podría ser una variante de la fuente Rockwell, con un área de mancha de orientación inferior derecha y en el ojo para sugerir volumen. Véase GORDON, Bob: *1000 fuentes tipográficas*, 2009.

composiciones extensas de texto, sino que se trata de tipografía de rotulación.

Expresión formal. El formato alargado de la hoja del libro, que ha de estar plegada por la mitad para que se ciña a su tamaño condiciona la forma de composición que adopta la imagen.

La letra D pierde la posición vertical establecida para la lectura, actuando como un elemento compositivo de carácter plástico que ayuda a asentar la composición al reforzar la horizontalidad como recorrido visual de la obra, con todas las connotaciones semánticas que ello supone. La elección de esta letra no responde al azar, sino al interés de que represente la inicial del título con el que se nombra al personaje aludido, D de Don (Quijote). Como dice el título de la obra, la letra queda *amagada* entre la maraña de ramas y hojas a la izquierda de la composición, y esa intención la ha propiciado el juego de color empleado, ya que la letra tiene un color verdoso mezclado con base transparente, que permite que se entrevean las estampaciones superpuestas de los otros elementos, y así la letra se integra de manera natural y sin destacar en exceso en la maraña construida con el resto de elementos. En cuanto a la intención expresiva, la presencia de la figura de Don Quijote es contundente, realizado bajo una visión objetiva de su forma real, queda instalado en la parte izquierda del formato, con el fin de tener mayor peso visual. Para su ejecución hemos elegido la técnica de grabado calcográfico que permite generar un trazo limpio y rotundo. A su vez, ese objetivo expresivo de contundencia se reafirma con el uso del color negro muy saturado.



Lam. 5

Título. *Sotillo*

Año. 2007

Medida. 80 x 45 cm.

Soporte. Contrachapado de madera

Idea. Esta obra es representativa del grupo que se reúne bajo el título *Saudades* (Nostalgia) de 2007, y aglutina en cierta manera los planteamientos artísticos que se han ido abordando a lo largo de la evolución sufrida en esta investigación respecto de la integración de imagen y texto. Estas obras se centran en recrear momentos autobiográficos del pasado enmarcados en un lugar determinado. *Sotillo* evoca recuerdos personales primigenios, el título tiene un valor determinante ya que aparece escrito con total claridad en el soporte, para que esté presente durante todo el tiempo que se contemple la obra. La idea ha surgido a partir de considerar el uso del lenguaje escrito por su valor semántico, y así el hecho de incluir el texto en la obra además de aportar un valor plástico nos confiere su significado. Por lo que al incluir las palabras con total claridad para ser leídas y entendidas, hace que la obra se revele como una crónica que narra de manera directa la situación y momento vivido.

Otro propósito singular de esta obra ha sido relacionar el momento de la infancia con el diseño del texto empleado, también con apariencia escolar. De manera que para incluir el texto hemos recurrido a una técnica infantil, mediante tampones con forma de letras.

Técnica y proceso. La técnica utilizada es mixta y fotografía. Continúa la investigación personal sobre las maneras de incluir el texto en el soporte, con un tratamiento muy próximo al ámbito pictórico. Pero sobre todo indaga en torno al soporte bidimensional como espacio para la tipografía. A su vez cada variante de escritura, fragua una expresividad distinta en la obra, por ello para analizar las

distintas modalidades de texto con las que trabajamos, hay que hacer referencia a la técnica empleada.

Sobre el soporte de contrachapado de madera, se asientan las diferentes texturas y calidades plásticas. *Sotillo* tiene la intención de generar un lenguaje plástico que funcione como crisol que dé cabida a distintas técnicas.

En el proceso de trabajo primero se prepara el soporte generando un fondo con pintura al óleo, excepto para los espacios destinados a las letras de la palabra *Sotillo* y a la fotografía, que se reservan. Por otra parte, un retal rectangular de cartoncillo se trabaja aparte con una composición de cromatismo más contundente, para posteriormente integrarlo en el formato. La fotografía en blanco y negro también ha sido manipulada aparte y coloreada directamente con pintura al óleo, de forma similar a la empleada por Carmen Calvo en sus trabajos a partir de fotografías antiguas, sobre las que interviene con técnicas propias del grabado para infundirles color.¹⁶⁵

La escritura se convierte en protagonista con la inclusión de la palabra *Sotillo* plasmada en rojo con unos tampones con forma de letras de palo seco, rememorando la simplicidad técnica de los niños en sus trabajos plásticos. Con ello se consiguen ciertas texturas vibrantes y las formas que definen el contorno de cada letra quedan irregulares y sugerentes, del mismo modo que Bartolomé Ferrando hiciera en alguno de sus trabajos de la serie *Jocs. Poesia Visual*. (Fig. 334)

A la vez que esta técnica de escritura hemos yuxtapuesto otras letras, realizadas con trazos gestuales de caligrafía manual de lápiz.

¹⁶⁵ CASANOVA, María (coord.): 2007.

Técnicamente se ha realizado sobre una base de color al óleo fresca y se han trazado las letras arrastrando la capa de pintura con un útil punzante.

Expresión formal. La intencionalidad expresiva se manifiesta a través de los caracteres tipográficos combinados con los demás elementos de la composición.

En cuanto a la letra en esta obra, en un principio comenzamos reflexionando acerca de cada fragmento de texto que aquí se presenta. Así otorgamos el protagonismo a la palabra Sotillo, que se muestra con mayor contundencia, además de ser totalmente legible; posee también el rasgo añadido de tener un significado literario. Igualmente podemos apuntar que esta palabra tiene mayor legibilidad debido a que las letras que la forman aparecen en el orden convencional de lectura, es decir de izquierda a derecha, y su disposición es equidistante. Además de una manera sutil, debajo de la palabra mencionada se percibe una caligrafía que casi se entiende como una textura que queda subordinada. Esta manera de trabajar, hiriendo la pintura, sin duda emula el trabajo de Daniele Buetti con sus textos de escarificaciones y perforaciones, si bien la intención expresiva es muy distinta. En la parte superior de la derecha del formato, un texto con caligrafía personal narra brevemente la historia que se desarrolla en esta escena, también con una presencia sutil y de manera intencionada hemos permitido que se descifrara poco, y que no se leyera sino que se entreviera, con el fin de preservar lo que relata, una historia personal casi íntima. Su escasa legibilidad, hace que su presencia funcione como textura.

En lo concerniente a la relación que se establece entre los textos, hay una manera intencionada y planificada de generarla estableciendo una jerarquía de modo que la palabra principal, con su color rojo, que queda dispuesta horizontalmente, se erige con total dominio dentro del formato, mientras el resto ha pasado a un segundo y tercer nivel. En esa jerarquía se combinan intencionalidades semánticas ya que, por una parte es evidente el significado de la palabra Sotillo, que alude a un lugar de la infancia como un retal del recuerdo, mientras que los otros textos son reflexiones íntimas que se constituyen como elementos que configuran la composición, de tal manera que su componente visual se antepone al significado.

Queremos destacar la determinante importancia de la imagen fotográfica, ya que en este caso también evoca claramente una memoria de la infancia, como si se tratara de un diario ilustrado.

El resultado formal recuerda en cierta medida a Ximo Amigó cuando concibe los caracteres como elementos visuales que juegan un papel compositivo a pesar de reducir nitidez visual al texto.



Lam. 6

Título. *Turia*

Año. 2007

Medida. 80 x 45 cm.

Soporte. Contrachapado de madera

Idea. La obra posee connotaciones muy similares a la anterior, por estar concebida bajo las mismas premisas. La idea ha sido recordar una escena biográfica de la infancia con la intención de mezclar la calidad de la fotografía por su gran grado de iconicidad, con la letra y otros recursos pictóricos. Todo ello cohesionado con el fin de sugerir la festividad de los juegos de la infancia.

Técnica y proceso. La técnica utilizada es mixta y fotografía.

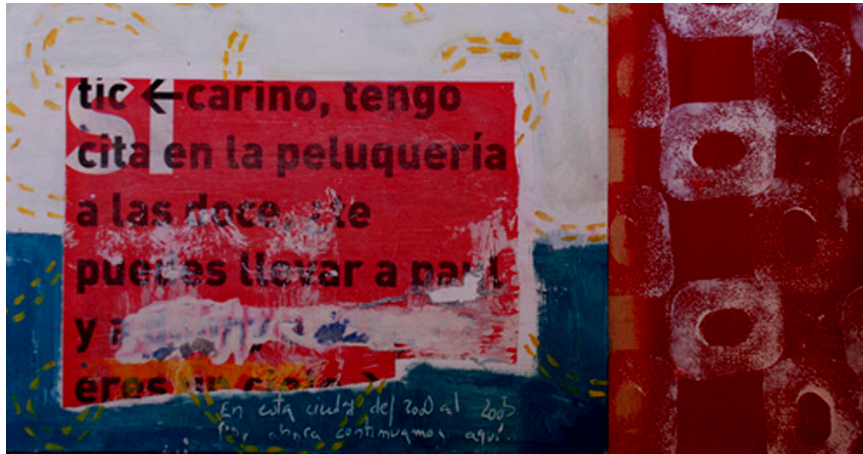
Al igual que en la obra anterior, se ha utilizado un contrachapado como soporte en el que se combinan la fotografía manipulada e introducida mediante la técnica del collage y las técnicas de pintura acrílica y de óleo. En las obras *Sotillo* y *Turia* las fotografías en blanco y negro han sido manipuladas aparte y coloreadas directamente con pintura al óleo, de forma similar a la empleada por Carmen Calvo, con técnicas propias del grabado para darles color.

Por último la letra O de caja alta, que pertenece a la misma familia que la D usada en *Don Quijote amagado*, también dispuesta de manera horizontal, aquí ha sido impresa sobre un papel posteriormente aplicado con collage. Los tipos que aparecen en la parte derecha de la composición se han ejecutado con plantillas.

Expresión formal. Se concreta con una posición apaisada y enclavada en un lenguaje pictórico. Con relación a la comunión de los distintos elementos visuales dentro de la composición, la presencia del lenguaje escrito no es tan contundente, restringiendo su presencia a pocos elementos. Estos fundamentalmente compensan la composición reiterando el predominio de la horizontalidad en el recorrido visual. La O situada en esta posición

propone una percepción distinta, entendiéndola como un elemento visual más que por su significado semántico.

Mientras que la fotografía, se erige como elemento más protagonista, por su carácter de fragmento de realidad, que también en este caso hace alusión directa a un recuerdo infantil enormemente nítido, como si se tratara de un diario ilustrado. Además subrayamos su importancia por su tamaño y posición dentro del formato. De esta manera evidenciamos la importancia del recuerdo y la importancia que tiene dentro del formato, por ocupar casi una tercera parte del soporte y por su forma vertical dentro del formato apaisado. A nivel compositivo se impone la composición fragmentada a partir de franjas verticales, que recuerdan la manera de estructurar la composición que tienen Daniele Buetti en su serie *Dreams result in more dreams* (Fig. 315 y 316) y Ximo Amigó en su serie *Ullar* (Fig. 209)



Lam. 7

Título. *Mojácar*

Año. 2007

Medida. 80 x 45 cm.

SopORTE. Contrachapado de madera

Idea. La idea que impera en esta pieza ha sido reproducir una situación cotidiana de un momento autobiográfico, cuando me había

Idea. La idea que impera en esta pieza ha sido reproducir una situación cotidiana de un momento autobiográfico, cuando me había emancipado y durante una estancia en Mojácar. Para representar ese retal de la vida de manera más clara, hemos recurrido a un texto escrito, que puede ser leído sin obstáculos, y por consiguiente arroja todo su significado. De manera que el propósito expresivo del texto en esta pieza es su nivel semántico, además, por supuesto, de las connotaciones compositivas y de color.

Técnica y proceso. La técnica utilizada es óleo y collage.

Con el fin de unificar el soporte y formato con todas las obras del conjunto en el que se crea esta obra, se ha elegido un mismo soporte; un contrachapado de madera, en el que se ha trabajado con técnicas pictóricas.

El proceso que se ha seguido en la ejecución ha sido, en primer lugar aplicar el retal de texto rojo encontrado mediante la técnica de collage, se trata de un técnica similar a la utilizada por el artista italiano Mimmo Rotella que reproducía en sus obras fragmentos de anuncios de vallas publicitarias que arrancaba. Posteriormente las manchas de color que estructuran la composición son realizadas con pintura acrílica y óleo. Actúan como fondo sobre el cual se manifiestan las huellas de los signos tipográficos.

Expresión formal. La presencia del lenguaje escrito es casi absoluta de manera que no aparece otra clase de elemento compositivo. Se trata de una pieza fundamentada en la fragmentación del formato bajo una estructura en la que cada uno de esos fragmentos presenta un tipo distinto de lenguaje escrito.

Esta obra, como las anteriores, posee un formato apaisado. La presencia de los signos gráficos es su principal razón de ser, y todo el texto que aparece se puede diferenciar en dos clases según sus objetivos expresivos: por una parte el recorte de una frase recogida de un cartel publicitario, e integrada en la obra por medio del collage, que se manifiesta con todo su significado. Y por otra, el resto del texto, que tiene una lectura menos literaria debido a su presencia sin una cualidad semántica en ese sentido. En este segundo caso, su función principal es representar una textura visual, en la que se pierda su forma de tipo reconocible para su lectura. Esta intención se consigue a partir de la técnica indirecta de los tampones,¹⁶⁶ en la que la O mayúscula dispuesta de manera reiterativa configura una textura casi ornamental. Así mismo sobre la base blanca y azul la huella de un pincel deja ver un fragmento de la S mayúscula, con la misma intención de generar una textura visual, al igual que trabaja Kendell Geers, con sus cenefas ornamentales a partir de una palabra escrita colocada de manera simétrica.¹⁶⁷

Comprobamos que en estos dos últimos casos, el texto reduce su nitidez visual, de manera que rememora en cierta medida el tratamiento de Ximo Amigó superponiendo sobre los caracteres una veladura blanquecina para jerarquizar los elementos.

Después de la exhaustiva descripción mediante las fichas técnicas de todas estas actuaciones artísticas, contemplamos desde una visión más general, que una característica común a todas estas

¹⁶⁶ Similar a la usada en la obra *Sotillo*, 2007.

¹⁶⁷ Véase punto 3.1. El valor del signo. p. 188.

obras es la composición fragmentada del formato, que queda estructurado bajo un enfoque diferenciado por esta actuación que podemos considerar afín a la manera de trabajar de Buetti y Amigó. También puede ser similar el uso del color. Observamos como las composiciones de Buetti muestran un juego de contrastes con colores brillantes, potenciado por el uso de la luz, mientras que la obra personal aquí analizada posee también un marcado contraste cromático, que podríamos afirmar que se encuentra a medio camino entre los dos artistas aquí nombrados.

Como reflexión general, podemos vislumbrar que además del interés por las distintas técnicas de incluir el texto en las obras artísticas, existe una preocupación personal específica que va hacia la concreción de la letra como elemento abstracto, que se aleja del concepto aprehendido de icono legible y queda potenciado como elemento puramente visual del que se extraen nuevas formas de gran valor compositivo a partir de sus distintos fragmentos, y de los huecos internos que generan.

Esta búsqueda de formas abstractas se deduce de las últimas obras analizadas que indagan en fondos o texturas realizadas a partir de los huecos o fragmentos de signos tipográficos. Y a su vez en modificaciones en la posición del signo, que nos aleja de percibirlo como forma reconocible. Esta búsqueda del sentido ambiguo en la forma del signo, nos abre un vasto campo de trabajo para seguir desarrollando una futura investigación personal en ese sentido.

CONCLUSIONES

Esta investigación supone una reflexión profunda sobre texto e imagen desde el punto de vista de la producción artística y está ceñida al análisis que liga los signos gráficos con las artes visuales abordándolos desde un planteamiento general, abierto a diferentes soportes y disciplinas artísticas.

Es demostrable que la letra actúa como hilo conductor que permite engarzar las concepciones de los distintos artistas y las diferentes artes desde una perspectiva actual, para demostrar la hipótesis planteada inicialmente, que defiende la tipografía como elemento claramente integrado y consolidado dentro del arte actual y que, sin duda, actúa como motor generador de la producción artística y sobrepasa las fronteras que definen las propias disciplinas artísticas para responder a una voluntad amplia y heterodoxa.

Los objetivos planteados inicialmente han sido desarrollados en un corpus del trabajo con dos partes diferenciadas. Una más teórica y conceptual, y la otra de carácter práctico. De igual manera las conclusiones se exponen de manera progresiva y ordenada según se han desgranado conforme al plan de trabajo establecido:

El análisis de la totalidad de recursos expresivos que se dan en torno al signo tipográfico desde una visión gráfica, realizado en el primer capítulo, demuestra que existe una serie de elementos susceptibles de provocar variaciones en el signo tipográfico cuando se tratan desde el punto de vista plástico. Unos se caracterizan por ser componentes del propio signo tipográfico: Tipo. Escala y grosor. Distorsión. Recursos enfatizadores. Dimensionalidad. Proximidad.

Agrupamiento. Equilibrio y disposición. Movimiento y direcciones. Espontaneidad y azar. Otros hacen referencia a los elementos que acompañan a la letra en la composición y se manifiestan en la maquetación del texto, por lo que se entienden como elementos de apoyo a la composición. Son: Márgenes. Retícula. Simetría. Estructuración del texto en el formato.

Este análisis está planteado amparándonos en la claridad que aporta el campo del diseño gráfico, porque son los diseñadores quienes han utilizado de una manera más metódica estos recursos, debido a que su trabajo se fundamenta en las normas del lenguaje visual, porque además de conjugar las imágenes con las letras, deben admitir la presencia de éstas como un factor constante. En ningún caso se pretende cuestionar cuál es la frontera entre artistas y diseñadores, sino que analizamos las posibilidades plásticas de la tipografía y sus cualidades como recurso expresivo. Ya que ambos factores han hecho posible que las letras queden vinculadas a la expresión artística actual.

En el segundo capítulo, el análisis a través de un recorrido histórico del Arte del siglo XX, abordado a partir de una visión globalizadora, pero a su vez acotada, donde la presencia del signo tipográfico se centra en las vanguardias, relacionándose directamente a lo largo de ellas con tipógrafos, impresores y diseñadores.

El estudio de este intercambio permite concluir varias ideas sobre la **determinante actuación de los artistas de las vanguardias** resumidas en que:

- Realizaron fructíferas experiencias pioneras que transformaron la percepción estética de los signos gráficos y facilitaron la aceptación de las letras como recurso plástico, ya que hasta entonces tenían un papel eminentemente informativo.
- Apostaron por la libertad de composición con los tipos. Modificaron la disposición y la función de los elementos tipográficos provocando nuevas lecturas. Las letras, al escaparse del soporte en el que cumplían una función literaria y lineal, evolucionan hacia una autonomía plástica y una libertad formal potenciada en aras de la expresividad.
- Con su experimentación con la letra tanto en el contexto de la página como fuera de ésta, participan directamente en el establecimiento de las bases del diseño gráfico actual.
- Como contrapartida, recurren al signo tipográfico, hasta el punto de llegar en ocasiones a ser indispensable su relación e integración con la imagen.

Avanzamos en la investigación con el estudio de una selección de artistas que se manifiestan utilizando la letra desde el punto de vista de la multidisciplinariedad, como ejemplo de práctica artística que integra los signos tipográficos sin hacer distinciones ni exclusiones con respecto a los distintos soportes y disciplinas.

El análisis de la producción de autores como Jaume Plensa, Mar Arza, Daniele Buetti y Bartolomé Ferrando, muestran que la letra puede ser protagonista con papel plástico, al margen de que sus discursos sean con fotografía, escultura o arte de acción.

La detallada observación de sus obras demuestra que **el signo tipográfico puede ser el motor de la concepción artística** y que es gracias al uso del signo, como consiguen expresarse con una pluralidad de técnicas expresivas manteniendo un discurso unitario y coherente. Así vemos como la tipografía está tan presente en la obra gráfica, la escultura, la instalación y la escenografía de Plensa, Arza y Buetti, como en el arte de acción y la poesía visual que desarrolla Ferrando. Corroboramos que el signo tipográfico supone para estos autores la motivación imprescindible en su trabajo, que les proporciona un sentido específico y exclusivo a su obra.

La búsqueda de coincidencias entre ellos y singularidades de cada uno, ha aportado la certeza de que **la tipografía puede adaptarse a la personal voluntad creadora con excelentes resultados matizados por la poética de cada una de sus visiones**, que les aporta una gran riqueza de soluciones:

- La **luz** actúa como elemento intangible que da protagonismo y expresividad a la letra. Un factor común en las obras de Plensa, Buetti y Arza.
- El **significado literario** también puede completar la propuesta plástica por diferentes vías. Así para Buetti es lo que da sentido explícito a su obra, mientras que para Arza y Plensa el significado del texto queda más implícito.
- Puede jugarse con dos **tipos de lectura**: una fundamentada en un goce estético y la otra hace necesaria la comprensión lectora, como se aprecia en la obra *Escrituras Superpuestas* de Bartolomé Ferrando, en la que primero nos ofrece una lectura perceptiva inmediata y luego nos invita a descifrar el

significado convencional del texto escrito. Con este doble juego, la **sonoridad** y los espacios en **blanco** (que se pueden traducir en silencios similares a los del alfabeto escrito) son rasgos que pueden incorporarse a las piezas creadas, buscando fórmulas eufónicas como hace Mar Arza, o investigando en sonidos y silencios que extralimitan el propio lenguaje hablado, como el caso de Bartolomé Ferrando, que parte del ritmo, la rima y la dicción. Al incorporar ruidos y técnicas fonéticas, el alcance del propio lenguaje trasciende como mero vehículo del significado.

La aportación de nuevos recursos estilísticos a partir de la inserción de los signos gráficos en la producción artística, apreciada con un criterio abierto, ha permitido comprobar que hay múltiples vías para acceder al hecho plástico; en algunos casos la **literatura** es el punto de partida. Éste es un planteamiento conceptual común a Plensa y Arza, si bien el primero se basa en los clásicos (como Shakespeare) Mar Arza aborda la literatura a partir de los libros que obtiene en sus visitas a las librerías de viejo. Pero también es posible seguir las sugerencias de los mensajes publicitarios, como les sucede a Buetti y Amigó. Podemos decir que el proceso artístico en estos casos es un viaje que arranca con el hallazgo escrito y finaliza con la expresión del mismo.

Otro punto de arranque del proceso de creación bastante frecuente actualmente, se basa en la concepción de **la letra como elemento plástico** totalmente asimilado, que es poseedora de unas características de uso absolutamente reconocibles, como son su

forma, disposición y reiteración. Así es posible recurrir a esas cualidades para crear un código personal de signos visuales, a modo de un particular alfabeto escrito, como si se tratara de escritura convencional. Este abecedario personal basado en un **código abierto de la tipografía**, surge de la reflexión a partir de ciertas connotaciones expresivas que se desprenden del lenguaje escrito. Alguna muestra de ello la tenemos con los signos que utilizan Hernández Mompó, Matt Mullican y Keith Haring, quienes consiguen generar un paralelismo entre la visión del lenguaje escrito con su lenguaje artístico personal basándose en las características formales y la proporción de las letras. Del mismo modo, autores como Julio Campal, Bartolomé Ferrando, Chema Alvargonzález, Jaume Plensa, Johanna Calle, Susy Gómez, Gabriela Rodríguez, Laura Erber y Lee Bae, se apropian de la apariencia de escritura manual y del trazo gestual procedente de la caligrafía personal, y lo trasladan a su código particular. Aunque también hay quien no crea su propio alfabeto sino que recurre a la disposición de textos reconocibles, entendidos como una sucesión de signos situados a una misma distancia y que completan líneas con una longitud e interlineado regular, afín a los procesos de lectura de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, reconocibles por todos, pero que sugieren ideas totalmente distintas a las establecidas. En este sentido trabajan Evru y Carmen Calvo.

El color como cualidad del signo tipográfico amplía las posibilidades de relación de este código abierto, y abre aún más su campo de actuación, tal como se contempla en la obra de Hernández Mompó, Rafael Alberti, Keith Haring. Igualmente sucede si se

considera la tridimensionalidad como elemento consustancial al tipo. Jaume Plensa, Bartolomé Ferrando y Chema Alvargonzález trabajan investigado sobre el volumen de la letra.

La consideración de las cualidades inherentes a la práctica tridimensional también dilatan los límites creadores. Por ejemplo, los moldes que generan las letras, de Jaume Plensa; los collages de materiales laminados, de Bartolomé Ferrando y de Fernando Millán; la manipulación digital, propia de Wim Delvoye; la incisión y el recorte, usados por Amikam Toren; el modelado de material maleable, de Susy Gómez; y finalmente, la luz, generadora de ilusiones con sus sombras, con Daniele Buetti y Mar Arza.

La etapa investigadora desarrollada a partir de la experimentación personal, ha permitido integrar en la propia actividad artística cuantas sugerencias se manifestaban en el estudio de los referentes.

El proceso de ejecución del signo tipográfico al pretender integrarlo como recurso plástico que responda a los **intereses creadores personales**, está en función del soporte sobre el que se construye la obra artística. Es necesario considerar las variables técnicas y expresivas que ello puede introducir. Así, al analizar el soporte bidimensional en el que se desarrolla la investigación, establecemos una metodología de análisis para la que se hace conveniente definir las técnicas más apropiadas. Entre ellas destacamos las siguientes: el trazo directo propio del dibujo y de la pintura (*Mojácar*, presentada en este documento). El esgrafiado con un elemento cortante para que surja la capa inferior (*Sotillo*,

generando una textura de signos gráficos). El collage a partir de recortes encontrados de papel impreso (*Mojácar, Ave Tipográfica*). Las técnicas de grabado calcográfico, la xilografía y los tampones de goma con la forma de signos tipográficos, que nos presenta dos concepciones del proceso: una es la letra usada como matriz (*Sotillo*) y la otra es tratar la letra como una reserva o trepa. La impresión tradicional de tipos móviles (*Se compuso y acicaló* y *Con mayor celo que de costumbre*). La impresión infográfica, a partir de fuentes digitalizadas (*Turbado ante vuestra presencia*).

La relación detallada de los aspectos que confluyen en praxis, tanto de los artistas analizados como del trabajo personal de la misma doctoranda, responden al interés por realizar una **guía práctica** sobre las posibilidades de expresión de los signos literarios desde la óptica artística. Así, la propia estructura dada a este documento, hace que funcione como manual de procesos del que otros artistas puedan nutrirse.

En cuanto se refiere a nuestro trabajo personal, la elección de determinados aspectos del signo como generadores de nuestra actividad artística, ha provocado que se establezcan unas directrices de trabajo específicas, estas directrices también son el foco de atención de otros discursos artísticos actuales, lo que demuestra una coherencia en el uso de las actuaciones del signo tipográfico entre las distintas experiencias encontradas y la propia experiencia creadora.

A continuación señalamos los aspectos más relevantes de los resultados, tanto obtenidos en la obra personal como descubiertos en la producción de otros artistas.

- En la relación figura-fondo, se concluye la **disponibilidad de la letra** para ser figura aislada del fondo (Juliao Sarmiento y Aaron Parazelle) y también para el caso opuesto, que constituya el fondo (Trenton Doyle Hancock, y Kendell Geers).
- Los **rasgos inherentes al texto y elementos tipográficos de apoyo** son susceptibles de ser utilizados con fines expresivos en el campo artístico, teniendo en cuenta los espacios en blanco, el interlineado, el interletrado, el set, los espacios interiores de las letras. (Emil Sdun, Ximo Amigó, Mar Arza, Johanna Calle).
- El interés semántico del texto, si bien no es condición obligatoria, puede ser **determinante para la comprensión total** de la obra (Amikam Toren, Juliao Sarmiento y Wim Delvoye, además de las obras personales *Se compuso y acicaló*, *Con mayor celo que de costumbre*, *Sotillo* y *Mojácar*).
- La repetición de los signos genera una **textura visual**, que facilita la construcción y definición de la imagen visual. (Kendell Geers y la obra personal *Mojácar*, *Sotillo* y *Ave Tipográfica*). En los ejemplos citados se aprecia que las formas resultantes crean una piel decorativa que se convierte en un telón de fondo estético con matices de greca ornamental.
- El hecho de plantear la **composición fragmentada** del texto a partir de sílabas, letras sueltas o tan sólo fragmentos de letra, lleva a apreciar que del mismo modo el formato queda

compuesto a partir de módulos geométricos, de manera que tanto en el formato como en el tipo se produce una visión fragmentaria. (Ximo Amigó, Danielle Buetti, Bartolomé Ferrando y en la obra personal *Con mayor celo que de costumbre*).

- La experimentación basada en reflexionar sobre las cualidades del gesto y el trazo de la **caligrafía manual**, próxima a una forma de dibujo, aporta una expresividad si cabe más personal y exclusiva, con rasgos inconfundibles (Bartolomé Ferrando, Chema Alvargonzález, Johanna Calle, Laura Erber y Lee Bae, y la obra *Sotillo*).
- La utilización del **fragmento de signo tipográfico considerado como un todo** hace que resulten nuevas formas que acrecientan las posibilidades plásticas. Dentro de esta misma concepción, reseñamos especialmente el juego con los ojales de las grafías y sus peculiares posibilidades expresivas (Ximo Amigó, Kendell Geers y la obra personal *Con mayor celo que de costumbre*).
- El hecho de dotar al tipo de esta versatilidad implica que se impone desde su variedad de disciplinas, su disponibilidad para la **práctica multidisciplinar**. El carácter experimental dado al signo escrito, hace que se cohesionen las diferentes técnicas y materiales. Así mismo esa variedad de técnicas implica el uso de materiales con una concepción solamente limitada por la naturaleza de los mismos. En el caso de los artistas analizados y en el caso de la experiencia personal, hemos podido comprobar las respuestas derivadas de los distintos ámbitos, como son: el pictórico, concretando como soporte para la letra, telas, cartón y

contrachapado. La gráfica, utilizando el papel como soporte idóneo para las técnicas de estampación de la tipografía móvil. Y el ámbito tridimensional, en el que hemos usado el objeto libro.

- Al relacionar el tipo con otros elementos visuales (imágenes fotográficas, elementos del mundo gráfico), se evidencia que las **letras cohesionan sin rivalizar** con el resto de elementos visuales pese a tener connotaciones expresivas diferentes. Por descontado que esta convivencia de elementos de distinta naturaleza hace que se complementen, produciendo una sinergia de la que se nutren sus discursos (Kendell Geers, Plensa, Arza, y en las obras *Se compuso acicaló*, *Con mayor celo que de costumbre* y *Ave Tipográfica*).

Los dos grandes bloques que estructuran la presente tesis nos llevan a la misma conclusión: El signo tipográfico bajo el crisol del lenguaje artístico funciona como un código autónomo y visual que participa activamente, por lo que resulta determinante en la configuración de la composición plástica. Así pues defendemos con firmeza que la letra ha sido y es en la actualidad el motor que puede fundamentar plenamente el quehacer artístico, de manera que actúa como hilo conductor facilitando consue incorporación el trasvase entre las disciplinas artísticas aportando una visión multidisciplinar, tal como hemos contemplado que ha sucedido con la pintura, escultura, obra gráfica, poesía visual, poesía objeto, poesía fonética, arte de acción, fotografía, instalación y video arte. El trabajo desarrollado en la obra de Jaume Plensa y de Mar Arza, en los que el signo tipográfico les ha llevado desde la escultura, a las

instalaciones públicas y a la producción gráfica indistintamente disipando fronteras técnicas. Argumentos similares podemos aplicar a Buetti con un trabajo que despliega un puente de encuentro entre la bi y la tridimensión con sus obras a partir de fotos y textos, sin olvidar a Bartolomé Ferrando, que explora los rasgos del signo tipográfico desde los distintos lenguajes artísticos, aplicándolos a la poesía fonética, la poesía visual, el arte de acción, y la obra gráfica, entre otros.

Por último podemos afirmar que la realización de esta tesis abre nuevas y atractivas puertas a la búsqueda personal. Pero con este estudio, tenemos la esperanza de haber sentado las bases para que los artistas iniciados en esta andadura encuentren en él argumentos que les sugieran la forma de adentrarse en su propio camino de creación artística.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS, CATÁLOGOS Y PUBLICACIONES

- ADELANTADO, Luis
(coord.)
1988 *Carmen Calvo. Pinturas y afinidades electivas.* Valencia, ed. Galería Luis Adelantado, p. 23.
- ADES, Dawn (coord.)
1985 *In the mind's eye. Dada and Surrealism.* The Museum of Contemporary Art Chicago (diciembre 1984 - enero 1985). New York, ed. Abbeville Press, p. 240, ISBN: 3-89659-596-X.
- AGUILERA CERNI,
Vicente
1986 *Diccionario del arte moderno. Conceptos, ideas y tendencias,* Valencia, ed. Fernando Torres Editor S.A. p. 569, ISBN: 84-7575-141-5.
- AHRENS, Carsten
(coord.)
2003 *Jaume Plensa,* Barcelona, ed. Polígrafa, p. 311, ISBN: 84-342-0940-8.
- AHRENS, Carsten
(coord.)
2003 *Jaume Plensa,* Barcelona, ed. Polígrafa, p. 311, ISBN: 84-342-0940-8.
- ALIAGA, Juan Vicente
(coord.)
1988 *Carmen Calvo. Modos de ver.* IVAM Centre del Carme Valencia (diciembre - enero 1989). Valencia, ed. IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, p. 16.
- ANDÚJAR GARCÍA, José
Ramón
1996. *Análisis de la tipografía como imagen. Estudio de los elementos visuales básicos que intervienen en la composición tipográfica y que afectan a los valores comunicacionales.* Tesis doctoral inédita dirigida por Dr. Rafael Contreras Juesas, Universidad Politécnica de Valencia, p. 318.
- ARAKISTAIN, Xavier
(coord.) *Para todos los públicos.* Rekalde Bilbao (marzo-mayo 2006). España, ed. Rekalde,

- 2006 DL, p. 328, ISBN: 84-88559-49-6.
- ARGAN, Giulio Carlo
1998 *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, ed. Akal, p. 660, ISBN: 8446000342.
- ARMSTRONG, Elizabeth,
ROTHFUSS, Joan (coord.)
1994 *En l'esperit de FLUXUS*. Walker Art Center Minneapolis, Minnesota (febrero-junio 1993), Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (noviembre 1994-enero 1995). Barcelona, ed. Fundació Antoni Tàpies, p. 303, ISBN: 84-88786-03-4.
- ARROYO, Marta (coord.)
2007 *Jaume Plensa*. Institut Valencià d'Art Modern. IVAM, (noviembre 2007-febrero 2008). Valencia, ed. IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, p. 355, ISBN: 978-84-482-4792-8.
- ARZA, Mar
2008 "ARZA, Mar: (...) *Del lenguaje sumergido al libro de los textos omitidos...*", p. 3. Texto inédito, no publicado.
- Asociación Española de
Agencias de Publicidad
2000 *El libro de la Publicidad Gráfica. XIII Festival Publicitario de San. Sebastián*, Barcelona, ed. Folio, p. 118, ISBN: 8441314055.
- ASTORQUI, Juan (coord.)
2000 *Premio Nacional de carteles Caja Madrid 2000*, Madrid, ed. Caja Madrid, p. 48.
- BAINES, Phil, HASLAM,
Andrew
2002 *Basiswissen Typografie. Lust auf Schrift!* Alemania, ed. Verlag Hermann Schmidt. Mainz, p. 192, ISBN: 3874395936.
- BALDÓ, Felip
2006 *Imagen. Cuadernos*. Valencia, ed. ECIR, p. 154, ISBN: 84-9826-172-4.
- BALIUS, Andreu
2003 *Type at work: Usos de la tipografía en el diseño editorial*, Barcelona, ed. Index Book SL, p. 219, ISBN: 8489994625.
- BARTRAN, Alan
2005 *Futurist typogrphy and the liberated text*, Londres, ed. The British Library, p. 153, ISBN: 030011432X.
- BASCUÑÁN RAMS, Paco *La deriva tipográfica*. (Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San

- 2009 Carlos), Valencia, ed. Campgràfic, p. 60.
- BASSAS, Assumpta
2003 “...letterscape...(with gleanings by the way)”, Doua Revista d’estudis femenines, 2003, nº 24, pp. 244-247, Barcelona, ed. Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/DOUDA/article/view/62957/91128> (acceso 05/09/2010)
- BASSAS, Assumpta
(coord.)
2007 *Mar Arza. En lugar de nada...* La Galeria Palafrugel (abril – junio 2007).Girona, ed. Ayuntamiento de Palafrugell-La Galeria, p. 40, DL: B-31.998-07.
- BASTIAN, Heiner
(coord.)
2001 *Retrospektive Andy Warhol*. Tate Museum London (febrero- marzo 2002). Berlin, ed. Nationalgalerie, p. 319, ISBN: 3-7701-5914-4.
- BASTIAN, Heiner (coord.)
2002 *Andy Warhol: Retrospektive*. Tate Museum London (octubre 2001 – enero 2002). Berlin, ed. Nationalgalerie Staatliche Museen, p. 319, ISBN: 3-7701-5914-4.
- BEAUMONT, Michael
1987 *Type & Colour*, Londres, ed. Quarto Publihing, (tr. Catalina Martínez Muñoz, *Tipo y color*, Madrid, ed. Herman Blume, 1998, p. 144). ISBN: 847214402X.
- BELTRÁN, José Carlos
2001 *Ché, mira la poesía: poesía visual valenciana*. Museo Arqueológico de Benicarló (diciembre 2001 -enero 2002). Castellón, ed. Museo Arqueológico de Benicarló, p. 20.
- BELTRÁN, José Carlos,
FERRANDO, Bartolomé
2001 *Poesía visual valenciana*, Valencia, ed. Rialla, p.135, ISBN: 84-95521-07-5.
- BERMÚDEZ, Adelaida,
NOMEN, Montserrat
(coord.)
1997 *JOAN Brossa: Poemas visuales, poemas objeto, instalaciones*. Palacio Revillagigedo (julio -septiembre 1997).Oviedo, ed. Caja de Asturias, p. 118, ISBN: 84-7925111-5.
- BLACKWELL, Lewis
1993 *20th Century Type*, Londres, ed. Calmann & King Ltd. 1993, (tr. Carlos Sáenz de

- Valicourt, *La tipografía del siglo XX*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1993, p. 256). ISBN: 84-252-1609-5.
- BLACKWELL, Lewis 1995 *The end of print. The graphic design of David Carson*, Londres, ed. Lawrence King, p. 134, ISBN: 1-85669-070-9.
- BLACKWELL, Lewis 1998 *Tipografía del siglo XX: Remix*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, p. 191, ISBN: 8425217431.
- BLANCHARD, Gérard 1988 *La Letra*, Barcelona, ed. CEAC, p. 295. ISBN: 8432956147.
- BOOL, Flip, DIEPRAAM, Willem 2000 *Piet Zwart (1885-1977)*, Amsterdam, ed. Focus Publishing, p. 167, ISBN: 90-72216-92X.
- BOSCH María Ángeles, PUJOL, Carlos (coord.) 1980 *Nueva Enciclopedia Larousse. Tomo 7*, Barcelona, Ed. Planeta, S. A. p. 522, ISBN: 84-320-4267-6.
- BRETON, André 1970 *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, ed. Barral, p. 309, SBN: 84-211-7074-0.
- BROWN, Alex 1989 *In Print, Text and Type in the Age of Desktop Publishing*, Nueva York, ed. Watson- Guptill Publications, (tr. Catalina Martínez Muñoz, *Autoedición. Texto y tipografía*, Madrid, ed. Ack Publish, 1991, p. 187). ISBN: 8487687067.
- BRÜNING, Ute, KAISER-SCHUSTER, Britta (coord.) 1995 *Das A und O des Bauhauses. Bauhaus-Archiv Berlin* (agosto- noviembre 1995), Württembergischer Kuntsverein Stuttgart (enero- marzo 1996), Gerhard-Marcks-Haus Bremen (mayo-julio 1996). Berlin, ed. Leipzig, p. 335, ISBN: 3-61-004403.
- BUENO FIDEL, José María 1994 *Braque*, Madrid, ed. Globos Comunicación SA. y Ediciones Polígrafa, págs. 61, ISBN: 84-8223-039.
- BURKE, Christopher 1998 *Paul Renner. The art of typography*. Londres, ed. Hyphen Press, (tr. Esther Monzó Nebot,

- Paul Renner. Maestro tipógrafo*, Valencia, ed. Campgràfic editors SL. 2000, págs. 231). ISBN: 8493167711.
- CALABRESE, Omar
1987 *Il linguaggio dell'arte*, Milán, ed. Bonpiani, (tr. Rosa Premat, *El lenguaje del arte*, Barcelona, ed. Paidós, 1995, p. 279). ISBN: 8475094368.
- CALVET, Jean-Louis
1996 *Historie de l'écriture*, París, ed. Plon, (tr. Javier Palacio Tauste, *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*, Barcelona, ed. Paidós Ibérica S.A. 2001, p. 263). ISBN: 8449310660.
- CAO, Paco (coord.)
1992 *Los paisajes del texto*. Palacio de Revillagigedo de Gijón (octubre-diciembre 1992). Asturias, ed. Caja de Ahorros de Asturias, p. 138, ISBN: 84-7425-025-9.
- CARPIO, Francisco
2004 *Pinturas, Ximo Amigó*. Pedro Peña Art Gallery (julio – agosto 2004). Málaga, ed. Pedro Peña Art Gallery, p. 39, DL: M-33478-2004.
- CARPIO, Francisco
2007 *La palabra imaginada: Diálogos entre plástica y literatura en el arte español*. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (marzo -junio 2007). Segovia, ed. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, p. 165, ISBN: 978-84-935260-3-0.
- CARRERE, Alberto
2009 *Retórica tipográfica*, Valencia, ed. Universidad Politécnica de Valencia, p. 133, ISBN: 9788483634158.
- CARTER, Rob
1996 *Diseñando con tipografía 2. Logotipos, papelería de empresa. Identidad corporativa*, Barcelona, ed. Index Book, p. 159, ISBN: 849211147X.
- CARTER, Rob
1997 *Diseñando con tipografía 3: Color y tipografía*, Barcelona, ed. Index Book, p. 159, ISBN: 8489994005.
- CARTER, Rob
Diseñando con tipografía 4: tipografía experimental, Barcelona, ed. Index Book, p,

- 1998 159. ISBN: 8489994110.
- CASANOVA, María
(coord.)
1995 *Kurt Schwitters*. Musée national d'art modern Centre Georges Pompidou (noviembre 1994- febrero 1995), Ivam Centro Julio González (abril- junio 1995), Musée de Grenoble (septiembre- noviembre 1995). Valencia, ed. IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, p. 538, ISBN: 84-482-0886-2.
- CASANOVA, María
(coord.)
1997 *Poesía visual. Joan Brossa*. IVAM Centre Julio González (noviembre 1997 - enero 1998). Valencia, ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, p. 368, ISBN: 84-482-1590-7.
- CASANOVA, María
(coord.) 2000 *Enric Crous-Vidal. De la publicidad a la tipografía*. IVAM. Centre Julio González (julio-septiembre 2000). Valencia, ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, p. 125, ISBN: 84-482-2501-5.
- CASTLEMAN, Craig
1982 *Getting up*, EEUU, ed. Herman Blume, (tr. Pilar Vázquez Álvarez, *Los graffiti*, Madrid, ed. Herman Blume, 1987, p. 190). ISBN: 84-7214-382-1.
- CASTRO FLÓREZ,
Fernando, JIMÉNEZ,
Gonzalo
2006 *Ximo Amigó*, Ávila, ed. Obra social de Caja de Ávila, p. 43, ISBN: 84-96264-44-0.
- CELANT, Germano
(coord.)
2007 *Mimmo Rotella*, Milan, ed. Skira Editore, p. 575, ISBN: 978-88-849-1358-6.
- CIRLOT, Lourdes
1993 *Historia Universal del Arte, Últimas tendencias*. Barcelona, ed. Planeta, p. 401, ISBN: 84-08-00293-7.
- CISCAR, Consuelo
2007 "Cuerpos teatralizados" en ARROYO, Marta, *Jaume Plensa*, Valencia, ed. IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, pp. 13-21, ISBN: 978-84-482-4792-8.
- CLARK, John *Diseño tipográfico*, Barcelona, ed.

- 1993 Parramón ediciones, p.143, ISBN: 8434218313.
- COLLU, Cristina,
CASTRO, Fernando
(coord.)
2001 *Pay Attention, please.* Museo d'Arte della Provincia di Nuoro (julio – octubre 2001). Italia, ed. Milano Skira, p. 206, ISBN: 88-8491-121-4.
- COMBALIA, Victòria
1996 *Vassily Kandinsky, La revolució del llenguatge pictòric.* MACBA, Museu d'Art Contemporani Barcelona (octubre 1996 - enero 1997). Barcelona, ed. MACBA, p. 148, ISBN: 84-920989-8-8.
- CORDOBA, BURKE,
Patricia
2008 *La modernidad tipogràfica truncada,* Valencia, ed. Campgràfic Editors, p. 280, ISBN: 978-84-96657-07-6.
- COSTA, Juan
1989 *Señalética,* Barcelona, ed. CEAC SA, p. 256, ISBN: 84-329-5612-0.
- CUESTA, Carmen,
MARTIN BARDERAS,
Nines (coord.)
2000 *Signos del siglo. 100 años de Diseño gráfico en España,* España, ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación Ministerio de Economía y Hacienda, p. 621, ISBN: 8492258713.
- CHERNEVICH, Elena,
ANIKST, Mikhail
1987 *Soviet Commercial Design of the Twentie,* Moscú, ed. M. Anikist, (tr. Emilio Olcina Aya, *Diseño Gráfico Soviético Años 20,* Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1989, p. 14). ISBN: 84-252-1414-9.
- CHEUNG, Víctor,
CANDI, Stefan
2007 *Locos por la tipografía. Nuevas tendencias en tipografía de la A a la Z,* Barcelona, ed. Indexbook SL, p. 233, ISBN: 9788496774308.
- CHILLIDA, Alicia
2000 “Hotel Madrid. Una conversación” en ORTEGA, Carlos (coord.) *Jaume Plensa. Chaos-Saliva.* Palacio de Velázquez, Parque del Buen Retiro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (febrero - abril 2000). Madrid, ed. Museo Nacional de Arte Reina

- Sofía, p. 53-69, ISBN: 84-8026-146-3.
- DAALDER Tonny, (coord.) 1993 *Dalla Collezione. Stedelijk Museum Amsterdam.* Amsterdam, ed. Lecturis bv, Eindhoven, p. 236, ISBN: 90-5006-087-0.
- DAHL, Svend 1982 *Historia del libro*, Madrid, ed. Alianza, p. 316, ISBN: 84-206-6728-5.
- DEBBAUT, Jan SOONS, Mariëlle (coord.) 1990 *El Lissitzky 1890-1941: architect, schilder, fotograaf, typograaf.* Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven (diciembre 1990 - marzo 1991), Fundación Caja de pensiones Madrid (abril - mayo 1991), Musée d'Art Moderne de la Ville Paris (junio - septiembre 1991). Holanda, ed. Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, p. 220, ISBN: 90-70149-27-3.
- DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel 1605 *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Circulo de Lectores y Galaxia Gutenberg, 2005, p. 892, ISBN: 84-8109-393-9
- DEL DIEGO THÓMAS, Celia (coord.) 2007 *Lluerna Ulls Mar Arza.* La Capella de Sant Roc. Espai Contemporani de Tarragona (23 de febrero al 8 de abril de 2007).Tarragona, ed. Museo de Valls, Institut d'Estudis Vallencs y Ayuntamiento de Valls, p. 10. DL: T-1043-07.
- DEMPSEY, Amy 2002 *Estilos, escuelas y movimientos*, Londres, ed. Blume, p. 304, ISBN: 84- 89396-86-8.
- DÍAZ LÓPEZ, María José (coord.) 2007 *Joan Brossa, en las alturas y sin red.* Museo de Santa Cruz, Toledo (septiembre-noviembre 2007).Toledo, ed. Fundación Cultura y Deporte Castilla La Mancha y Fundación Joan Brossa, p. 221, ISBN: 978-84-7788-479-8.
- DÍAZ-GUARDIOLA, Javier 2005 "Smells like the end of revolution" Entrevista a Daniele Buetti en ABC_Cultural, marzo 2005, p. 266-271, Madrid, ed. ABC ediciones.
- DIETMAR, Elger, *Warhol, Polke, Richter. In the Power of*

- FISCHER, Peter
2001 *Painting*. Alemania, ed. Scalo Verlag, p. 144, ISBN: 3908247276.
- DONDIS, Donis A.
1984 *La sintaxis de la imagen; introducción al alfabeto visual*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, p. 210, ISBN: 842520609X.
- DOSWALD, Christoph
2003 *Daniele Buetti*, Zurich, ed. Hatje Cantz, p. 256, ISBN: 3-7757-1293-3.
- DOSWALD, Christoph,
AIGNER, Karl (coord.)
1999 *Missing Link. Menschen*. Kunstmuseum Bern (septiembre- noviembre 1999). Suiza, ed. Kunstmuseum Bern, p. 327, ISBN: 3-906628-22-1.
- DROSTE, Magdalena
1991 *Bauhaus 1919-1933*, Alemania, ed. Benedikt Taschen, (tr. María Ordoñez Rey, *Bauhaus 1919-1933*, Berlin, ed. Taschen, 2006, p. 256). ISBN: 3-8228-5000-4.
- ESCOLAR
SOBRINO,
Hipólito
1987 *Historia del libro*, Madrid, ed. Pirámide, p. 524, ISBN: 8486168074.
- FAERNA GARCÍA-
BERMEJO, José María
1994 *Braque, 1882-1963*, Barcelona, ed. Polígrafa SA, p. 70, ISBN: 84-8223-039-5.
- FAUCHEREAU, Serge
1987 *Braque*, Barcelona, ed. Polígrafa SA, p.128, ISBN: 84-343-0492-9.
- FAWCETT-TANG, Roger
2007 *Typographical Designs*, Londres, ed. Laurence King Publishing Ltd, (tr. Silvia Guin Navarro, *Diseños tipográficos*, Barcelona, ed. Index Book SL. 2007, p. 192). ISBN: 978-84-96309-91-3.
- FENZ, Werner, BRAUN,
Reinhard
1996 *Radikale Bilder 2: Osterreichische Triennale Zur Fotografie*, Austria, ed. Graz Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, p.215, ISBN:3-900508-17-8.
- FERNÁNDEZ, Lourdes
2009 *ARCO 2009, Feria Internacional de arte Contemporánea*, Madrid, ed. ARCO/ Ifema, Feria de Madrid, p. 750, ISBN: 978-84-8215-426-8.

- FERRANDO Bartolomé
1999 *Poesía visual*. Galería Edgar Neville (diciembre 1999). Valencia, ed. Galería Edgar Neville y Ayuntamiento de Alfafar, p. 25 láminas y catálogo de 30; ISBN: 84-931162-0-3.
- FERRANDO, Bartolomé
1981 *Hacia una poesía del hacer*, Valencia, ed. Baquero Imp., p. 44. Dep. L: V-2273-1981.
- FERRANDO, Bartolomé
1981 “Hacia una poesía del hacer” en CIMAL, febrero 1981, nº 11-12, pp. 30-32, ed. Cimal Internacional, ISSN: 0210-119X.
- FERRANDO, Bartolomé
1991 *Escritura, plástica y performance. Interrelación y praxis, a favor de un arte interdisciplinar*. Tesis doctoral inédita dirigida por Dr. José María Yturralde, Universidad Politécnica de Valencia.
- FERRANDO, Bartolomé
2000 *Trazos*, Valencia, ed. Riialla, p. 128, ISBN: 84-930311-9-4.
- FERRANDO, Bartolomé
2002 *Propuestas poéticas*, Valencia. ed. Riialla, p. 98, ISBN: 84-95521-15-6.
- FERRANDO, Bartolomé
2003 *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*, Valencia, ed. Universidad Politécnica de Valencia, p. 80, ISBN: 84-9705-481-4.
- FERRANDO, Bartolomé
2006 *Jocs: Poesía visual*, Valencia, ed. Riialla Editors, p. 85, ISBN: 84-95521-30-X.
- FERRANDO, Bartolomé
2006 *Latidos*. Valencia, ed. Huerga y Fierro editores, p. 107, ISBN: 84-8374-617-4.
- FERRANDO, Bartolomé
2009 *El arte de la performance: elementos de creación*, Valencia, ed. Malahi SL, p. 127, ISBN: 978-84-613-1524-6.
- FERRANDO, Bartolomé
(coord.)
1998 *Poesía Procés, Bartolomé Ferrando*. Galería Del Palau, (junio 1999).Valencia, ed. Galería del Palau, p. 24 láminas y catálogo de 36, ISBN: 84-605-7384-2.
- FERRANDO, Bartolomé
(coord.) *Poesía Objecte, Bartolomé Ferrando*, Valencia, ed. Universidad de Valencia, p.

- 1999 25 láminas y catálogo de 30.
- FERRER, Mathilde
2003 *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*. París, ed. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, p. 345, ISBN: 2-84056-079-8.
- FIEDLER, Jeannine,
FEIERABEND, Peter
2000 *Bauhaus*, Colonia, ed. Könemann Verlagsgesellschaft mbH, (tr. Mariona Gratacòs i Grau, *Bauhaus*, Barcelona, ed. Könemann, 2006, p. 639). ISBN: 9783833143472.
- FLEISCHMANN, Gerd
1984 *BAUHAUS: Drucksachen, Typografie, Reklame*, Alemania, ed. Marzona, p. 359, ISBN: 3-927789-80-1.
- FORNS, Pep
2004 “Les obres de Arza i Vallderrey dialoguen a Sicart sobre el sentit de la cultura i la ciutat”, el 3 de vuit, 27 de febrero de 2004, p. 92, Barcelona, ed. Publicacions Penedès S.A.
- FREEMAN, Phyllis
1990 *New Art*, Nueva York, ed. Harry N. Abrams, p. 205, ISBN: 0-8109-2443-9.
- FRIEDL, Friedrich, OTT,
Nicolaus, STEIN, Bernard
1998 *Typography. When, Who, How*, Alemania, ed. Könemann, p. 592, ISBN: 3895084735.
- FRIEDMAN,
Mildred (coord.)
1986 *De Stijl 1917- 1931. Visiones de Utopía*, Madrid, ed. Alianza, p. 254, ISBN: 84-206-9036-8.
- FRUTIGER, Adrian
1994 *Signos, símbolos, marcas, señales*, México, ed. Gustavo Gili, p. 286, ISBN: 9688872539.
- FRUTINGER, Adrián
2000 *El libro de la tipografía*, Barcelona, ed. Gustavo Gili Diseño, p. 272, ISBN: 978-84-252-2162-0.
- FUSI, Lorenzo
(coord.)
2004 *Jaume Plensa. Fiumi e cenere*. Palazzo delle Papesi Siena (enero - mayo 2004). Siena, ed. Palazzo delle Papesi, p. 133, ISBN: 88-7336-098-X.
- FUSI, Lorenzo *Jaume Plensa. Fiumi e cenere*. Palazzo

- (coord.)
2004
- delle Papese Siena (enero - mayo 2004).
Siena, ed. Palazzo delle Papese, p. 133,
ISBN: 88-7336-098-X.
- GALLEGO, Julián (Coord.)
1998
- Hendrik Nicolaas Werkman. Obra impresa (1923- 1944)*. IVAM. Centro Julio González, (abril – junio). Valencia, ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, p. 167, ISBN: 84-482-1785-3.
- GARCÍA, Cristina
2004
- “Vías de expresión Mar Arza. Silencios, lecturas, expresión”, Dedomingo, 14 de noviembre de 2004; p. 7, Cataluña, ed. Diario de Tarragona.
- GARCÍA, Lucía
TASENDE, Carmen
(coord.)
2005
- ARCO 2005, Feria Internacional de Arte Contemporáneo*, Madrid, ed. ARCO/Ifema, Feria Madrid, p. 958, ISBN: 84-825-302-1.
- GASCÓ, Antoni
2004
- “Árboles literarios”, Levante El Mercantil Valenciano, 5 de noviembre de 2004, p. 58, Valencia. Ed. Prensa Ibérica.
- GIBSON, Michael
1991
- Duchamp Dada*, París, ed. Nouvelles Éditions Françaises, p. 263, ISBN: 2-7079-00-26-5.
- GIRARD, Xavier
2003
- Bauhaus*, Madrid, ed. H Kliczkowski, p. 79, ISBN: 84-96048-47-0.
- GÓMEZ, Enric (coord.)
1999
- Seix X Quince. 15 años de la galería Edgar Neville*. Museo de Bellas Artes San Pío V Valencia (julio-septiembre 1999). Valencia, ed. Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, p. 111, ISBN: 84-482-2249-0.
- GÓMEZ, Enric (coord.)
2001
- Ximo Amigó, Ullar*. Galería Edgar Neville (febrero –marzo 2001). Valencia, ed. Ayuntamiento de Alfafar y Universidad politécnica de Valencia, p. 37, DL: V-571-2001.
- GONZÁLEZ, Francesc,
FERRANDO, Bartolomé
(coord.)
- III Festival internacional de performance y poesía de acción*. IVAM /Centre del Carmen (noviembre 1992). Valencia, ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno,

- 1992 IVAM, p. 29.
- GORDON, Bob
2009 *1000 fuentes tipográficas*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, p. 512, ISBN: 978-84-252-2329-7.
- GORDON, Maggie
1990 *Decorative Tipography*, Londres, ed. Quarto Publishing PLC. (tr. Eugeni Rosell i Miralles, *Tipografía decorativa*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1994, p. 144). ISBN: 8425216494.
- GUBERN, Román
1987 *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera Contemporánea*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, p. 426, ISBN: 842521338X.
- GUILLEM, José Manuel
ALCARAZ, Antonio,
(coord.)
1994 *Abecedario, Curso de Fotocomposición-Fotolitografía*. Valencia, ed. Universidad Politécnica de Valencia, p. 60.
- GUILLEN José Manuel,
PASCUAL, Dolores
(coord.)
2000 *Libros Alternativos. Los otros libros*. Sala Josep Renau Facultad de Bellas Artes de Valencia. (noviembre-diciembre 2000). Valencia, ed. Universidad Politécnica de Valencia, p. 46.
- GURDJIAN, Dominique,
LEROUX, Jean-Pierre,
RIOUT, Denys
1990 *Le livre du Graffiti*, Paris, ed. Syros Alternatives, p. 144, ISBN: 2867385091.
- HAARMANN, Harald
1991 *Universalgeschichte der Schrift*, Frankfurt, ed. Campus Verlag GMBH (tr. Jorge Bergua Cavero, *Historia Universal de la escritura*, Madrid, ed. Gredos. 2001, p. 600). ISBN: 3-593-34346-0.
- HAKS, Frans (coord.)
1992 *Coming from the subway. New York, Graffiti Art*. Groninger Museum (octubre 1992 - enero 1993) Amsterdam, ed. Museum Groninger, p. 319, ISBN: 90-5477-003-1.
- HORMAECHEA,
Macarena, RODRIGUEZ,
Ane (coord.) *ARCO 2008, Feria Internacional de arte Contemporánea*, Madrid, ed. ARCO/ Ifema, Feria de Madrid, p. 884, ISBN: 978-84-

- 2008 8215-390-2.
- HUERTA RAMÓN, Ricard 1994 *La funció plàstica de les lletres*, Valencia, ed. Del Bullent, p. 340, ISBN: 8486390605.
- IZQUIERDO BRICHS, Victoria (coord.) 1996 *Jaume Plensa*. Fundación Joan Miró Barcelona (diciembre 1996- febrero 1997), Galerie Nationale du feu de Paume Paris (marzo –mayo 1997), Malmö Konsthall, Malmö (mayo- agosto 1997), Standtische Kunsthalle Mannheim Mannheim (septiembre - noviembre 1997). Barcelona, ed. Fundación Joan Miró, p. 153. DL: B-42371-96.
- JOUBERT, Caroline, AGULLÓ, Magdalena (coord.) 2006 *Jaume Plensa, llibres, estampes i múltiples 1978 – 2006*. Espai Zero i Espai Cúbic (junio – septiembre 2006). Mallorca, ed. Fundación Joan i Pilar Miró, p. 81. ISBN: 84-89034-05-02.
- JUBERT, Roxane 2005 *Graphisme, typographie historie*, Paris, ed. Flammarion, p. 430, ISBN: 2080114670.
- KOREN, Leonard, MECKLER, R. Wippo 1989 *Graphic Design Cookbook*, Londres, ed. Lund Humphries Publishers, (tr. Eugeni Bonet i Albero, *Recetario diseño gráfico*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2001, p. 142). ISBN: 978-968-88718-8-1.
- LE COULTRE, Martijn, PURVIS, Alston 2002 *A Century of Posters*, Holanda, ed. V+K Publishing B. Blaricum, (tr. Eugeni Rossell i Miralles, *Un siglo de carteles*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2003, p. 448). ISBN: 0-85331-863-8.
- LE COULTRE, Martijn, PURVIS, Alston 2007 *Jan Tschichold. Posters of the avantgarde*, Berlín, ed. Birkhäuser, p. 237, ISBN: 978-3-7643-7604-8.
- LECLANCHÉ-BOULÉ, Claude 1991 *Le Constructivisme Russe. Typographies & photomontages*, Paris, ed. Flammarion, p. 173, ISBN: 9782080117397.
- LISTA, Giovanni 1979 *L'art postal futuriste*, Paris, ed. Jean Michel Place, p. 77, ISBN: 2-85893-025-2.

- LUPTON, Ellen MILLER, Abbott
1993 *The abc's of the bauhaus and design theory*, Londres, ed. Thames and Hudson, p. 63. ISBN-10: 0500277141.
- LLEDÓ, Juan Carlos
(coord.)
2002 *Desde los '90*. Sala Parpalló Muvim Valencia (noviembre 2002 - enero 2003). Valencia, ed. Generalitat Valenciana, p.183, ISBN:84482-3278-X.
- MAAN, Dick, VAN DER REE, John
1990 *Typo-foto/ Elementaire Typografie in Nederland, 1920-1940*, Holanda, ed. Veen Reflex - Utrecht, p. 109, ISBN: 90-6322-157-6.
- MACLEAN, Rauri
1980 *Typography*, Londres, ed. Thames and Hudson Lt, (tr. Catalina Martínez, *Manual de tipografía*. Madrid, ed. Hermann Blume, 1987, p. 214). ISBN: 84-87756-34-4.
- MADERUELO, Javier, AGIUS, Juan José (coord.)
1994 *Arte postal*. Fundación obra Social y Cultural Caja Asturias (noviembre 1994-marzo 1995). Asturias, ed. Caja de Asturias y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, p. 17.
- MANUEL, Jesús (coord.)
1990 *Exposición Internacional de Arte Postal en Granada. Homenaje a Federico García Lorca*. Centro cultural La General (septiembre 1990). Granada, ed. Consejería de Educación y Ciencia. Delegación Provincial, p. 144. DL: GR. 1392/90.
- MARCOS, Miguel
1999 *Brossa poemas visuales 1975 - 1997*. Sala Ignacio Zuloaga, Fuendetodos (junio - septiembre 1999). Zaragoza, ed. Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos, p. 157, ISBN: 84-89721-53-X.
- MARCH, Marion
1989 *Creative Typography*, Londres, ed. Quarto Publishing PLC, (tr. Emili Olcina i Aya, *Tipografía creativa*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1994, p. 144). ISBN: 8425214076.
- MARCHÁN FIZ, Simón
1995 *Summa Artis. Historia general del Arte. "Fin de siglo y los primeros "ismos" del '20 (1890-1917)* Tomo XXXVIII, Madrid, ed.

- Espasa Calpe S.A, p. 766, ISBN: 84-239-548-11.
- MARCHÁN FIZ, Simón
1995 *Summa Artis. Historia general del Arte. "Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)"* Tomo XXXIX, Madrid, ed. Espasa Calpe S.A, p. 722, ISBN: 84-239-5483-8.
- MAROGNA, Santos
1975 *Impresión tipográfica*, Barcelona, ed. Don Bosco, p. 478, ISBN: 8423611965.
- MARQUÉS, Raquel
"Los tejidos de la memoria", Diario de Mallorca, 19 de julio de 2002. Mallorca; p.46, ed. Editora Balear S.A
- MARTÍN MONTESINOS,
José Luis, HURTUNA
MAS, Monste
2002 *Manual de Tipografía del plomo a la era digital*, Valencia, ed. Campgràfic, p. 213. ISBN: 8493167738.
- MARTÍN MONTESINOS,
José Luis, HURTUNA
MAS, Monste
1991 *El origen de la imprenta: La tipografía, tesina inédita dirigida por Dr. Fernando Brusola* Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, p. 155.
- MARTÍN, Euniciano
1974 *La composición en artes gráficas (Vol. 2)*, Barcelona, ed. Don Bosco, p. 493, ISBN: 8423611809.
- MARTIN, Silvia
2005 *Futurismo*, Alemania, ed. Taschen, p. 95, ISBN: 3-8228-2964-1.
- MARTINEZ DE SOUSA,
José
1999 *Pequeña historia del libro*, Asturias, ed. Trea S.L. p. 240, ISBN: 8495178508.
- MARTÍNEZ DE SOUSA,
José
2001 *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, Asturias, ed. Trea, p. 478, ISBN: 8495178966.
- MASANÉS, Cristina
2006 "Al darrere de les paraules, Arza a la Galeria Alonso Vidal. En lugar de nada...", Avui, 30 de noviembre de 2006, p. 19, Barcelona, ed. Corporació Catalana de Comunicació.
- MEDINA, Laura, BAOS, *Jaume Plensa. Libros, grabados y múltiples*

- Pilar
2004 *sobre papel. Books, prints and multiples on paper.* Musée des Beaux-Arts, Caen (junio-septiembre 2004), Fundación César Manrique, Lanzarote (noviembre - febrero 2005). Valencia, ed. Fundación Cesar Manrique, Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM, Musée des Meaux-Arts de Caen, p. 207, ISBN: 8448237994.
- MENNA, Filiberto
1975 *La opción analítica del arte moderno. Figuras e iconos, La línea analítica dell'arte moderna. Le figure e le icône,* Turín, ed. Giulio Einaudi Editore. S.P.A. (tr. Francisco Serra i Cantarell, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos,* Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1977. p. 163). ISBN: 8425206863.
- MEYER, Raimund (coord.)
1994 *Dada Global,* Kunsthaus Zürich (agosto-noviembre 1994). Zürich, ed. Kunsthaus Zürich und Limmat Verlag, p. 471. ISBN: 3857912243.
- MILICUA, José
1987 *Historia Universal del Arte. (Vol. IX) "El siglo XX"*, Barcelona, ed. Planeta, p. 405, SBN: 8432089001.
- MILLÁN, Fernando
1998 *Poesía Procés.* Galería del Palau, Valencia (junio 1999). Valencia, ed. Galería del Palau, p. 24 láminas, 2 catálogos de 36 y 24, ISBN: 84-605-7384-2.
- MIRÓ, Antoni (coord.)
1994 *Fet a Europa. Arts Plàstiques.* Centre Cultural d'Alcoi Valencia (marzo 1994), ed. Centre Cultural d' Alcoi, p. 38.
- MOLINA, Ángela
2006 "El relato ideal", Babelia El País, 25 de noviembre de 2006, p. 18, Madrid, ed. Diario El País, S.L.
- MORENO GUARDIOLA,
Jesús
2005 *Dibujo. Volumen I. Percepción, forma, color y diseño,* Sevilla, ed. Mad, S.L. p. 635, ISBN: 84-8311-594-8.
- MORISON, Stanley *First Principles of Typography,* Inglaterra, ed. Cambridge University Press, (tr. José

- 1936 Aguilar y Dolors Udina, *Principios fundamentales de la tipografía*, Barcelona, ed. Ediciones del Bronce, 1999, p. 125). ISBN: 84-89854-09-2.
- MUNARI, Bruno
1980 *Diseño y Comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica*, Barcelona, ed. Gustavo Gili S.A. p. 365, ISBN: 8425212030.
- MUÑOZ D'IMBERT,
Silvia
2004 “Dones i creació”, Avui, 23 de septiembre de 2004, p. 16, Barcelona, ed. Corporació Catalana de Comunicació.
- NASON, Gabriel,
BELLONI, Emanuela
(coord.)
1999 *Jean- Michel Basquiat*. Museo Revoltella, Trieste (mayo- septiembre 1999). Milán, ed. Charta, p. 205, ISBN: 88-8158-239-2.
- NERUDA, Pablo
1956 *Oda a la tipografía*, Chile, Ed. Nacimiento, (coord. CABRERA, Antonio, *Oda a la tipografía*, Valencia, ed. Campgràfic, 2003, p. 51).
- NEWHALL, Beaumont
1983 *The History of Photography from 1839 to the Present*. Nueva York, ed. Museum of Modern Art, (tr. Homero Alsina Thevenet, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1983, p. 349) ISBN:84-252-1163-8.
- OLLÉ, Alex,
PADRISA, Carlos (coord.)
2005 *Jaume Plensa. Ópera, teatro y amigos. Opera, theater & friends*. Museo Colecciones ICO (febrero – abril 2005). Madrid, ed. Fundación ICO, p. 262, ISBN: 84-932306-6-9.
- OLLER XAUS, Juan
1940 *Enciclopedia de las artes del libro*, Madrid, ed. Institución sindical de formación sindical Virgen de la Paloma, p. 405.
- ORTEGA, Carlos (coord.)
2000 *Jaume Plensa. Chaos-Saliva*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (febrero - abril 2000). Madrid, ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p.

- 244, ISBN: 84-8026-146-3.
- OTTINGER, Didier
(coord.)
2009 *Futurism*. Centre Pompidou Paris (octubre 2008-enero 2009), Secuderie del Quirinale Roma (febrero-mayo 2009), Tate Modern London (junio - septiembre 2009).Londres, ed. Tate Publishing, p. 359, ISBN: 978-1854378019.
- PALAU, Miquel
2006 “Buits per omplir”, El Punt. Martes, 28 de noviembre de 2006, p. 40, Cataluña, ed. Corporació Catalana de Comunicació SL.
- PARCERISAS, Pilar
2005 “Llibres al marge de la lectura”, Avui, 24 de marzo de 2005. p. 20, Barcelona, ed. Corporació Catalana de Comunicació.
- PARENTI, Luis
1972 *Linocomposició*, Barcelona, ed. Don Bosco, p. 268.
- PAZ, Octavio
1990 *Los privilegios de la vista*, Méjico, ed. Fondo de Cultura Económica, p. 525, ISBN: 68-6191-23-2.
- PÉREZ Carlos (coord.)
2001 *El espectáculo está en la calle. El cartel moderno francés*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (noviembre 2001-enero 2002). Madrid, ed. Aldeasa, p. 238, ISBN: 84-8026-997-9.
- PERFECT, Christopher
1992 *The Complete Typographer*, Londres, ed. Quarto Publishing, (tr. María Teresa Rodríguez Fischer, *Guía completa de la tipografía. Manual práctico para el diseño tipográfico*, Barcelona, ed. Blume, 1994, p. 223). ISBN: 84-8076-090-7.
- PERTUSA, Pilar
(coord.)
2005 *Jaume Plensa*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. CAC Málaga (octubre 2005- enero 2006). Málaga, ed. CAC Málaga DL, p. 133, ISBN: 84-96159-32-9.
- PURVIS, Aliston W.
2004 *H. N. Werkman*. Monographics Serie, Londres, ed. Lawrence King, p. 112, ISBN: 9780300102901.

- RAMÍREZ, Juan Antonio
1997 *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, ed. Cátedra, p. 317, ISBN: 8437600847.
- RAMIREZ, Juan Antonio,
BRIHUEGA, Jaime
1997 *El mundo contemporáneo. Historia del Arte*, Madrid, ed. Alianza Editorial, p. 463, ISBN: 8420694843.
- RAMOS, Maria (coord.)
2000 *Mullican Matt, Més detalls d'un universe imaginary*. Museu de Arte Contemporâneo Porto (julio - octubre 2000), Museum of Modern Art Oxford (octubre - enero 2001), Fundació Antoni Tàpies Barcelona (noviembre 2000 - enero 2001). Reino Unido, ed. Hopefulmonster, p. 313, ISBN: 88-7757-117-9.
- RENDUELES, Cesar
(coord.)
2006 *Jaume Plensa, sinónimos*, Círculo de Bellas Artes Madrid (febrero-marzo 2007). Madrid, ed. Círculo de Bellas Artes, p. 189, ISBN: 978-84-86418-87-8.
- RENNER, Paul
1940 *Die Kunst der Typographie*, Alemania, ed. Maro-Verlag, (tr. José Ángel Cifuentes y Esther Monzó, *El arte de la tipografía*, Valencia, ed. Campgràfic, 2003, p. 548). ISBN: 9788493167707.
- RICO LACASA, Pablo
2003 *Pintar palabras*. Instituto Cervantes (noviembre 2003-enero 2004). Madrid, ed. Instituto Cervantes, p. 168, ISBN: 84-88252-42-0.
- RIOUT, Denys
1990 *Le livre du Graffiti*, Paris, ed. Syros Alternatives, p. 139, ISBN: 2-86738-509-1.
- RIVERA GARRETAS,
Milagros
2007 "Mar Arza, en lugar de nada...", *Duoda*, Abril 2007, nº 32, pp. 225- 227, Barcelona, ed. Duoda Centro de Investigación de Mujeres de la Universidad de Barcelona.
- RIVERA GARRETAS,
Milagros, BASSAS,
Assumpta
2003 "...Letterscape...(with gleanings by the way)", *Revista Duoda*, abril 2003, núm. 24, pp. 243-244, Barcelona, ed Duoda Centro de Investigación de Mujeres de la Universidad de Barcelona,

- ROBINSON, Andrew
1995 *The Story of Writing*, Londres, ed. Thames and Hudson Ltd, (tr. Jesús Pardo, *Historia de la escritura*, Barcelona, ed. Destino S.A, 1996, p. 224). ISBN: 8423326861.
- ROIG GIMENEZ, Vicente
1991 *Los caracteres como imagen*. Tesina inédita dirigida por Dr. Euniciano Martín, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, p. 99.
- ROMEO DE LECEA,
Carlos
1982 *Historia de la imprenta hispana*, Madrid, ed. Editora Nacional, p. 731, ISBN: 8427605633.
- ROMERO VALLS,
Concepción
1998 *Tipografía en publicaciones periódicas valencianas desde finales de siglo XIX hasta los años 30*. Tesis doctoral inédita dirigida por Dr. Manuel Lecuona, Univ. Politécnica de Valencia, p. 614.
- ROWELL,
Margit, WYE, Deborah
2002 *El libro ruso de vanguardia, 1910-1934*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (febrero -mayo 2003). Madrid, ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 304, ISBN: 84-96130-00-2.
- SÁNCHEZ DURÁ,
Nicolás, BONMATÍ, Ana
(coord.)
2002 *Escrituras Superpuestas, Bartolomé Ferrando*. Colegio Major Rector Peset. Universidad de Valencia (enero -febrero de 2002). Valencia, ed. Universidad de Valencia, p. 24 láminas y catálogo de 30, ISBN: 84-370-5339-0.
- SARMIENTO, José
Antonio
1986 *Palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*, Madrid, ed. Hiperión, p. 233, ISBN: 8475171842.
- SATUÉ, Enric
1997 *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid, ed. Alianza Editorial, p. 464, ISBN: 978-84-206-7142-0.
- SATUÉ, Enric
2007 *Arte en la tipografía y tipografía en el arte*. Biblioteca Nacional Madrid (noviembre 2007 - enero 2008), Centro Cultural Octubre Valencia (febrero - abril 2008).

- Madrid, ed. Siruela, p. 321, ISBN: 978-84-9841-111-9.
- SCHMIDT, Sabine Maria
2006 *Designing Truth.* Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum-Zentrum Internationalerer Skulptur Duisburg (abril-junio 2004). Alemania, ed. Stiftung Wilhelm Lehbruck, p. 119, ISBN: 3-937014-43-8.
- SCHMIDT; Hans-Werner
1999 *Unsichere Grenzen.* Kunsthalle zu Kiel (junio - agosto 1999) Alemania, ed. Kiel; Kunsthalle zu Kiel, p. 72, ISBN: 3-923701-84-5R.24748.
- SEPHOR, Michel.
1962 *La pintura abstracta. De Kandinsky a nuestros días,* Barcelona, ed. Vergara, p. 320.
- SERS, Philippe
1883 *Cours du Bauhaus: Wassily Kandinsky,* París, ed. Denoël Gonthier, (tr. Ester Sannanes, *Cursos de la Bauhaus,* Madrid, ed. Alianza Formas, 1985, p. 188). ISBN: 84-206-7011-1.
- SESMA, Manuel
2004 *Tipografismo, Aproximación a una estética de la letra,* Barcelona, ed. Paidós Ibérica, p. 214, ISBN: 84-493-1630-8.
- SETTEMBRINI Luigi
2003 *2ª Bienal de Valencia. La ciudad ideal,* Valencia, ed. Generalitat Valenciana, p. 393, ISBN: 88-8158-438-7.
- SOU, Josep
2008 *Bartolomé Ferrando. La fractura dels marges poètics.* Valencia, ed. Institució Alfons el Magnànim, p. 106 ISBN: 978-84-7822-517-0.
- SPENCER, Herbert
1969 *Pioneers of modern typography,* Londres, ed. Lund Humphries Publishers. Ltd. (tr. Carlos Méndez Suárez, *Pioneros de la tipografía moderna,* Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1995, p. 160). ISBN: 968-887-298-9.
- STEINER, Jury (coord.)
1998 *FREIE Sicht aufs Mittelmeer.* Junge Schweizer Kunst mit Gästen (junio - agosto 1998), Kunsthaus Zürich (octubre -

- Noviembre 1998). Suiza, ed. Kunsthhaus Scalo cop, p. 319, ISBN: 3-906574-02-4.
- SUÁREZ, Esther (coord.)
2003 *Jaume Plensa. Silent noise.* The Arts Club of Chicago (enero – marzo 2004), Contemporary Arts Center of New Orleans (abril- junio 2004). Madrid, ed. Ministerio de Asuntos Exteriores, p. 116, ISBN: 84-723-2996-8.
- SWANN Alan
1991 *Graphic Design School.* Londres, ed. Quarto Publishing, (tr. José Calbet, *Diseño gráfico*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1995, p. 144). ISBN: 8425218756.
- TONELLO, Graciella
1974 *Fotocomposició.* Barcelona, ed. Don Bosco, p. 480, ISBN: 8423611795.
- TORTAJADA, Leonor,
BAOILLO, Salvador (coord.)
1992 *Joan Brossa. Nicanor Parra. Dir poesia/Mirar poesia.* Universidad de Valencia (marzo –abril 1992), The Smart Museum of Art, Universidad de Chicago (octubre –diciembre 1992). Valencia, ed. Universitat de València, p. 79. ISBN: 84-370-0920-0.
- TSCHICHOLD, Jan
1960 *Erfruliche Drucksachen durch gute Tipographie,* Alemania, ed. Otto Maier Verlag GmbH, (tr. Esther Monzó Nebot, *El abecé de la buena tipografía*, Valencia, ed. Campgràfic Editors, 2002, p. 126). ISBN: 84-931677-7-0.
- TUMA, Peter
2004 *El lenguaje pictórico: Texto e imagen,* Alemania, p. 9, (texto inédito).
- UBERQUOI, Marie-Claire
(coord.)
2006 *Jerusalem.* Jaume Plensa. Fundació Es Baluard. Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma (junio-octubre 2006). Palma de Mallorca, ed. Fundació Es Baluard. Museo d'Art Modern i Contemporani de Palma, p. 105, ISBN: 84-934574-3-4.
- UBERQUOI, Marie-Claire,
BONET, Juan Manuel *La paraula pintada. Escriptors-pintors.* Fundació Es Baluard de Palma de Mallorca

- (coord.)
2006 (julio- septiembre 2006). Palma de Mallorca, ed. Fundació Es Baluard, p. 288, ISBN: 84-934574-4-2.
- ULMER, Brigitte
2003 “Das label als leben”, en revista Bolero, febrero 2003, nº 10, p. 46-50, Bucarest, ed. Ringier.
- VERGONYÓS, Marta,
BRUGUERA, Lluís (coord.)
2007 *En lugar de nada...* La Galeria Palafrugell (abril - junio 2007). Barcelona, ed. Ayuntamiento de Palafrugell-La Galería, p. 40. DL: B-31.998-07.
- VILA, María del Carmen
(coord.) 1991 *Arte postal*. San Antonio Abad Las palmas de Gran Canaria (junio- julio 1991). Las Palmas de Gran Canaria, ed. Centro Insular de Cultura, p. 25, ISBN: 84-86127-73-4.
- WEST, Suzanne
1991 *Cuestión de estilo. Los enfoques tradicional y moderno en maquetación y tipografía*, Madrid, ed. ACK. Publish, p. 205, ISBN: 8487687083.
- WONG, Wucius
1977 *Principles of Two-Dimensional Design. Principles of Three-Dimensional Design*, Nueva York, ed. Van Nostrand Reinhold Company, (tr. Homero Alsina Thevenet, *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1992, p. 204). ISBN: 8425209269.
- WOOLMAN, Matt,
BELLANTONI, Jeff
2000 *Tipos en movimiento. Diseñando en el tiempo y el espacio*, Barcelona, ed. Indexbook, p. 159, ISBN 8489994374.
- ZUNZUNEGUI, Santos
1995 *Pensar la imagen*, Madrid, ed. Cátedra SA, p. 264, ISBN: 84-376-0815-5.

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

- FERRANDO, Bartolomé
1997 *Performances poétiques, Bartolomé Ferrando*, Valencia, Prod. Unidad MAV I.C.E. Universidad Politécnica de Valencia, Videocasete VHS, color, 20 min.
- FERRANDO, Bartolomé
1998 *Performances poétiques II Bartolomé Ferrando*, Valencia, Prod. Unidad de Medios Audiovisuales, MAV Universidad Politécnica de Valencia, Videocasete VHS, color, 17 min.
- FERRANDO, Bartolomé
2000 *Performances poétiques III Bartolomé Ferrando*. Valencia, Prod. Unidad de Medios Audiovisuales, MAV Universidad Politécnica de Valencia, Videocasete VHS, color, 25 min.
- FERRANDO, Bartolomé
2002 *Performances poétiques IV Bartolomé Ferrando*. Prod. Unidad de Medios Audiovisuales, MAV Universidad Politécnica de Valencia, Videocasete VHS, color, 20 min.
- TELEVISIÓN ESPAÑOLA Productora 1993 *Arte y Publicidad (1880-1990)*, Valladolid, Col. La Gran Galería. Ediciones Divisa. Prod. Televisión Española, Videocasete VHS, color, 60 min.
- WHITHORD, Frank
1994 *La Bauhaus (1919-1928). El rostro del siglo XX*, Méjico, Prod. BBC. / Arts co-productions. Colaborador TV3. Televisión catalana, col, 50 min.

PÁGINAS WEB

- ANTHONY REYNOLDS Gallery
2002 “Amikam Torem”, Londres, Anthony Reynolds Galery. Disponible en: <http://www.anthonyreynolds.com/toren.php> (acceso 27/11/2009)
- ARZA, Mar
2004 “Mar Arza, Arco es una buena plataforma, pero merece un trato más sensible”, Castellón, Publicación digital El Periódicomediterráneo, 17

- de febrero de 2004. Disponible en: <http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/noticia.asp?pkid=92423> (acceso 05/05/2010)
- ARZA, Mar
2007 “Lluerna Ulls de Mar Arza”, Cataluña, Comunidad Valenciana y Baleares, Bloc d’Art – ArtNeutre. Disponible en: <http://artneutre.blogspot.com/2007/02/lluerna-ulls-de-mar-arza.html> (acceso 25/07/2010)
- ARZA, Mar
2008 “Mar Arza ...poemario”, Barcelona. Disponible en: <http://www.mararza.com/> (acceso 10/07/2010)
- ASSOCIATION
TIPOGRÁFICA
International
2005 Association Tipográfica International”, EEUU. Global Meeting Services. ATYPI. Disponible en: <http://www.atypi.org> (acceso 30/12/2009)
- BELTRÁN, José
Carlos
2001 “Poesía visual valenciana. Ché...mirá la poesía.” Argentina, Vortice Argentina. Poesía Visual, escritos, ensayos y cartas. Disponible en: <http://www.poesiavisual.com.ar/escritos/poesiavisual.html> (acceso 20/12/2009)
- BOLAÑOS,
Bernardo
2001 “La polémica sobre la poesía sonora en Francia”. Francia, Nouvelles de Mexique, nº 2, Paysages sonores. Disponible en: <http://perso.wanadoo.fr/mexiqueculture/nouvelles-2-bbolanos-es.htm> (acceso 12/07/2009)
- COLARTE
2004 “Johanna Calle” Colombia, ColArteEl Arte en Colombia. Biblioteca virtual de Arte en Colombia, Disponible en: http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?i_dartista=5285 (acceso 27/11/2009)
- DÍAZ, Charela,
2004 “Filtracions. Mar Arza + Tanja Smit”. Barcelona, Publicación digital Experimentem, diciembre 2004. Disponible en: www.experimentem.org. (acceso 20/01/2010)
- FERNÁNDEZ,
Franking
2003 “Suerralismo: poesia & liberdade”, Portugal y Brasil, Trivov. Disponible en: http://www.triplov.com/surreal/poema_objecto/pages/aaa.htm (acceso 25/10/2009)
- FERRANDO,
“Bartolomé Ferrando”, Valencia. Disponible en:

- Bartolomé
2005 www.bferrando.net (acceso 15/08/2009)
- FERRANDO
Bartolomé
2006 “Una perspectiva teórica de la Poesía Sonora”, Barcelona, Sonoscop, 4 de Noviembre de 2006, Auditorio CCCB. Disponible en:
<http://www.sonoscop.net/sonoscop/miliunaveus/es/index.html> (acceso 20/09/2009)
- GALERIA
ESTAMPA
2008 “Mar Arza...”, Madrid, Galería Estampa. Disponible en:
<http://www.galeriaestampa.com/cms/archives/000882.html> (acceso 02/09/2010)
- GARCÍA TORRES,
Milko
2000 “Anatomía del tipo”, Curso práctico de diseño gráfico, Madrid, Image & Art. Disponible en:
http://www.imageandart.com/tutoriales/tipografia/anatomia_del_tipo_1.htm (acceso 06/02/2010)
- HAKGOJAE Gallery
2009 “Lee Bae”, Seoul, Hakgojae Gallery. Disponible en:
http://hakgojae.com/2009/eng/sub4/artist_main.html?artist_num=79 (acceso 25/11/2009)
- JAMES COHAN
Gallery
2008 “Trenton Doyle Hancock”, Nueva York, James Cohan Gallery. Disponible en:
<http://www.jamescohan.com/artists/trenton-doyle-hancock/> (acceso 20/11/2009)
- LINOTYPE GmbH
2009 “The source of ten originals”, Londres, Monotype Bodoni Black, A Monotype Imaging company. Disponible en:
<http://www.linotype.com/es/155823/monotypebodoniblack-fuente.html#family> (acceso 03/02/2010)
- MENEZES,
Philadelpho
1996 “Enzo Minarelli Seen by Philadelpho Menezes”, Argentina, Vortice Argentina Visual Poetry. Writings, Essays, Letters. Disponible en:
http://www.poesiavisual.com.ar/escritos/enzo_minarelli_seen_by_philadelpho_menezes.html (acceso 20/07/2009)

- NUNEZ OBERG, Marcos Bodo
2006 “El proyecto metafísico de Juan Ramón Jiménez”, España, Monografias.com S.A. Disponible en :<http://www.monografias.com/trabajos20/juan-ramon-jimenez//juan-ramon-jimenez.shtml> (acceso 10/07/2010)
- PICAZO, Gloria
2007 “Mar Arza, ¿Es pot fer escultura amb els llibres?”, Lerida, Centre d’Art la Panera, Disponible en: <http://www.lapanera.cat/home.php?op=13&module=act&cad=1&item=55&year=2007> (acceso 29/08/2010)
- POZUELO, Abel
2008 “Entrelíneas de Mar Arza (...)” El Cultural Electrónico. El Mundo, 18 de septiembre de 2008, Madrid, ed. Unidad Editorial Internet, S.L. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/23900/Entrelíneas_de_Mar_Arza (acceso 20/09/2010)
- SATUÉ, Enric
2007 “Arte en la tipografía y tipografía en el arte”, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ministerio de Cultura. Disponible en: <http://www.bne.es/fr/Actividades/Exposiciones/Exposiciones2007/arteenlatipografia.html> (acceso 07/06/2010)
- SOARES, Francisco
2000 “Aspectos genológicos em Luis Antonio Verney e Fidelino Figueiredo (1)” Brasil, Dois Pontos Internet Ltda. Disponible en: http://www.triplov.org/cyber_art/francisco_soares/verney_01.htm (acceso 10/07/2011)
- SCHERST-JANOI, Valeri
2003 “Una definición de poesía sonora”, Barcelona, Poesía Sonora, p. 72, 2003. Disponible en: <http://tutuguri.org/suenatelosmocos/suenate23.htm> (acceso 12/07/2009)
- YVON LAMBERT Gallery
2007 “Kendell Geers”, Nueva York, Yvon Lambert Gallery. Disponible en: http://www.yvon-lambert.com/kendell_geers-A19.html (acceso 22/11/2009)

RESUMEN

Es un hecho fehaciente que numerosos artistas recurren a la tipografía y hacen uso de ella considerándola como un recurso más de la expresión plástica. A partir del siglo XX, el signo tipográfico ha tenido una presencia más que destacada en el Arte, esta presencia se ha ido afianzando progresivamente desde la pluralidad, en la producción de algunos artistas contemporáneos. Siguiendo esa dirección, este trabajo pretende desarrollar el estudio del signo tipográfico desde el ámbito artístico, teniendo como hipótesis principal la defensa del reconocimiento de que esta clase de signos gráficos no sólo actúa como elemento plástico de pleno derecho, sino que también puede actuar como motor generador de la producción artística, superando y trascendiendo las fronteras de las diferentes disciplinas de carácter plástico. Para ello la letra debe desempeñar el papel de hilo conductor que engarza las diferentes artes, desde una perspectiva globalizadora, plural y heterodoxa.

Para desarrollar esta idea primeramente se estudian los aspectos inherentes al signo tipográfico y los elementos que sirven de apoyo de la acción de componer con tipografía móvil; considerando las posibilidades de la letra como recursos plásticos. Si bien ha habido numerosos artistas que han sido precursores en el intento de aprovechar la función expresiva de los rasgos formales del signo gráfico, aquí se analiza su forma de manifestación y demás aspectos relativos a su respuesta cuando los signos tipográficos han sido usados por los artistas aquí estudiados como elementos integrados en la imagen visual.

Tras un análisis de la letra en el Arte del siglo XX, y su relación con impresores y tipógrafos en la etapa histórica previa, se aborda el estudio de la letra desde una perspectiva actual, con un enfoque multidisciplinar, centrándose en la obra escultórica de Jaume Plensa y Mar Arza, la fotografía de Daniele Buetti, y el arte experimental de Bartolomé Ferrando, estableciendo comparaciones y similitudes entre las actuaciones de cada autor y definiendo las cualidades singulares de cada uno de ellos, detallando el paralelismo entre los aspectos más destacados de esa visión experimental que les caracteriza.

Para finalizar se analizan varios ejemplos de producción artística personal que muestra la visión particular de cómo tratar los diferentes materiales para forjar el signo gráfico, además de proponer una forma de expresión diferenciada, a partir de las técnicas de inclusión del texto analizadas previamente en el trabajo de estos artistas contemporáneos.

RESUM

És un fet indubtable que nombrosos artistes recorren a la tipografia i en fan ús, considerant-la com un recurs més de l'expressió plàstica. A partir del segle XX, el signe tipogràfic ha tingut una presència ben destacada en l'art, i aquesta presència s'ha anat afermant progressivament, des de la pluralitat, en la producció d'alguns artistes contemporanis. Seguint aquesta direcció, aquest treball pretén desenvolupar l'estudi del signe tipogràfic des de l'àmbit artístic, tenint com a hipòtesi principal la defensa del reconeixement que aquesta classe de signes gràfics no solament actua com a element plàstic de ple dret, sinó que també pot actuar com a motor generador de la producció artística, tot superant i transcendent les fronteres de les diferents disciplines de caràcter plàstic. Per a aconseguir-ho, la lletra ha d'exercir el paper de fil conductor que enllace les diferents arts, des d'una perspectiva globalitzadora, plural i heterodoxa.

Per a desenvolupar aquesta idea, primerament s'estudien els aspectes inherents al signe tipogràfic i els elements que serveixen de suport de l'acció de compondre amb tipografia mòbil, considerant les possibilitats que ofereix la lletra com a recurs plàstic. Si bé hi ha hagut nombrosos artistes que han sigut precursors en l'intent d'aprofitar la funció expressiva dels trets formals del signe gràfic, ací s'analitza la forma de manifestació d'aquest i altres aspectes relatius al resultat que han donat els signes tipogràfics quan els han usats els artistes estudiats ací com a elements integrats en la imatge visual.

Després d'una anàlisi de la lletra en l'art del segle XX, i la relació d'aquesta amb impressors i tipògrafs en l'etapa històrica prèvia, s'aborda l'estudi de la lletra des d'una perspectiva actual, amb un enfocament multidisciplinari, centrant-nos en l'obra escultòrica de Jaume Plensa i Mar Arza, la fotografia de Danielle Buetti i l'art experimental de Bartolomé Ferrando; establint comparacions i similituds entre les actuacions de cada autor i definint les qualitats singulars de cadascun d'ells; detallant el paral·lelisme entre els aspectes més destacats d'aquesta visió experimental que els caracteritza.

A manera de complement de tot això, s'aporten alguns exemples de producció artística personal que mostren una visió particular de com es poden tractar els diferents materials per a forjar el signe gràfic, i es proposa, a més, una forma d'expressió diferenciada, a partir de les tècniques d'inclusió del text analitzades prèviament en el treball d'aquests artistes contemporanis.

ABSTRACT

It is an irrefutable fact that many artists rely on typography and make use of it considering it as one more way of artistic expression. From the beginning of the twentieth century, typographical signs have had a more prominent presence in art and has been strengthening steadily since its plurality in the production of some contemporary artists. Following this direction, this paper aims to develop the study of typographical sign from an artistic point of view with the main hypothesis being to defend the idea that the recognition of these kinds of graphic signs not only act as a full plastic, but can also act as an engine generating the artistic production, overcoming and transcending the boundaries of different disciplines of plastic character and in this the letter should play the role of the thread that engages the different arts from a global, pluralistic and heterodox perspective.

To develop this idea, we first examine the issues inherent in the typographical sign and the elements that support the action of composing with movable type, considering the possibilities of the letter and artistic resources. While there have been many artists who have been pioneers in the attempt to harness the expressive function of formal features of the graphic sign, we analyze their form of expression and other aspects of their response when typographic symbols have been used by artists studied here as integrated elements in the visual image.

After analyzing the letter in twentieth century art and its relationship with printers and typesetters in the previous historical period, we study the letter from a current perspective, with a

multidisciplinary approach, focusing on the sculpture by Jaume Plensa and Mar Arza, Daniele Buetti photography and experimental art by Bartolomé Ferrando, drawing comparisons and similarities between the actions of each author and defining the unique qualities of each, detailing the parallels between the highlights of this experimental approach that characterizes them.

Finally we discuss several examples of personal artistic production that shows the particular vision of how to deal with different materials to build the graphic sign and in addition proposing a form of differential expression, from the inclusion of language skills on the works previously analyzed by these contemporary artists.

