

La escritura como elemento del cuadro

CONCEPCION HERMOSILLA ALVAREZ

A lo largo de la historia son múltiples las formas de relación que las artes han establecido entre sí. Desde el siglo XVI al XVIII, por ejemplo, los pintores no sólo encuentran sus temas en la literatura sino que, además, las reglas académicas imponen al cuadro cánones estéticos de las poéticas. Incluso después de la clasificación de Lessing definiendo la literatura como arte del tiempo y la pintura como arte del espacio, los artistas simbolistas siguieron acudiendo, a menudo, a las fuentes escritas, lo que reprochó a Gauguin, pero, diferencia capital, ya ninguna normativa extrapictórica regirá la composición del lienzo. Exigencia que Maurice Denis plasma en su famosa consigna:

«Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées»¹.

Por su parte Mallarmé, desarticulando la sintaxis, acerca la palabra a la topografía de la página con su célebre *Un coup de dés*.

En el siglo XX, la poesía hace de los elementos lingüísticos una forma que dibuja el objeto evocado como en los caligramas de Apollinaire. En la llamada «poesía espacial», la manipulación del significante consigue subrayar o pervertir el significado del lexema. Mientras, los cuadros acogen un nuevo motivo: la letra.

Así pues, si hasta el siglo XIX el cuadro se apoya en el texto, en el XX, la pintura ayudará a la literatura a descubrir su aspecto plástico. Además, la literatura ya no proporcionará un contenido al cuadro sino una materia visual.

Este último aspecto será el que desarrollemos en el presente trabajo. No nos proponemos realizar un análisis exhaustivo de autores interesados por introducir la letra en el espacio pictórico sino exponer las implicaciones semiológicas de tal simbiosis. Teniendo por meta las tendencias del arte actual, pues-

1. M. Denis, *Du symbolisme au classicisme*, Herman, Paris, 1964, p. 33.

to que en este momento se consolida un proceso, observaremos algunas etapas decisivas de esta evolución.

No creemos que sea pertinente remontarse a épocas lejanas para rastrear los antecedentes de la letra como forma. Si encontramos numerosas inscripciones en los lienzos de la Edad Media o del Renacimiento, por ejemplo, éstas desempeñan un papel informativo. Si la pintura está comprometida con la letra en las iluminaciones y alfabetos ilustrados, se trata de artes aplicadas, prácticas que sólo desembocan a principio del siglo XX en el fenómeno que aquí queremos poner de relieve.

Para que el aspecto visual de la escritura llegara a interesar a los pintores y escritores sería necesario un conjunto de factores culturales y sociales que modificaran la relación del lector con el texto escrito. Si gran parte de la responsabilidad le corresponde a la publicidad, los libros y periódicos participaron igualmente en esta tendencia que comienza a gestarse a mediados del siglo pasado. A partir de la Exposición Universal de 1851 el anuncio deja de tener un cometido informativo para convertirse en objeto propagandístico². Esta fórmula nueva de incitar a la compra adquirió tal importancia que pronto invadió el paisaje urbano. El ciudadano aprende a leer de lejos y en sus desplazamientos en coche y tranvías. Un nuevo método de lectura nace. Los carteles, colocados en paredes y escaparates, captados a distancia, son ya cuadros en potencia.

Progresivamente hasta finales de siglo, sobre todo en la publicidad de librerías, circos y café-conciertos, según los estudios de A. M. Christin³, los espacios separados hasta ahora del texto y la imagen se van confundiendo. Incluso el mensaje escrito abandona su disposición lineal.

La necesidad de hacer del cartel un espectáculo atrayente ofreció a los pintores la posibilidad de tratar la letra como un objeto más que se podía dibujar o pintar. Se encargaron trabajos a Manet, Chéret, Toulouse-Lautrec, Bonnard, que familiarizarían a los pintores con esta nueva experiencia de la escritura.

Junto a esta innovación plástica del cartel, otros modos de comunicación contribuyeron a consolidar la unión entre la imagen y el texto. La moda de los libros ilustrados infantiles y de los abecedarios figurados amplía considerablemente el mercado de este tipo de obras. La prensa adopta igualmente la fórmula de la ilustración. Las artes plásticas y la literatura, aproximándose cada vez más, tuvieron un lugar idóneo de encuentro, la célebre revista *L'Artiste* —fundada en 1831— que favoreció los contactos entre los artistas y fomentó la cul-

2. E. Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes a nuestros días*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 78 y 81-85.

3. A. M. Christin, «La lettre dans l'affiche français (1780-1900)», *Ecritures: systèmes idéographiques et pratiques expressives*, Le Sycomore, Paris, 1982, pp. 336-344.

tura mixta de sus lectores. Desde 1889 hasta 1903 *La Revue Blanche* desempeñó un papel semejante.

Paralelamente a estas revistas, y a menudo por su mediación, de Victor Hugo a Mallarmé, pasando por las correspondencias de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, se desarrolló el culto a la sinestesia que proporciona un fundamento conceptual a la interpenetración entre las artes.

* * *

En el siglo XX la letra entra en el cuadro como si de un objeto más se tratara, poniendo en evidencia su morfología. Apollinaire, refiriéndose a Picasso, comenta la novedad del tema⁴. Si el nombre del cubismo está asociado a este motivo, los futuristas merecen, además, una atención especial por sus revolucionarios diseños tipográficos.

En 1910, Marinetti, fiel al programa de conjugar arte y vida, incita al poeta moderno a cantar la belleza de los multicolores anuncios publicitarios como símbolos de una estética original que rompe con la sensiblería de la literatura anterior⁵. Severini, en su cuadro *Nord-Sud* (1912), introduce signos lingüísticos. Reflejo, según declaraciones del propio autor, de los carteles percibidos desde un vagón en marcha y fijados en la memoria tanto por su significado semántico como por sus valores cromáticos⁶.

El interés que el grupo concede a la escritura se manifiesta en las innovaciones llevadas a cabo en el texto impreso. Luchando contra su homogeneidad estática e inexpressiva, Marinetti declara: «Io inizio una rivoluzione tipografica...»⁷. El significante será seleccionado por la materialidad de sus formas y el blanco sobre el que se inscribe deberá tomarse como un espacio que necesita ser reestructurado.

La publicación en la revista *Lacerba* de fragmentos de *Zang Tumb Tuum* (1913) dará paso a las «tavole parolibere», abandonándose la disposición lineal. Así, la palabra, ajena a su unidad significativa, se desintegra, en numerosas ocasiones, en grafemas indiferentes a cualquier valor léxico. La página se convierte en una fiesta para la mirada, en una alabanza al blanco, evidenciado por la nueva tipografía. Tal es el caso de *BIF & ZF + 18. Simultaneità e chimismi li-*

4. G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Herman, Paris, 1965, p. 65.

5. Hemos seguido el texto recopilado por G. Lista, *Marinetti*, Seghers, Paris, 1976, p. 182.

6. Declaraciones recogidas por Guiroud, «Entre la poesie y la peinture», *Ecritures dans la peinture*, t. II, Centre National Villa Arson, Nice, 1984, p. 5.

7. El texto dedicado a la revolución tipográfica y perteneciente al manifiesto *L'immaginazione senza fili e le parole en libertà* (1913), lo hemos consultado en: *Scrittura visuale e poesia sonora*, Dir. L. Caruso, Ufficio di Cultura della Provincia de Firenze, 1977, p. 23.

rici (1915) de A. Soffici en donde, a excepción de algunas líneas poéticas, las letras tienen una función plástica.

La escritura, perdiendo su carácter transitivo, emerge como objeto al primer plano. La abundancia de signos no repercute en una abundancia de información. Ellos presentan, como recurso expresivo, su propia imagen. Sin embargo, la intensificación de los aspectos materiales no implica el rechazo de la lectura. Esta tendrá por meta, independientemente de la información lingüística obtenida, transmitir una emoción o un pensamiento puro, como decía Marinetti⁸.

En los «collages» podemos observar características semejantes. Los análisis de F. Roche-Pézard⁹ han puesto de relieve la importancia de los contenidos afectivos y la necesidad, para interpretar las obras, de una lectura atenta, lo cual no contrarresta el alcance del trabajo formal. La escritura trazada a mano de *Hommage à ma mère*, el texto en francés y los caracteres incunables de *Portrait de Marinetti* —ambas obras de Severini— las letras rusas de *Pastèque et liqueurs* de Soffici, las páginas impresas dispuestas en forma de abanico por Carrá en su *Nature morte à la lettre de deuil*, son a la vez una referencia autobiográfica y una voluntad de regeneración plástica.

En los «collages» cubistas no existe, por regla general, esa dimensión emotiva que encontrábamos en las obras italianas¹⁰.

La letra al ser introducida en un espacio en donde los diversos planos desintegran el objeto se aproxima a éste encontrando, en igual medida, su sitio dentro del cuadro. El efecto de extrañamiento se diluye gracias a la nueva técnica pictórica. La letra se impregna de los rasgos figurativos de las formas vecinas afirmando su propia naturaleza gráfica.

Más que los recortes periódicos, son las letras aisladas o en grupos, sin significado lingüístico aparente, así como los fragmentos de palabras fácilmente identificables, los que contribuyen decisivamente a la acomodación de la letra en el cuadro. JOUR en *Violon ou verre*, JOU en *Le guéridon* y *Le violon* —obras de Picasso— nos ayudan a leer en el lienzo de Gris, *Le dé*, las grafías LE J como el título del célebre diario parisino: *Le journal*¹¹.

El tratamiento formal que reciben estos signos —palabras seccionadas, superposición de letras, destrucción de los límites de las palabras, reconstrucción

8. Ibid.

9. F. Roche-Pézard, *L'aventure futuriste (1909-1916)*, Ecole française de Rome, 1983, pp. 423-439.

10. Idem, p. 406.

11. F. Will-Levaillant ha subrayado en las obras cubistas la importancia del concepto de serie para reconstruir el significado lingüístico de las palabras, «La lettre dans la peinture cubiste», *Le cubisme. Actes du premier colloque d'Histoire de l'Art Contemporain*, St. Etienne, 1973, p. 51.

contextual del significado léxico— encuentran su paralelismo en la manipulación de la imagen figurativa como ha subrayado F. Will-Levaillant¹².

Si el formato de las letras fuera el habitual sería más difícil prescindir de su función lingüística. Ampliada hasta alcanzar las dimensiones de una botella o un vaso, la letra se da a ver como objeto asegurado así su perfecta integración en la pintura.

Por tanto, las obras que comentamos no constan de dos sistemas de signos diferentes, uno que haría referencia al orden de lo pictórico, otro que haría referencia a la lengua. La letra siendo investida de rasgos visuales anula la distinción entre representación gráfica y lingüística aunque se instaure como diferencia por su apego, por muy superficial que sea, el lenguaje.

En los futuristas se potencia la idea de finalidad. A través de esos sistemas se capta el mundo, en ellos se proyecta un sujeto. En los cubistas —sin que estos aspectos desaparezcan, no sería posible— toma un relieve especial el propio sistema de representación. Se percibe ante todo el engaño de la ilusión, se hace manifiesto el artificio que permite dar a ver un objeto del mundo, se ponen trabas a la palabra para que surja más aún como grafía. En cuanto a la relación entre ambos sistemas, los cubistas ponen el acento en esa relación precisamente, los dos códigos borran su alteridad por ser objeto de una misma técnica pictórica. Los futuristas, sin embargo, recurriendo a ellos tratan de obtener una mayor fuerza expresiva.

Volveremos a encontrar este papel de la letra al servicio de una idea, del entusiasmo, en las obras tipográficas y pictóricas de El Lissitsky. Pero en el artista ruso el dinamismo de sus composiciones es fruto de una depuración en la línea del suprematismo de Malévich.

En nuestra moderna sociedad, los sistemas de comunicación parecen haber suplantado al mensaje, aquello para lo que fueron creados. Los «pop-artistas» pintarán este mundo de la representación desbordante que poco a poco sustituye al mundo de las ideas y de las cosas. Pero antes habría que pasar por una experiencia como la de Magritte que pone en tela de juicio la pertinencia de los sistemas semiológicos a través de los cuales captamos nuestro entorno.

El cuidado con que elige los títulos de sus obras no busca la adecuación entre la palabra y los objetos representados, sino que mantiene alejada la denominación¹³. Dentro del cuadro, las palabras actuarán de modo similar. Su función será introducir el conflicto con respecto al conocimiento del mundo que esa imagen de tipo realista nos proporciona. La palabra no sirve ya para aprehender las cosas y las fugaces ideas.

12. Idem, pp. 54-58.

13. M. Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, trad. esp., Anagrama, Barcelona, 1981, p. 53.

En *La clef des songes* (1927), un ejemplo entre múltiples, como si se quisiera instaurar el mito de que el lenguaje hace visibles las cosas, se dice «el cielo» pero, pésimo mago, será un bolso lo que aparezca. Se dice «la mesa» pero acudirá una hoja. La coexistencia de dos discursos, texto e imagen, no consolida la estrategia de la representación, sino que, sembrando la ambigüedad, se aparta de cualquier función mimética y nominativa. La relación entre el significante cielo y la idea de cielo tiende a volverse incierta por la figura del bolso. Y esta imagen que reproduce el objeto se enturbiará por una palabra que no le corresponde. Ante este juego de distorsiones nuestra fe en los sistemas representativos desaparece. Mejor aún, surge precisamente el sentimiento de que esos signos plásticos y lingüísticos no son más que infieles representantes. Idea que no nos resignamos a aceptar fácilmente por haber sido ellos los que han construido nuestra visión del mundo. La confianza nace al leer en la 4.^a casilla «la esponja» debajo de una esponja de mar pintada. Sin embargo, la duda ha nacido en nosotros. Tomamos conciencia de que en este caso como en los otros no estamos delante de un objeto sino de un sistema de representación. Postura que Magritte reafirmará a lo largo de su vida, y en particular en la célebre obra *La trahison des images*.

Aunque todos los artistas «pop» no hayan recurrido tan frecuentemente como Lichtenstein a la escritura, creemos que constituyen una referencia obligada en el desarrollo de nuestro trabajo en la medida en que sus lienzos o serigrafías nos presentan una imagen de una imagen, de esa que continuamente nos ofrecen los mass-media. Warhol no pinta una silla eléctrica, sino la imagen televisiva de una silla eléctrica, tampoco una botella de coca-cola, sino la copia de una publicidad anunciándola. Lichtenstein no dibuja una chica que llora, sino la viñeta de un cómic en donde ella aparece reproducida.

* * *

En una sociedad de signos abrumada por las formas de comunicación, la pintura actual se hace eco de esta invasión. Numerosos artistas, a los que llamaremos pintores del «grama», han elegido la escritura como tema central o exclusivo de sus cuadros.

Para algunos creadores, se trata de profundizar en la naturaleza del sistema escrito buscando el sentido último de la notación, el gesto primitivo del calígrafo, el sentimiento de misterio delante de un mensaje desconocido o la apropiación íntima y subjetiva de un código, que para ser individual tiene que ser re-creado incluso en sus manifestaciones externas. Para otros, es una práctica estética justificada en sí misma que revela cómo la letra, sin servir de vehículo a una idea, sin otra función que el placer de la contemplación, se constituye en cuadro. En cualquier caso, el trabajo del artista consiste en sacar el máximo

partido de los recursos plásticos de los códigos semio-lingüísticos. Veamos algunos ejemplos¹⁴.

En *Leich-Licht* (1973) de G. Ruhm, la letra se afirma como trazado. Surgiendo de una línea que se ondula, que vuelve sobre sí misma, la palabra toma vida en el centro del cuadro para desaparecer, en el margen derecho, absorbida por una suave ondulación. La mano, dejándose llevar por la inercia del gesto, modificando apenas sus movimientos, pasa imperceptiblemente de una palabra a otra regulada por la ley rítmica del mínimo desvío. La letra es línea, trazado gestual.

La referencia lingüística no ha desaparecido pero se sitúa en la frontera resbaladiza de los significados posibles, circulando por el territorio del sentido, sin fijarse definitivamente en una noción particular. Como la línea surge de la discursividad del punto, el significado lingüístico es el desarrollo de un esbozo de idea que va tomando una forma determinada pero que dirá ante todo las etapas de su nacimiento, su devenir, su proceso.

Los gramas de J. Keguenne (Fig. 1) son más que una caligrafía¹⁵. De ella se conserva el dominio de la mano en la inscripción de los signos, así como la particularidad de ser rasgos grafológicos. Se aparta, sin embargo, por la libertad de las formas que ahora no se someten a ningún canon convencional. La labor de Keguenne no consiste en reproducir letras sino en inventar una especie de significante, dispuesto de tal manera, que cree un efecto de escritura. Sobre la superficie blanca pequeños garabatos, que podrían ser tanto latinos como griegos o árabes, unidos generalmente entre sí, van componiendo los renglones de que consta este texto incomprensible. A menudo, en el margen inferior y a la derecha, una frase, esta vez legible, pone el punto final. Este seudotítulo tendrá una doble función: por una parte indica, a pesar de su emplazamiento poco habitual, que estamos ante un cuadro; por otra, precisa que en esta superficie se desarrolla una escritura. Es decir, esos signos ilegibles no sólo tienen valor de imagen, sino que han de ser mirados como huellas del acto mismo de la notación —idea que se desprende de la continuidad de ambos grafismos—.

Con los primeros, Keguenne nos propone aprender de nuevo una técnica gráfica: la manera de trazar unas formas, el control del gesto, el cansancio de la mano, la repetición de las formas para conseguir la destreza, el discurrir de la pluma sobre el papel, la toma de conciencia del espacio, el deseo de ocuparlo. Por tanto, no se trata de plasmar letras, sino de hacer patente la materialidad

14. Para el estudio de estos artistas nos hemos basado fundamentalmente en los catálogos de las exposiciones: *Signes & Ecritures*, Centre d'Art Contemporain. Maison des Artistes, Bruxelles, 1984-1985 y «Le mot imagé», t. II de *Poésie et image. X festival européen de poésie*, Assoc. européenne pour la promotion de la poésie, Cahiers de Leuven, 1988.

15. J. Keguenne, *Pittura è cosa mentale*, Aesth, Bruxelles, 1988.

dad del procedimiento discursivo. Procedimiento del que no puede dar cuenta lo pintado, ni una noción lingüística y que debe ser revalorizado por una práctica que se despliega ante la mirada y que se experimenta en el cuadro.

En esta búsqueda estética donde las fronteras entre arte pictórico y escritura se diluyen, es difícil no pensar en Ch. Dotremont. Estos dos artistas partiendo de proyectos similares, no exentos de misticismo, llegan a resultados visuales muy diferentes.

Uno de los mayores hechizos de los gramas de Keguenne consiste en que son sede de dos tensiones contradictorias. Por ser imitación de una escritura se nos invita a «leer» sus cuadros de izquierda a derecha y de arriba a abajo, a seguir cada una de esas líneas que lo componen. Nos encontramos con un espacio orientado. Pero el alto grado de repetición contradice esta estructuración. La regularidad del trazado, el tamaño constante de los renglones y de los espacios interlineales, hacen de esta obra un conjunto cuya homogeneidad es máxima. Esta se encuentra potenciada, además, por el hecho de que la superficie de cuadro y de la página de esta especie de escritura son una misma cosa. Si un espacio tiene que ser siempre una estructuración, los «caligrafismos» de Keguenne lo anulan. Subrayemos que algunos dan lugar a raras y ligeras irregularidades que crean entonces un acontecimiento espacial. El ojo descubre una diferencia, a menudo subrayada por los seudotítulos.

Abolición del tiempo, igualmente, por la repetición de esas formas semejantes entre sí que, incluso cuando el título no lo indica, nos hacen sentir la eternidad. Esta impresión se acrecienta en *L'infini 7*, ya que en un rectángulo de 40 por 50 cm. se acumulan más de 90 líneas cuyas formas son escasamente accidentadas. Keguenne es el escriba de la inmovilidad y del silencio.

Dotremont, al contrario, es el hombre del entusiasmo, del grito. Sus logogramas estallan en el centro de un espacio vacío. Así como Kandinsky concibió la idea de la pintura abstracta observando uno de sus cuadros en posición invertida, él entrevió en la propia grafía francesa el primer boceto de lo que más tarde serían sus logogramas. Estas «anticaligrafías», como los llamó durante algún tiempo, liberándose de las trabas de la legibilidad dan rienda suelta a la letra haciéndola trazado exacerbado, dibujo, como en los orígenes de la escritura. Keguenne, en oposición a la violencia expresionista del grupo Cobra, cultiva un estado de ascesis replegando las letras sobre sí mismas. Es un pintor contemplativo, un minimalista del signo.

R. Sanesi, al igual que Dotremont o Keguenne, escribe textos poéticos. Pero lo poético en las obras plásticas de los creadores belgas emana del propio trazado de los signos: exhuberantes en el primero, reflexivos en el segundo, a medio camino entre el jardín zen y el encefalograma. En el artista italiano hay además una referencia explícita a la poesía que sirve de trama a sus trabajos

grafo-pictóricos. Así, *From Milton* (1981) que toma como punto de partida textual *Paradise lost* del escritor inglés. Sanesí da a ver la génesis del texto, su estado primordial de borrador antes de la versión definitiva. Versión, traducida al italiano, que como un fiel amanuense trazará bordeando los cuatro lados del rectángulo. En ese recinto enmarcado van tomando forma sobre fondo de acuarela-ocre, rojo, verde, azul-letras deslavazadas. «Milton», en la parte superior del cuadro, «Paradise lost» en la inferior, se superponen, como si se tratara del borrador de un escolar, sobre este texto dibujado: «Della prima desobbedienza dell'uomo e del frutto dell'albero...».

Otro tipo de estrategia poética encontramos en M. Fassi Fihri, marroquí que ha realizado sus estudios en la escuela gráfica L'Erg de Bruselas. En una fotografía de 1983 vemos al artista en pleno trabajo. Sentado delante de una especie de máquina de coser traza grandes signos sobre una inmensa banda de papel sujeta al techo. Jugando con la escritura árabe, descomponiéndola, desestructurándola, frecuentando tanto lo legible como lo elegible, se mueve entre El Corán, las fachadas de las mezquitas y ciertas tintas chinas de Michaux.

Una tendencia nueva se observa en estos creadores de gramas. La letra, más que un elemento plástico colindante con la poesía, es un arte propiamente visual, aunque pueda establecer relaciones con la música como en el caso de P. Klee. Así, el argelino M. Ben Bella prefiere la letra a la palabra árabe, la forma angulosa al arabesco. Tomando como punto de referencia la letra, secciona una gran superficie, 200 por 250 cmts., en franjas horizontales, irregulares y sutiles que son como un eco de esa matriz de donde surgieron. Esta obra de 1981, *Ecriture continue* (Fig. 2) está más cerca del tapiz oriental, por la profusión de sus motivos geométricos, que de las aéreas bandas de P. Klee. Pero ambos están de acuerdo en que «escribir y dibujar son idénticos en el fondo»¹⁶.

A. Aeschbacher (Fig. 3) ha buscado primeramente su fuente de inspiración en los «affiches déchirées», de ahí su parentesco con Rotella y Villeglé. Sin embargo, sus trabajos gráfico-pictóricos recuerdan más el espíritu del suprematismo de Malévich que de los Nuevos Realistas franceses. En *Oblitéré bleu, 40 figures* (1983), los números y letras negras de estilo tipográfico, atravesados por cuadrículas azules, son objeto de distorsiones semejantes a las que Hain obtenía gracias a un objetivo acanalado. Letrismo pictórico que sigue la tradición de la anamorfosis.

Obras como ésta se sitúan al término de un proceso de depuración cuyos jalones más importantes estarían representados por Schwitters y Mohly-Nagy. El carácter propagandístico, provocador, de manipulación, lo que había de social, de temporal, en las capas superpuestas de los carteles de nuestras ciuda-

16. P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, trad. fr., Denoël, Paris, 1985, p. 58.

des, y que revela el gesto casi arqueológico de los «lacérateurs» de carteles, desaparece en el pintor suizo preocupado sobre todo por los recursos plásticos de las letras.

Otros artistas, igualmente atraídos por el aspecto tipográfico de la letra, prefieren formas irradiantes y circulares. Hans Clavins, por ejemplo, utiliza únicamente tres elementos: 28 ap. 1978, que, además, dan título a su obra realizada en 1988. Aunque estemos frente a un trabajo pictórico compuesto con signos gráficos, la frontera que le separa de la poesía letrista es tan ténue que podríamos, tomando la terminología de F. Edeline, llamar a este tipo de obras «logomandalas»¹⁷.

Si se observa en Clavins un deseo de cribar los componentes de sus obras, la depuración no es tan extrema como en las obras de Ockerse, Ulrichs o M. Claire Desmette, trabajos que se sitúan en el extremo opuesto del destellante mandala de F. Kriwet, *Circulaire n.º 13*, 1963 (Fig. 4).

En *Structuur Fiwzan* (1984) de Gaston de Mey el círculo se alarga transformándose en una especie de hipódromo de 7 pasillos de letras cuyos colores se vuelven más claros a medida que se aproximan al centro. Aquí se asocian perfectamente el rigor de la letra de imprenta mayúscula con el frío destello del colorido. Con estos dos últimos autores comentados —lo mismo podríamos decir de A. Aesehbacher— el cuerpo desaparece en los gestos gráficos. En el primero, la máquina de escribir se interpone entre el artista y el producto de su trabajo; en el segundo, se presenta un resultado visual cuyo logro consiste en el efecto de distanciaci3n que provoca.

Tratándose de E. Devolder hay que estar atentos. Si el papel no oliera a antiguo, si los bordes no estuvieran mordidos, si estos indicios no nos advirtieran, podríamos fácilmente caer en el error de ver caracteres tipográficos donde no existen. En unas áreas despejadas, unos esbozos toman forma. Para nosotros, habituados a los caracteres latinos, se asemejan rápidamente a unas M o T invertidas. Pero mejor mirado, esas figuras parecen componer un texto escrito en una lengua ancestral y desconocida. En realidad, lo que tomamos apresuradamente por letras es esencialmente una estratificaci3n, sobre fondo negro, de formas rectangulares, blanquecinas, con sus ángulos ligeramente redondeados; lo que induce a error y crea la ilusi3n de un texto. De cualquier manera y en cualquier lengua que estemos, este seudotexto impone a la mirada una «lectura» vertical.

Esta vuelta atrás en el tiempo, nos produce una impresi3n diferente de la búsqueda de los orígenes, del infinito, que comentábamos en los cuadros de Keguenne. Devolder hace manifiesta una referencia arqueológica. La obra com-

17. F. Edeline, «Le logo-mandala dans la poésie spatiale et concrète», *Ecritures...*, op. cit., pp. 145-153.

prometida con la anécdota no se cuestiona, al menos este es nuestro sentimiento, acerca del fundamento del ser, ni de la escritura.

Algo semejante percibimos en los «libros-ilegibles» de P. Cordier (Fig. 5). En la línea fronteriza entre la escritura y la pintura, sus «fotos-quimigramas» —papel sensible manipulado gracias a diversos reveladores— crean aparentemente un texto, con sus márgenes impecables, título e incluso epígrafe. Escrito cuyos bloques, falsamente sintácticos, se leerían horizontalmente a pesar de las numerosas contaminaciones verticales de las formas. ¿Se trata de un jeroglífico o de nuestra escritura y las diferentes partes del discurso? Un pequeño bloque colocado delante de uno mayor, ¿es un artículo? Otra unidad pequeña entre dos formas más extensas, ¿sería una preposición? ¿A qué pueblo pertenecen estas grafías?

Como se debate entre dos edades diferentes, se mueve entre dos efectos dispares: por un lado, el rigor técnico que proporciona regularmente una plataforma gráfica compuesta por los mismo elementos; por otro, las variaciones infinitas, aleatorias, del contorno de esas plataformas emergiendo de la página. Lo que puede seducir a algunos origina en otros el malestar. El método técnico utilizado restringe, en gran parte, los recursos expresivos de la obra. En ella no aparece nada de lo fundamental que da vida al trabajo de la parisina Claude Moreau. Su *Toile écrite* (1983) es el espacio de las infinitas gradaciones, de lo casi imperceptible, del tinte vago, de la ensoñación latente que atiza nuestra condición de descifradores de enigmas.

Pasando al terreno de lo que habitualmente llamamos poesía, aunque lejos del texto tradicional, en sus vídeo-poemas E. M. de Melo e Castro¹⁸ recurre a un medio tecnológico que impone límites a la obra. Limitaciones que dan pie, no obstante, a innovaciones. La utilización del ordenador dirige de manera diferente la lectura. La mirada se devierte ahora en seguir a una palabra que se desplaza de derecha a izquierda, de arriba a abajo. E incluso cuando se mueve en esta dirección, se trata de algo novedoso. No es la mirada la que recorre el texto, sino el texto el que recorre el espacio.

Las alteraciones de la poesía tradicional encuentran aquí su paralelo en los juegos de transformación, de modulación de caracteres. Juegos en que las letras son tomadas en sí mismas y por sí mismas en acorde con su materialidad plástica. Aspecto que en los vídeos-poemas será también relacionado con los sonidos producidos por la voz humana. Todo ello no excluye la intervención de otros elementos más tradicionales como, por ejemplo, la conjunción de palabras legibles y de superficies de color.

18. E. M. de Melo e Castro, *Video-poemas*, Univ. Alberta, Lisboa, 1987-1988.

El estudio que nos propusimos realizar no tenía la pretensión de ser un catálogo de pintores fascinados por la letra. Sería fácil nombrar decenas de artistas de los que en este trabajo no existe ninguna referencia. Otro era nuestro objetivo. Quisimos observar los últimos resultados, así como las etapas más significativas, de una tendencia que comienza a gestarse a mediados del siglo XIX.

La evolución de la literatura, de la pintura y de la música, la creación de la lingüística moderna por F. Saussure nos hacen conscientes de un movimiento en que los signos se desvían de la función para la que hasta entonces parecían haber sido creados. En lugar de ponerse al servicio de lo que llamamos realidad, de cumplir la misión —aunque fuera ilusoria— de traducir el mundo con la mayor fidelidad posible, los signos comienzan a hablar de ellos mismos, a perder su función mediadora, para transformarse en objetos acerca de los que nos interrogamos. Cuando la pintura se vuelve escritura se invierte una relación establecida desde hacía siglos en donde las palabras se habían hecho pintura. El hombre, después de haber conquistado con los ojos y el espíritu el mundo, dirige la mirada hacia sí explorando los instrumentos —conceptos, facultades cognoscitivas, medios de representación— que le habían permitido captar la realidad.

Esa transformación la vemos perfilarse en literatura con Joyce o Proust. Un segundo paso importante se lleva a cabo con el Nouveau Roman o el grupo Tel Quel en donde el tema principal del texto es la propia obra. En la misma época, la poesía letrista lleva aún más lejos este repliegue del ámbito narrativo al retener primordialmente del arte de la escritura aquellos elementos materiales que la constituyen: el grafema o el fonema. En esta etapa de máxima *abstracción* del mundo referencial, en este estadio en que la corporeidad de los signos pasa a un primer plano, hubo un grupo de poetas que calificó sus trabajos con el adjetivo *concreto*.

Subrayemos que a medida que el signo pictórico va perdiendo su iconicidad con respecto al mundo exterior —desde el simbolismo al arte abstracto— la letra, abandonando su función lingüística comienza a exhibir resueltamente sus recursos expresivos formales. Así pues, para que la letra realice la osmosis entre lo pictórico y lo literario no bastaría con el desarrollo de las artes gráficas unido a la evolución de los medios de comunicación escritos, ni con la influencia de la publicidad, sería necesario que ambas manifestaciones artísticas —pintura y literatura— alcanzasen un mismo nivel de abstracción.

Esta tendencia de los signos a la autorreferencia define también la evolución de las teorías literarias y lingüísticas. Buffon decía que el estilo era el hombre. El hombre era el punto de referencia de lo literario. En el siglo XX, para

nombrar un rasgo característico de lo poético Barthes utiliza el concepto de «escritura». No sólo este término trata de captar la inmanencia del texto sino que éste estará representado por un vocablo que designaba al significante.

Paralelamente, desde el siglo XVIII hasta Saussure las lenguas son esencialmente espejos del espíritu y de la historia de los hombres. Con el estructuralismo, la «lengua» será analizada «por ella misma y en ella misma». Además, es precisamente el significante, definido como oposiciones sistemáticas, el principal centro de interés de la Escuela de Praga. Si su estudio había sido ya iniciado por los gramáticos comparatistas, estas investigaciones tenía una finalidad histórica: componer el árbol genealógico del indoeuropeo, dimensión que desaparece de las teorías saussurianas al considerar el significante lingüístico como elemento de una estructura abstracta y sincrónica.

Podemos constatar que el estudio de los propios medios semiológicos —tal es el caso de la lingüística estructuralista, de la literatura actual, del pop-art, de la pintura moderna— engendra a menudo imágenes truncadas y enormemente repetitivas. Se ha dicho, por ejemplo, que la multiplicación de las botellas de coca-cola o de la imagen de Marilyn Monroe era un rasgo característico de una sociedad de consumo. R. Huyghe, mucho más alarmado, ve en ésta tendencia de la pintura moderna una pérdida de sentido, un crecimiento de la entropía propio de la degradación de la cultura humanista¹⁹.

La obra de Keguenne, infinitamente repetitiva, constituida por formas enormemente similares, es un buen ejemplo de esta evolución estética que desemboca en la homogeneidad. Contra el juicio negativo del crítico de arte citado anteriormente podríamos pensar que también es necesario alcanzar ese nivel de depuración, de elementalidad para poder percibir el verdadero funcionamiento de nuestro espíritu constituido por infinitas operaciones idénticas que nos permite concebir la diversidad del mundo.

Se diría que actualmente se prepara un nuevo porvenir para la letra que, sin duda, irá unido a la transformación de otras manifestaciones artísticas. En los metros de París, los carteles publicitarios comienzan a abandonar esos juegos plásticos de las grafías. En el centro de una gran superficie blanca se instala un texto tipográfico con letras minúsculas y juiciosamente alineado. Sobre él, atenta a la información que contiene, una mano, con uno de esos rotuladores fluorescentes, ha trazado un círculo. Se nos invita a leerlo de cerca.

19. R. Huyghe, *Les signes du temps et l'art moderne*, Flammarion, Paris, 1985. En particular, cap. V: «Une civilisation malade: entropie et schizophrénie», pp. 113-131.

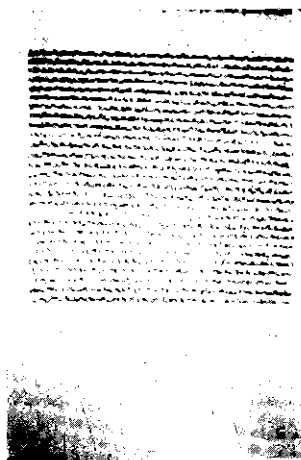


Fig. 1. *La déclaration rebelle*,
24 cm. x 30 cm.

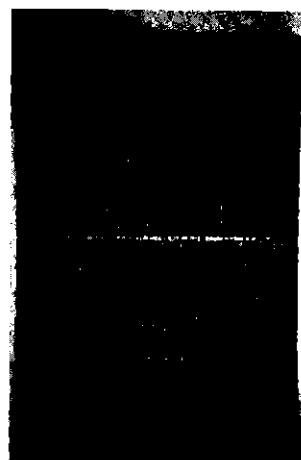


Fig. 2

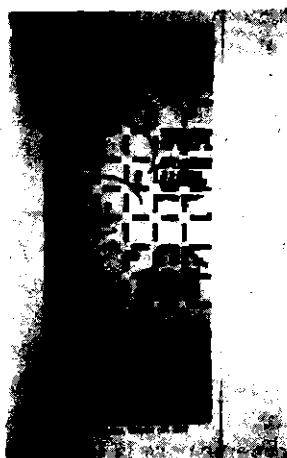


Fig. 3

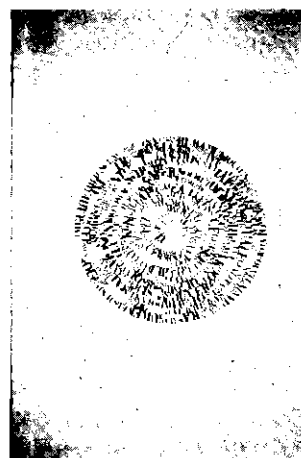


Fig. 4. *Circulaire n° XIII*

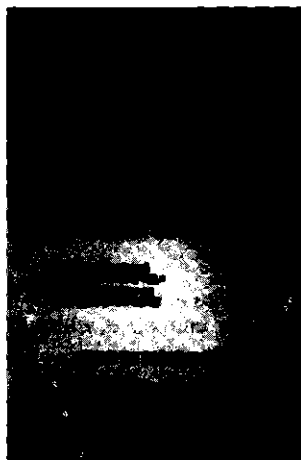


Fig. 5