

PRÓLOGO

M.^a Isabel CARRASCO CASTRO

Marist College & Stetson University in Madrid

En primer lugar, mi reconocimiento a los creadores, sus representantes y galeristas por su paciencia y por su ayuda imprescindible para la consecución de este volumen. Y por supuesto, a los autores de los artículos: hacia ellos vaya mi respeto, admiración y sincero agradecimiento por su valiosísima contribución y por haberse prestado a aceptar mis propuestas, en algunos casos con plazos desmotivadoramente amplios y en otros, sin embargo, con la premura propia de esas decisiones de última hora, que terminan por brotar en cualquier proyecto por muy planificado que este se encuentre, y que no dejan de ser un signo de que el trabajo se mantiene vivo. De hecho, este volumen no es más que un intento de acotar en diez artículos lo que, en realidad, nunca podrá darse por finalizado: una reunión de diez artistas visuales españoles en activo, cuyas propuestas creativas tienen como eje comunicativo o material la escritura. Tampoco puedo dejar de dar las gracias a Túa Blesa, director de *Tropelías*, por brindarme la inestimable oportunidad de coordinar este trabajo que me ha permitido entrar en contacto con los autores y los artistas a la par que seguir reflexionando sobre la apasionante relación entre la escritura y la imagen en el arte. Del mismo modo, y finalmente, agradezco la ayuda de Juan Carlos Pueo por su apoyo logístico y la materialización del proyecto.

De algún modo, el presente volumen es una continuación de las ideas que expuse en mi tesis doctoral *Escrituras para ver e imágenes para leer. Del nacimiento y desarrollo de una noción filosófica de escritura icónica a su exposición en tres discursos artísticos: a-grafismo, tipo-grafía, foto-grafía* defendida en 2013 y que luego afiancé, un año más tarde, en la conferencia «La relación entre la escritura y la imagen como clave para la relectura de la Historia del Arte» en el VI Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte. En ambos casos, lo que proponía era una (re)lectura de la historia del arte occidental a través de su relación temática o iconográfica con la escritura, a la vez que reivindicaba el término como una de las múltiples líneas de análisis e interpretación del arte (contemporáneo). A continuación transmito algunas pinceladas generales de lo que en aquellos textos se exponía con más detalle.

La escritura siempre ha acompañado a las imágenes artísticas; se comprueba fácilmente revisando cualquier manual de historia del arte europeo y mirando las inscripciones de las tempranas

vasijas griegas, los monumentos y mosaicos romanos, los frescos románicos con sus alfas y omegas, o las filacterias de algunas imágenes religiosas. En la mayoría de los casos, se trataba de textos deícticos que funcionan como subsidiarios de la imagen para explicarla y reforzarla. Esta situación evidenciaba que ninguno de los dos medios resultaba suficientemente autónomo y consistente como para *presentarse* por sí mismo. De hecho, las cartelas de los museos, el aparato crítico y los análisis que continuamos desarrollando sobre las imágenes señalan y consolidan este sistema heredado e interiorizado de aparentes carencias, que se retroalimentan e intentan compensar: las imágenes ilustran el texto; el texto es necesario para comprender las imágenes.

A partir del Renacimiento se procuró que la ventana al mundo que comprendía la ilusión óptica de la pintura no se rompiera con ningún elemento que pusiera en duda su carácter extraordinariamente imitativo. Textos y libros (muchas veces ilegibles o cerrados) fueron durante siglos símbolos iconográficos que ilustraban la devoción o el nivel educativo y adquisitivo de los retratados. Sin embargo, desde entonces, y alentado por el purismo de textos como el *Laocoonte* de Lessing (1766), el divorcio entre la escritura y la imagen se mantuvo con maravillosas excepciones¹ como fue el caso, por ejemplo, de Mallarmé y otros intentos de poemas visuales anteriores. A finales del siglo XIX, la escritura comienza a frecuentar más a menudo la superficie pictórica adquiriendo otros significados; al igual que la calles, los lienzos se llenarían de rótulos, carteles, posters litografiados que anunciaban la nueva oferta de ocio, y personajes anónimos y solitarios inmersos en silenciosas lecturas que formaban parte del espectáculo de la ciudad moderna. A pesar de todo, aún a principios del siglo XX, la irrupción de las letras sobre la pintura se percibía como un modo de ensuciar el estatus puro, mudo y autónomo de la imagen. Para entender esto, hay que recordar lo que entrañaba la superficie del lienzo en la tradición pictórica occidental: un espacio histórico, vehículo tradicional del concepto-imagen teológico, así como lugar del retrato oficial y de los discursos de poder; se trataba, en definitiva, del terreno dignificado de la parábola de modo que el injerto ajeno de lo gráfico suponía contaminarla y dejarla tocada de impureza.

Arqueólogos, historiadores y antropólogos² defienden un origen común para la imagen y la escritura (*graphein*), las cuales surgirían, sin embargo, de dos técnicas diferentes: la directa de la fricción del dibujo o la indirecta de la incisión de la glíptica, y cuya evolución podemos traducir hoy en las prácticas más gestuales y caligráficas de las primeras, respecto a las tipográficas y mecánicas de las segundas. La evolución de imagen y escritura recorrerían caminos paralelos que, sin embargo, las fueron distanciando: por un lado, la imagen fue adquiriendo más capacidad narrativa mediante técnicas de ilusión óptica y realismo para conseguir imitar cada vez mejor las apariencias; mientras tanto, la escritura fue logrando más complejidad en el discurso mediante la linealidad y la fonetización para

¹ De acuerdo con Eric Satué, Andrea Mantegna fue el que introdujo la epigrafía en la pintura, quizá por influencia de las monedas romanas. Además, explica que Leonardo da Vinci también empezó a incluir el nombre de algunos de sus retratados o emblemas religiosos y les llamaba «licencias tipográficas». Luca Pacioli (1509), Alberto Durer (1525) y Geofroy Tory (1529) intentaron con sus tratados revivir las capitales romanas aplicando las bases de la geometría y las proporciones al diseño de letra. Parece que la base de la que partían estos tratados no era cierta, pero hay un intento de aplicar la estética y proceder renacentista a la escritura.

² Vid. las publicaciones de Schmandt-Besserat, Goody, Senner, o Leroi Gurhan entre otros.

reflejar con mayor precisión el flujo de la lengua. En este largo recorrido histórico que ambas transitan, también nuestra percepción fue escindiéndose para acomodarse a las particularidades de cada medio arrojando una doble pérdida: la de la autonomía de la imagen con respecto a la realidad y la del espacio de la escritura respecto a su origen pictográfico, lo que reduce el conflicto entre la escritura y la imagen en el arte a un problema de (re)presentación.

La Teoría de la Relatividad (1905-15) favoreció la pregunta sobre el tiempo y el espacio del que el arte se haría cargo. Casi en paralelo a su publicación, Braque y Picasso retan al mundo del arte con la introducción de las primeras letras en sus pinturas cambiando por completo nuestra forma de mirar la superficie pictórica, poniendo en crisis la pureza de medios y géneros, e inaugurando (o recuperando) un espacio artístico intermedio icónico-textual. Más adelante, en los años sesenta, y esta vez desde Estados Unidos, la escritura vuelve a irrumpir con fuerza de la mano del arte conceptual, en gran medida por oposición a las teorías de Clement Greenberg (*Towards a Newer Laoccon*, 1940) en su empeño en la pureza tanto de medios como de géneros. En efecto, el modernismo americano de los cincuenta había llevado al extremo, mediante la abstracción, la idea de la superficie pictórica como zona cero donde el Arte (con mayúsculas) tenía que manifestarse por sí mismo sin hacer referencia a ningún elemento identificable de la realidad que pudiera distorsionar la presencia —el *ser* y *estar*— de la obra y eso también excluía la alusión a lo escrito. En definitiva, podemos afirmar que desde las primeras vanguardias se normaliza la confluencia de escritura e imagen en el mismo espacio con el interés de denunciar y reparar esta escisión. De esta forma comienza a revertirse la historia: la imagen a través del arte irá progresivamente desmaterializándose para esquivar la mercantilización, mientras que la escritura comienza a reafirmar su materialidad para desvincularse del lenguaje.

Desde entonces, la presencia de la escritura en el arte tiene el poder de desestabilizar la representación por múltiples razones; como hemos visto, la composición de la escritura es inestable, mixta e híbrida y opera a nivel lógico y sensorial, visual y verbal, así como temporal y espacial. De este modo, la escritura arrastra consigo una impureza que inoculara la superficie en la que se asienta por lo que sirve, entre otros fines, para facilitar la experimentación artística y cuestionar el espacio y la imagen donde se da. Además, al analizar la genealogía y significado de la escritura se observan matices heredados tanto de las circunstancias en las que surgió, como de los objetivos a los que se tuvo que adaptar y que se han ido in-scribiendo en ella, estratificándose y configurando lo que es. Simplificando mucho, podemos diferenciar dos áreas semánticas partícipes en la gestación de la escritura (en ambas, por cierto, su dominio representaba estatus y jerarquía social). Aunque pueden solaparse y confluir, por un lado se distingue el campo de lo trascendente —magia, adivinación, rituales y religiones del libro— y, por otro, lo burocrático, asociado a tareas de notación, contabilidad y memoria, es decir, vehículo del desarrollo de la ley y la economía. Por todo ello, cuando se emplea la escritura como recurso plástico, consciente o inconscientemente se están conjurando alguno o varios de los resortes semánticos latentes en su concepto y su ejecución.

Por esa razón y más aún en reciente marco de las prácticas antiestéticas, la escritura ha sido recurso y estrategia para abordar otros temas de interés para el arte como son el cuerpo, la

incomunicación, la representación espacial y el mapa, la opresión del sistema, la cultura de archivo, la burocracia, la historia y la memoria, la identidad o la propia naturaleza de lo artístico y sus circuitos. Por lo tanto, podemos concluir, el estudio del comportamiento de ambos regímenes, el de la escritura y el de la imagen, en la misma pieza, abre otro campo de exploración de los productos visuales.

Como adelantábamos, los artífices y obras en este volumen han sido seleccionados con un criterio tanto temático como geográfico y temporal ya que lo comprenden creadores españoles en activo: Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1934), Óscar Mariné (Madrid, 1951), Concha Romeu (Madrid, 1954), Jaume Plensa (Barcelona, 1955), Rogelio López Cuenca (Nerja, Málaga 1959), Ricard Huerta (Valencia, 1963), Santiago Sierra (Madrid, 1966), Un Mundo Feliz –Sonia Díaz (Reinosa, Cantabria 1966) y Gabriel Martínez (Armellada, León 1967)—, Neorrabioso (Lauros, Vizcaya 1974), y Mar Arza (Castelló de la Plana, 1976). Adscritos a diferentes corrientes y prácticas, sus resultados son dispares en medios, técnicas y teorías, pero todos están atravesados por el elemento de la hibridación escritura-imagen, que emplean como medio comunicativo en sus trabajos. Esquivos a las etiquetas e instalados en las fronteras de lo literario y lo plástico, fluctúan, sobre todo, entre lo poético y lo político, entendiendo que en esta última acepción se incluyen la protesta, la subversión y el feminismo. A continuación procedo a presentar los artículos que componen este volumen sin intención de llevar a cabo un resumen exhaustivo o muy elaborado. Al contrario, he recogido mis impresiones más inmediatas suscitadas por la lectura y las he ido hilando a través de referencias a algunos autores clásicos de la teoría en torno a la escritura visual y al viraje lingüístico en el arte.

* * *

Cada alfabeto representa un equilibrio: sea porque ningún signo se repite, sea porque todo el conjunto funciona a su vez como un signo único, diferente de todos los otros alfabetos. La representación de un alfabeto en secuela ofrece un espectáculo propiamente dicho: inteligible y bello (Barthes, 1989: 34).

Tenemos el privilegio de abrir este volumen con el extraordinario texto del artista y profesor Ricard Huerta, cuya inmensa creatividad traspasa el ámbito de la plástica y conquista los de la investigación y la docencia, actividades que se plantea desde la constante necesidad de innovar y la pasión por comunicar. Ajeno, como él mismo afirma, a las disciplinas del orden establecido, esta vez, en «Alfabetos en series. Creación artística a partir de derivas gráficas urdidas con letras» subvierte el tradicional formato de artículo académico y aporta la frescura propia del relato autobiográfico para abordar el análisis de su propia obra por primera vez. Siguiendo el modelo de las *Historias de Vida* (Hernández, Sancho, Rivas) o de *artografía* (Irwin), nos guía por su vida y obra como ART (Artist, Researcher, Teacher):

Yo me considero un docente, un educador de las artes, y mi planteamiento creativo afecta tanto a mis resultados artísticos como a mi labor educativa. Es más, no podría entender la una sin la otra ... Ahora mismo, al reflexionar sobre mi producción como artista, estoy funcionando como un investigador, pero sin perder nunca de vista mi trayectoria como docente.

Este rebelde parece atenerse a un único orden: el alfabético, al que se ajusta casi obsesivamente. De hecho, las letras del alfabeto latino le proporcionan tanto el material de composición como el criterio organizativo y la coherencia interna con la que cuentan todas sus series (*L'Alfabet d'Alexandre*, *L'Alfabet del Tirant*, *L'Alfabet de Jesucrist*). Esto nos lleva a preguntarnos por las razones de esta singular excepción: por un lado, puede verse como un respeto —insisto, y en sus propias palabras— casi «obsesivo» a lo que este orden de letras representa tanto en la historia de la Humanidad como en su biografía íntima. Pero, por otro lado, podría entenderse también como una burla irónica de quien no asume nada por establecido y, al contrario, tiende a cuestionarlo todo. En este último caso, idolatrar el orden alfabético supondría bien una suerte de mera compulsión organizativa (al estilo de los cuentos de Juan José Millás) o un acatamiento marcadamente afectado por parte de quien (re)conoce lo arbitrario del sistema.

Ninguno de los dos planteamientos contradice su propia narración, en la que, a modo de confesión, atribuye valores propios a las letras. En el contexto de la opresión franquista contra la práctica del catalán, la letra —emblema, entre otros, de educación, infancia, expresión, cultura, sistema, imprenta, historia, o poesía—, le sirve a Huerta para materializar y ejecutar la protesta y revelarse/elevarse por encima de la injusticia y la censura del régimen.

Por último, me gustaría destacar su mirada atenta y sin prejuicios que absorbe indistintamente de lo culto y lo popular con la seguridad de que la clave radica en la creatividad. Asimismo, quiero suscribir el humilde y conmovedor reconocimiento que Huerta hace del alumnado, así como el del llamamiento al cuerpo de profesores para continuar transmitiendo el valor histórico y simbólico de las letras en la tradición tipográfica y caligráfica porque, en manos de un buen maestro, pueden ser una puerta pedagógica para introducirse en otras disciplinas.

Precisamente en los últimos años la enseñanza del dibujo en el sistema educativo ha estado en debate, ya que la democratización de dispositivos digitales de escritura, junto con el uso de tecnologías en las aulas, ha provocado en la sociedad respuestas dispares y contradictorias como la progresiva eliminación del ejercicio de la escritura manual en los colegios, a la par que un renovado interés por lo manual que explica, por ejemplo, la práctica creciente de la caligrafía entre adultos que desean recuperar la plumilla y el arte del escribir despacio durante su tiempo libre³.

Desde 1985, otro estudioso y practicante de las letras como Gerrit Noordzij ha venido insistiendo en *El trazo. Teoría de la escritura* en la importancia de (re)enseñar escritura— que no es lo mismo que *escribir el lenguaje*, sino que está más próximo a dibujar. Uno de los grandes méritos atribuidos a Noordzij es haber prestado tanta atención al trazo positivo de la escritura como a los huecos y

³ Señalo los siguientes artículos periodísticos no por el interés de abrir un debate —no es el momento ni el lugar— sino para ilustrar brevemente los temas que suscitan el interés de la calle respecto a la escritura manual: L'Ecuyer, C., «Ipad en las aulas: prudencia y responsabilidad ante la ausencia de evidencias» *ABC*, 28 de octubre de 2014, en <http://www.abc.es/familia/20141018/abci-ipad-aprendizaje-colegios-201410241114.html> [última consulta, 7-6-2016]; Lacasa, B., «Hacer caligrafía, ¿la nueva meditación?» *El País* (1-4-2015: <http://smoda.elpais.com/belleza/hacer-caligrafia-la-nueva-meditacion/> [última consulta el 7 de junio de 2016].

espaciados blancos que componen su imagen. Para Noordzij, la palabra en escritura, es una línea, una sucesión de ritmos, de formas blancas y negras, de trazos ascendentes y descendentes que se desplazan, y cuya situación en el espacio —el que describen, el que ocupan, el que dejan— es, precisamente, la que les da sentido. En definitiva, espaciar es escribir, dibujar y esculpir. Y así llegamos a las obras de Jaume Plensa, cuyas esculturas dibujan cuerpos de letras en el espacio, lo que nos sumerge en la paradoja de la palabra escrita por excelencia: la del ser el punto de confluencia de la imagen y lo verbal o, dicho de otro modo, del espacio y del tiempo. Como imagen es opaca y ocupa un espacio del que se desliza mediante el transcurso de su lectura verbal, momento en que es atravesada de tiempo, se hace transparente (se hace ver) y se torna en vehículo hacia el sentido.

«A lo característico de la escritura lo hemos denominado en otra parte, en un sentido difícil de esta palabra, “espaciamiento”: diastema y devenir-espacio del tiempo, también despliegue» (Derrida, 1967: 298). En «Un cuerpo llena la inmensidad: la palabra y el espacio en la escultura de Jaume Plensa», el profesor Jordi Massó parte de las formulaciones y lecturas de Heidegger en torno a la pregunta por el espacio que, aunque inconclusa, dice, parece responderse mediante la pregunta sobre el arte y, más concretamente, en la escultura. De este modo, Massó reflexiona sobre la complejidad de ese espacio que ocupan, delimitan y contienen algunas de las obras del escultor, y que no es otro que el de la palabra, el lenguaje y, en definitiva, el de la poesía. Plensa, nos dice, descubre la «esencia de lo espacial»: un espacio físico (*topos*) en el que se extienden los cuerpos pero también un espaciamento o lugar (*chora, caos*), vientre virtual donde se dan las condiciones de la espacialidad, el espacio tridimensional que y en el que se articula(n) y, finalmente, el de las posibilidades de re-presentación donde adquieren sentido. Por lo tanto, esa «esencia de lo espacial» es lo que existe entre la palabra y la imagen, es decir, lo irrepresentable: el espacio del tiempo de un poema: «La escultura, toda escultura... ha[n] de ser pensada[s] como poemas, esto es, como desveladoras de la verdad de lo existente».

Mediante el análisis de varias obras, el autor continúa trazando la búsqueda de Plensa hacia «una nueva materia que aunase lenguaje, palabra y corporeidad». Y esa materia es la medida, que permite a la obra ser tangible —escritura, imagen—, y el peso que le concede el pensamiento y su acumulación en el tiempo —palabra, sonido, memoria, etimología—. En *Wisperm* (1999), la palabra se materializa, es decir, se convierte en cuerpo. Lenguaje como corpus-cuerpo y la letra como constituyente mínimo que, multiplicado, genera el tejido/texto orgánico de la piel (pergamino). Así, las letras de Plensa regresan al espacio anterior al papel y a un tiempo anterior al libro donde/cuando aún no respondían a un orden lógico y sólo se extendían, espaciándose.

«SÓCRATES: Por consiguiente, Hermógenes, no es cosa de cualquier hombre el imponer nombres, sino de un “nominador”. Y éste es, según parece, el legislador, el cual, desde luego, es entre los hombres el más escaso de los artesanos» (Platón, 1992: 23). La escritura como tejido (entramado, lío, barullo, bordado) es una metáfora a la que Platón recurría para hablar de la textura de un escrito,

no sólo para denunciar su inutilidad (*Fedro*), sino también para despreciarla considerándola entre las prácticas artesanas más bajas (*Crátilo*). Sara García, en «La escritura de la aguja. Línea y sutura en la obra de Concha Romeu» *deshilvana* la obra de esta artista cuya producción nos traslada a los dramas que habitan tras la intimidad de pedazos de sábana y organza.

La costura es recuperada e incorporada a la historia del arte a partir de los años setenta del siglo XX, cuando el concepto de canon y los prejuicios contra la artesanía (respecto al Arte) comienzan a ser cuestionados y revisados por la crítica feminista. La costura, en efecto, evoca los interiores domésticos femeninos en los que Penélope aguarda serena, consumiendo sus años y contando su historia entre hilos y agujas.

Contextualizando el concepto de escritura en Derrida, Sara García disecciona majestuosamente la *diferencia* que aguardan la tela y la aguja como receptáculo e instrumento de escritura respectivamente y que refuerza la pertenencia al mundo de la mujer de antaño. En comparación a otros instrumentos, la aguja no se limita a rascar, hendir o desplazarse por la superficie sino que la atraviesa recreando y llevando un paso más allá la manida metáfora del cálamo-pene. De esta forma, la escritura es un ejercicio de perforación constante que hiere la blancura de la organza (tejido propio del velo de las novias) y del algodón, atravesada por la aguja punzante. La tela, por su lado, comparte el origen orgánico con otras superficies como el papiro, el pergamino o el papel, y también contribuye a la metáfora mencionada por ser un atributo del universo femenino —tela de araña o secreción animal, al igual que la sangre que la mancha—. La particularidad de la costura como escritura es que deja doble huella: el haz y el revés. La parte exterior, el derecho —bien ejecutada, limpia, aparente, terminada, rematada, que es la que se muestra; mientras que, en el revés, queda ocultada una silenciosa mar-a(ra)ña de hilos que hablan de las historias no dichas o frustradas/cortadas, de lo que no se ve, del interior y la intimidad, lo que permite alargar la metáfora de lo femenino: la imagen privada y la pública.

Como adelantábamos, lo que Romeu cuenta son tanto los dramas más cercanos y personales, como los anónimos o, lo más inquietante, los de los desaparecidos a los que nunca ha conocido y cuyos rostros y manchas de sangre recorta de las noticias y *retiene en su tela*. Escribir para no olvidar, *apuntarlo, apuntalarlo* con sus *puntadas* para salvarlos de la desmemoria (*Biografías, Desaparecidas, Sin título, A-mnesia*). De este modo, cual Moira que, al menos durante el proceso de creación, maneja los hilos de la vida de las personas sobre las que reflexiona, visibiliza a la víctima exponiendo su trauma, cuyas heridas, al estilo de las arpilleras de Millares, parecen insistir en abrirse y desagarrarse a pesar de la sutura. La herida que cala hondo y la tinta-sangre traspasa la tela (*De la herida*). Pero el tiempo hace su labor y también re-escibe la historia, va cerrando heridas e impone un velo-filtro-distancia que desdibuja los rostros; así funcionan las organzas que Romeu sobrepone sobre los rostros del *Álbum de familia* evitando que los veamos nítidamente porque nuestras lecturas ya solo pueden recrearse «en las relaciones graficas de lo vivo y lo muerto: en lo textual, lo textil y lo histológico» (Derrida, 1975: 95).

El ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve la tela. Siglos para deshacer la tela. Reconstituyéndola así como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura (93).

Sara García también insiste en el paralelismo defendido por ciertos sectores de la teoría del arte entre dibujar, escribir, leer y la práctica de caminar: «gozosa para el que la practica, un disfrute íntimo, pausado, meditativo, solitario». Y en efecto, el *flâneur* dominó el espacio público y desarrolló su escritura, lectura y *flânerie* en las calles de la ciudad moderna, pero ese era un espacio acotado a la figura masculina y así Romeu recrea las andaduras del internas del mundo atávico femenino desde el ámbito doméstico.

«Leer implica, así mismo, poner en práctica saberes espaciales: en la lectura avanzo, me detengo, me sitúo, me oriento, vuelvo sobre mis pasos, reanudo el camino, me pierdo» (Gache, 2006: 79). Es precisamente la instalación sobre el paseador-lector ...*letterscape*... (*with gleanings by the way*) de Mar Arza una de las primeras que cita Rosalía Torrent y le sirve para presentar el material fetiche de las creaciones de esta artista: el libro, tanto como contenido (la literatura), como continente (el papel, el formato, la escritura de imprenta). Así va manipulando e interviniendo libros y sus historias para recrear otras nuevas. Por ejemplo, el díptico *Nada era la herida* funciona como una lectura personal y asimismo una re-escritura presentada a otros, es decir, como una suerte de reseña de la novela *Nada* de Carmen Laforet. Mediante procedimientos que, acertadamente, Torrent relaciona con las primeras vanguardias —azar, tachaduras, cortes— Arza opera sobre el libro censurando escenas y desvelando discursos nuevos que exponen esa angustiante *nada* que, sin embargo, está llena de un vacío locuaz y e-vidente que Arza *saca a la luz*.

Por cierto que Torrent incide en la luz desde el título de su artículo «Mar Arza: la inquietante luz de la palabra» y en efecto, en varias de sus obras (*En lugar de nada* o *Lluerna Ulls*) y de, modos muy distintos, los juegos de luz y sombra contribuyen enormemente a la interpretación. No son pocas las lecturas que se han hecho de la palabra (*logos*) como luz en diversas culturas y desde la mística a Derrida, del mismo modo que su materialización en escritura —opaca, no-trans-lúcida, y tangible— se ha venido asociando a la oscuridad y las tinieblas. «Ego sum lux mundi» (Juan 8:12): tengamos en cuenta las conexiones que en la tradición occidental desencadena el concepto de luz —Dios, Ilustración, iluminación, razón— para insistir que es la palabra la que esclarece, ilumina y revela lo que, de otro modo, no sería más que materia inerte. Curiosamente, en *En lugar de la nada* o en *Statements* Arza invierte y confunde esta dicotomía recortando las palabras del libro lo que deja líneas de escritura transparente que permiten al ojo penetrar hasta el otro lado de la página que queda reflejada en la pared, dando lugar a una escritura blanco sobre negro.

Otra alusión frecuente en el marco teórico de la escritura derridiana es el de la escritura y la muerte por aludir siempre a una ausencia, la del escritor. En la hoja (del cuchillo esta vez) coloca Arza las pulcras hendiduras de la escritura de imprenta que rezan, entre otros, *corazón* o *sutura* términos que anuncian, tal vez, las consecuencias y la *fragilidad* del discurso de (el/la) que empuña el cuchillo

o, como argumenta Torrent, quizá empoderan a la *Femme-couteau*, siguiendo la estela de algunas propuestas feministas.

En un tono más próximo a la recensión o a la crítica de exposiciones, otro género de la escritura sobre arte, Mariano Antolín reflexiona en «Las escrituras expansivas de Óscar Mariné» sobre la bella perplejidad que transmiten las palabras de Mariné al estar ejecutadas sobre lienzo y expuestas en una galería de arte y que parecen invitarnos a su contemplación desde otros códigos —en términos de color, composición, fondo— incluso desde otro lado del cerebro si se quiere. Y esto nos recuerda, volviendo a Noordzij, que escribir es dibujar, algo que saben bien, sobre todo, los grafistas y publicistas aunque, advierte Antolín, Mariné prefiere considerarse comunicador, un comunicador que domina el potencial expresivo de la imagen y de la escritura y que echa mano de ambas con naturalidad y sin los remilgos o las justificaciones teóricas propias del mundo del arte.

La perfección de sus mayúsculas rotuladas tienen un claro antecedente en las primeras letras pintadas que los cubistas introdujeran en sus lienzos hacia 1909-1915 sacudiendo el concepto de la pintura tal y como se había concebido hasta el momento. Como ya ocurriera con Giacomo Balla en sus telas futuristas, en Mariné destaca el contraste entre el medio tradicional de la pintura y sus connotaciones tradicionales: espacio de historia, virtuosismo manual, ilusión óptica, etc. con unas letras que claramente imitan las de la imprenta, lo cual nos traslada al universo de lo mecánico y la velocidad.

Además, se hacen eco de las obras de Richard Hamilton, Robert Indiana, Jasper Johns, Roy Lichtenstein o Edward Ruscha, un mundo pop y sajón que también impregna los lienzos cuando son leídos (todos en inglés) *Sweet Heart*, *Night Train* o *All That Jazz*, referencias musicales y literarias de influencia americana que acaso recrean imaginarios rótulos y señales urbanas de un *letterscape* familiar, el de Nueva York donde vivió unos años. Mariné se apropia y retiene esas frases (sonoras) para convertirlas en iconos plásticos y monumentales, otorgándoles así un estatus casi aurático, como sugiere Antolín respecto a *Hollywood* (1969), de Ruscha. Frases dichas por otros que están lejos o ya no están a los que les sobreviven las palabras escritas, lo que no deja de ser un ejercicio de memoria y nostalgia que remite, una vez más, a la ausencia de sus artífices:

La escritura comunica mi pensamiento lejos de mí, durante mi ausencia, incluso después de mi muerte [...] el destinatario sabe que puedo haber muerto durante el tiempo, por mínimo que sea [...] el “retraso” propio de la escritura [...] El hecho de que exista esta incertidumbre fundamental e irreductible forma parte de la escritura esencial de lo escrito (Bennington-Derrida, 1994: 71-73).

En «Lirismo callejero para paladares de asfalto: Neorrabioso entre las fieras», Fernando Figueroa aborda, entre otros asuntos, uno de los aspectos clave de las propuestas creativas contemporáneas como es el de su desvío del espacio tradicional —lienzo, libro— y de la mediación privada o institucional —galería, museo— para operar de forma directa en lo público y con el público (en la calle y en la red). Concretamente, en su artículo analiza la evolución de la pintada poética y política en Madrid sobre la que traza un breve pero esclarecedor recorrido histórico contextualizándola, además, con otros

subtipos de grafitis⁴, para llegar finalmente a la figura de Neorrabioso. Como apunta el autor, el grafiti y el arte urbano son una nota distintiva del carácter de nuestras ciudades; y podemos aplicarlo a la inversa y añadir que, aunque en modos y grados diversos, el espacio público también es distintivo del arte contemporáneo desde las primeras vanguardias. De hecho, un punto fundamental en las agendas de los movimientos de principios del siglo XX era la eliminación de distinciones entre arte y vida cotidiana, así como entre los artistas y la gente corriente. Encaminadas a este fin, las emergentes propuestas como los *ready-mades*, las *dérives* y la fotografía urbana, respondían al deseo de incorporar el fenómeno reciente de la ciudad moderna en sus producciones y de expandir los circuitos tradicionales del arte. Así inauguramos el siglo XXI cuando el arte urbano centra gran parte del interés en los medios, alentado por figuras internacionales que actúan localmente pero que globalizan sus imágenes en las redes sociales y, debido también en gran medida al renovado interés del discurso socio-político sobre la *res publica* y las plazas —Figuroa cita el *No a la guerra* de 2003 y el 15-M de 2011—. Al igual que los surrealistas intuyeron en los paseos por los antros oscuros de los suburbios de París ese líquido amniótico que escondía el inconsciente de la ciudad, así se expresa Figuroa sobre la pintada grafitada:

[...] aportan la impresión viva de asistir sobre el muro a la visión de un subconsciente urbano agitado por deseos y tabúes, caprichos y necesidades; incluso, de contener y salvaguardar una conciencia cívica o espiritual de la sociedad de base [...] la sentencia grafitada nos retrotrae al mundo recoleto de las celdas, las letrinas, las escuelas, las tabernas, los camarinos, etc., forma parte del imaginario estético de a bohemia y el *underground*, de la esfera iconoclasta o de reivindicación emocional en un entorno racionalizado o reprimido, de la esfera gamberra, excéntrica e irreverente de los ritos de paso juveniles o, a veces, de la esfera asocial de las burbujas creativas de los outsiders.

Salir del libro es bajarse del pedestal (Maderuelo), al igual que le ocurrió al arte público contemporáneo: ejercer a pie de calle. Y lo que sucede en la calle y, especialmente lo que se dice en el muro, deviene necesariamente político porque interpela al otro. De este modo, las frases pintadas y firmadas de Neorrabioso son una reivindicación romántica en la jungla de asfalto: «Me niego a vivir en serio y en serie», «¿Occidónde?», «Inmigracias», «Hay que enloquecer ya: que luego será tarde». Hallazgos de belleza contra la alienación del sistema (del arte) que se regalan «[derribando] una arquitectura de control: editoriales, ateneos, premios, suplementos literarios...». Es decir, pintadas que, a pesar de estar abiertas a discusión por estar ejecutadas en el espacio público (e ilegalmente), en su crudeza resultan puras, honestas y cargadas de legitimidad moral. Además, Figuroa enriquece el análisis comparativo del fenómeno Neorrabioso extendiéndolo a otros movimientos en Latinoamérica como Mujeres Creando (colectivo anarcofeminista en la Paz, Bolivia. 1993) y Acción Poética (Armando Alanis Pulido, Monterrey, México, 1996).

Otra curiosidad sobre Batania Neorrabioso es la de su doble *nickname*: el primero de poeta y el segundo, la versión callejera del anterior, para las pintadas. Respecto a este último, Figuroa analiza en detalle la caligrafía de sus versos y su firma, siempre en mayúsculas y subrayada. Y en este sentido,

⁴ Para un estudio más completo de este tema, recomiendo acudir a sus publicaciones *El grafiti de firma* y *Graphitfragen*. Vid. la bibliografía al final para referencia completa.

aunque no es el momento ni el lugar para extenderse sobre este asunto, conviene recordar la dimensión filosófica y antropológica del acto de firmar o *taguear*, que no es sino un modo de sostenerse entre coordenadas espacio temporales en las que se inscribe la identidad mediante el nombre (el propio o, aún mejor, el que uno elige para sí mismo) —«El acto de firmar, que no se reduce a la simple inscripción del nombre propio, intenta, mediante un elemento más, recuperar la propiedad perdida [...] Ello implica que la firma, para indicar un aquí y ahora, va siempre acompañada, en teoría, por la marca de un lugar y una fecha» (Bennington-Derrida, 1994: 163-164).

Sin tratarse de arte urbano, la mayoría de los trabajos de Rogelio López hacen referencia al espacio y, como ya dijéramos antes, esto le lleva siempre a una reflexión política: espacio privado, público, compartido, disputado, dominado, colonizado, expropiado o conquistado. Todos ellos le permiten reflexionar sobre el éxodo, la identidad, el territorio, así como sobre su representación y comercialización. Por eso es frecuente que su escritura se desarrolle en formatos y adquiera apariencias más propias de la señalética urbana: «Se trata éste de un gesto de geolocalización verbal», dice Fernández Salgado, quien en «La centralidad del lenguaje en la obra de Rogelio López Cuenca» explica cómo el supuesto viraje de López Cuenca de la poesía al arte o a la poesía visual no es tal sino que se trata de un traslado nómada, provisional e inestable al margen pues como él mismo afirma, «cualquier cosa de interés pasa siempre en las fronteras». No consiste en elegir un medio, como no se trata de elegir una lengua, ya que el artista es el que hace uso de todos los medios, lenguajes y espacios disponibles para la comunicación.

La tan castiza como revolucionaria Agustín Parejo School trabajó desde 1981 para intentar salir de las imposiciones de códigos, de las etiquetas y de los compartimentos. En este contexto surgió la *poeZia* y el *anartismo*, formas de agitación artística que desarrollaron estrategias de *détournement* apropiándose de imágenes, textos y voces (de la calle, de la televisión, de la publicidad) para darles un giro en pos de la reparación de justicia social pero, sobre todo, de humor. Además de una predisposición a la crítica y al inconformismo, practicar *poeZia* no deja de ser un modo de acercar escritura e imagen, de acercar la palabra a su escritura: «Al hacer decaer la errónea escisión entre lo escrito y lo visual, precisamente porque la escritura comprendería la diferencia visual y la diferencia textual como bordes exteriores del significado, reduce la odiosa dicotomía de texto e imagen». Por ejemplo, López Cuenca fotografía la escritura en *Read Estate* para invitarnos a mirar unos textos en cuya «trampa lingüística» no podemos evitar caer, pues el sistema lingüístico, como el inmobiliario (*Real Estate*) nos inunda y atrapa devolviéndonos una verdad: todas las artes son lingüísticas o, lo que es lo mismo, todas están sujetas al sistema de códigos «nos guste o no».

Finalmente, en el libro *Home Swept Hole*, recrea el concepto de hogar desde un sarcasmo a veces desgarrador. A lo largo de todas las páginas del libro se juega con las palabras reales, derivadas a partir de campo semántico de «casa» y en diferentes lenguas. Sin imágenes, tan sólo con los juegos tipográficos —expansión, variación de escalas, blancos, espaciados, etc.—, se desarrolla un discurso

caleidoscópico tan poético y evocador como amargo sobre el concepto de casa para el mercado, la publicidad, el trabajador o el capitalismo.

Formas de transmisión de información (escritura) ha habido desde el principio de los tiempos por lo que cuando los historiadores decidieron escoger uno de los numerosos sistemas escriturales como marca del comienzo de *toda* la Historia, no fue una decisión inocente ni sin consecuencias, sino que, al contrario, se estaba priorizando un sistema sobre otro y, con ello, una forma concreta de estructuración del pensamiento. En particular, el proceso abstracto de fonetización ensalzaba lo verbal respecto a la iconicidad:

No se trata aquí, en absoluto, de poner en duda la realidad de la experiencia: todo el mundo sabe que la palabra escrita amplía desmesuradamente el alcance del lenguaje en el espacio y en el tiempo, que lo que comúnmente denominamos historia, al menos considerada como progreso o declive, se inicia sólo con ella (Bennington-Derrida, 1994: 65)

Y no sólo es una convención que seguimos a pies juntillas, heredamos, memorizamos y creemos sino que, además, hasta la reciente creación de otros dispositivos como las grabadoras de voz, los videos, etc., la escritura ha sido y continúa siendo la guardiana de la historia por excelencia. Walter Benjamin ha sido tan sólo una de las muchas voces críticas no sólo hacia el historiador, al que comparaba con un trapero (*lumpensamler*), sino también hacia la forma de leer y escribir la historia. El trapero recoge pedazos de tela de aquí y de allá con la esperanza de reconstruir una prenda perfecta y completa (es interesante, una vez más, enfatizar la metáfora de la tela/textil/textual y cómo la historia se compone de pedazos de textos). Del mismo modo, el historiador se afanará en no dejar *flecos sueltos* pero la tarea es hartamente imposible y, como recuerda Estella siguiendo a De Certau, quizá era más útil para comprender el pasado plantearse los engranajes sobre los que se ha construido la historia o, en otras palabras y por completar la metáfora de Benjamin, plantearse quién ha dejado esos pedazos de tela ahí y por qué.

En «Quitarse el peso de la historia: Isidoro Valcárcel Medina y su *2.000 D. DE J. C.*», Estella analiza el personal intento del artista por poner en jaque y, sobre todo, ridiculizar la tarea de la historiografía. *2.000 D. DE J. C.* se llevó a cabo entre 1995 y 2001 coincidiendo, como advierte el autor, con el polémico debate nacional (y nacionalista) sobre la enseñanza de la historia de España. En el libro, Valcárcel proyecta 2000 páginas en las que se narra la historia entre los años 0 y 2000 y del que se hicieron 1000 tiradas, gracias al patrocinio de 1000 pesetas por página. Todo un juego que parece querer rematar, asegurar y cuadrar perfectamente el marco de su propia *Historia*. No obstante, tanto las fechas más elocuentes que constituyen hitos convencionales desde los que desplazarse inmediatamente por la cronología —711, 1212, 1492— como las menos repetidas recogen hechos anodinos e irrelevantes: «la concentración en el evento determina la estructura del libro que básicamente se puede describir como un cúmulo de acontecimientos (raros y escasamente advertidos) que han acaecido a lo largo de la historia».

En el artículo se contextualiza *2.000 D. DE J. C.* con otras obras del mismo Valcárcel Medina y de otros autores para explicarla y analizar sus particularidades como, por ejemplo, el uso de la narración y la reflexión en torno al documento histórico y la realidad. Este llamamiento a la sospecha que genera la obra —sospechar como acto básico de inteligencia— resulta necesario todavía aún más cuando, a pesar de los extendidos conocimientos técnicos y teóricos sobre las posibilidades de distorsión de los medios de comunicación, las imágenes (especialmente las fotográficas), los documentos y libros siguen conteniendo, paradójicamente, una elevada carga de autoridad y de verdad en nuestra sociedad.

El autor del próximo artículo, David Moriente, nos da la pauta para pasar al siguiente artista pues si las obras de Valcárcel pretendían desvelar la cultura de archivo, algunas obras de Santiago Sierra, con sus listas y sobrescrituras, van un paso más allá y tienen en fin de «saturar la percepción del espectador». Con una precisión y claridad que contrasta y compensa la complejidad de los temas tratados, en «10.100 palabras sobre Santiago Sierra» se analizan algunas de las cincuenta obras que pivotan en torno al texto entre las que Moriente distingue dos procedimientos básicos: lo que llama «asalto directo», es decir, cuando el texto —oral o escrito— expresa directamente el mensaje, y lo que define como «de desgaste», en que la información no tiene tanta importancia como la sobreexposición a la misma mediante lecturas, listados o cacofonías que resultan molestos al receptor. En ambos casos, la escritura en Sierra se da en todo tipo de medios, formatos, soportes y técnicas: cartas y comunicados (publicadas en su web o enviados a medios de comunicación), placas, carteles, pintadas o estencil (en espacios públicos), anuncios (en periódicos) o, el más polémico, seres vivos (camisetas en perros, mensajes hablados o portados por personas contratadas). Además, las palabras son sujetas a todo tipo de actividad: se exponen, se publican, se difunden, se censuran (quemado, tapado), se introducen en instalaciones o se fotografían.

Como apunta Moriente, los títulos suelen ser descriptivos de la obra —literalmente (medidas y materiales) o de la palabra que contienen—. En este último caso, los títulos anticipan los temas que trata Sierra con más frecuencia —*España* (2003); *Klassenkampf* (2004); *Kapitalism* (2010-12); *Future* (2012); *Franco* (2013)— y que se pueden resumir en una durísima revelación de los kafkianos engranajes de la construcción y administración de la historia y el capitalismo: sacudida al sistema de producción y los agentes implicados dentro y fuera del arte, cuestionamiento de los sistemas de seguridad del Estado, especulación inmobiliaria o gestión de los flujos migratorios y la identidad entre otros. En definitiva, Sierra emplea la escritura para someter al espectador a la perversidades de la cultura del documento y la burocracia.

Además de la escritura verbal —siempre mediante una cuidada y premeditada tipografía— el aspecto plástico de sus obras, compuestas del registros fotográficos en blanco y negro de las propias acciones artísticas conforman otra escritura paralela —(foto)grafía—. De modo que, una vez más, la escritura funciona como recurso material a la vez que como una estrategia de grabación de datos.

El círculo se cierra, como empezó, con la letra al servicio de la protesta y con el colectivo de activistas gráficos Un mundo feliz (UMF), que se enfrenta, a pesar de las dificultades que este ejercicio entraña, al análisis de su propia producción. A modo de memoria de actividades o de manifiesto, en «Tipografías desobedientes» los autores explican los principios fundamentales que rigen el trabajo que desarrollan desde hace quince años.

Se denominan a sí mismos diseñadores críticos ya que, al contrario que los diseñadores gráficos, están al servicio del interés público y se rigen por códigos éticos en torno a la cultura hazlo-tú-mismo —autoedición, autodistribución— y la libre y gratuita circulación de sus diseños (cultura del copiar y pegar) mediante pegatinas, postales, libros, fanzines, periódicos. El resultado es lo que llaman *diseño popular bastardo*, una forma de activismo visual basado en la simpleza y la precariedad pero de gran fuerza expresiva como arma de disidencia y agitación pacífica. Todo ello para crear un circuito alternativo, fuera del control de las instituciones, donde intercambiar, reciclar y, en definitiva, alimentar una suerte de utopía intermitente.

Sus creaciones están basadas en la apropiación, desapropiación o el pirateo de imágenes y escrituras del sistema, recicladas mediante la ironía y el humor para subvertir su significado y oponerla a la causa para la que surgieron: «la aparición una tipografía insolente produce la rebeldía ante unas formas tipográficas trivializadas que han sido domesticadas como consumo. El efecto crítico que provoca trata de despertar las conciencias utilizando y las propias letras que han sido mercantilmente anestesiadas». En este sentido, la clave de su trabajo radica en la palabra y su imagen pero partiendo siempre de la letra. Con la seguridad de que «la poesía visual es hermana del diseño gráfico» y de que «la forma es el mensaje», generan nuevas tipografías adecuadas a sus mensajes en los que la escritura y/e (su) imagen confluyen:

Nuestra hipótesis es que cuando la palabra es radicalmente desobediente y cuestionadora exige una tipografía formal y conceptualmente crítica convirtiéndose en una herramienta de desmontaje, transgresión, apropiación y subversión que construye una cultura visual alternativa y militante que trata de influir en la esfera pública.

En el texto UMF también reflexiona sobre los diseñadores y teóricos que inspiran su trabajo y localizan su antecedente artístico en las primeras vanguardias, y más concretamente en el dadaísmo y su capacidad de revelar lo absurdo e intrincado del sistema mediante técnicas de manipulación de documentos (collage, montaje y desmontaje). También se sienten herederos de algún modo de Mayo de 68 y del espíritu artístico político que surgió entorno a esos años, en especial con el letrismo y posterior situacionismo que, por cierto, ilustra muy bien la evolución desde la operación estética sobre la letra hasta el arte comprometido de acción en concordancia con circunstancias históricas.

Decíamos al principio de esta introducción que la escritura contiene una carga semántica que se activa (en el arte) cuando entra en el terreno de la imagen liberando significado de acuerdo con su composición —religión, ley, economía, dominio, control— y con su utilización histórica para el ejercicio del poder. Un mundo feliz es plenamente consciente y sabe cómo diseñar el arsenal de la imagen para hacerlo explotar.

Frente a otras épocas, la tipografía del siglo XXI es una tipografía de la praxis, una negociación entre cultura, política, economía, ética y estética. Es una construcción del diseño que opera desde una conectividad-colaboración de alto contacto y participativa. En estos momentos está revitalizándose una nueva perspectiva social de implicación democrática y de dominio público, y la tipografía está llamada a unirse a este movimiento liberador y provocador.

Animo al lector a que sea también espectador y disfrute de las siguientes imágenes tanto como de sus textos.

Bibliografía

- BARTHES, R. (1989): «Variaciones sobre la escritura», en R. CAMPA, *La escritura y la etimología del mundo*. Buenos Aires, Sudamericana, pp 11-71.
- BEECH, D. – HARRISON, C. – HILL, W. (2009): *Art and Text*. Londres, Black Dog.
- BENNINGTON, G. – DERRIDA, J. (1994): *Jacques Derrida*. Trad. M.^a Luisa Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra.
- CHRISTIN, A. M., ed. (2001): *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimedia*. París, Flammarion.
- (1995): *L'Image écrite ou la déraison graphique*. París, Flammarion.
- (2000): *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Lovaina, Peeters Vrin.
- COHEN, M. – PEIGNOT, J. (2005): *Histoire et art de l'écriture*. París, Robert Laffont.
- DERRIDA, J. (1967): *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona, Anthropos, 1989.
- (1971): *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Buenos Aires, Siglo XXI, 7^a ed., 2003.
- (1975) «La farmacia de Platón» en *La Diseminación*, Trad. José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos.
- (2003): «El libro por venir», en *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Trad. Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Madrid, Trotta, pp. 15-29.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2^a ed., 2008.
- DIXON, H. – LOMAS, D. – CORRIS, M. (2010): *Art, Word and Image. 2000 Years of Visual/Textual Interaction*. Londres, Reaktion Books.
- DRUCKER, J. (1994): *The Visible Word. Experimental typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago - Londres, The University of Chicago Press.
- (1995a): *The Alphabetic Labyrinth. Letters in History and Imagination*. Londres, Thames & Hudson.
- (1995b): *The Century of Artist's Book*. Nueva York, Granary Books.
- FIGUEROA SAAVEDRA, F. (2006): *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el Graffiti*. Madrid. Minotauro Digital.
- (2014): *El graffiti de firma*. Madrid, Minobitia.

- FREEDBERG, D. (1992): *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Trad. Purificación Jiménez y Jerónima García Bonafé. Madrid, Cátedra.
- GACHE, B. (2006): *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Gijón, Trea.
- GOODY, J. (1977): *The Domestication of the Savage Mind*. Avon, Cambridge University Press.
- (1987): *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (1990): *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*. Trad. I. Álvarez Puente. Madrid, Alianza.
- , ed. (2003): *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Barcelona, Gedisa.
- GREENBERG, C. (1940): «Towards a Newer Laocoon», *Partisan Review*, VII, 4, pp. 296-310.
- HUERTA, R. (2008): *Museo tipográfico urbano. Paseando entre las letras de la ciudad*. Valencia, PUV.
- KOSUTH, J. (1991): *Art after Philosophy and after. Collected Writings, 1966-1990*. Massachusetts, The MIT Press.
- KOTZ, L. (2007): *Words to Be looked at. Language in 1960s Art*. Massachusetts, The MIT Press.
- KRAUSS, R. (1997), *El inconsciente óptico*. Trad. J. Miguel Esteban. Madrid, Tecnos.
- LESSING, G. E. (1766): *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid, Editorial Nacional, 1977.
- LOGAN, R. (1989): *The Alphabet Effect. A Media Ecology Understanding of the Making of Western Civilization*. New Jersey, Hampton Press.
- MADERUELO, J. (1994): *La pérdida del pedestal*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- MALLARMÉ, S. (2000): *Igitur, Divagations, Un Coup de Dés*. París, Gallimard.
- MCLUHAN, M. (1972): *La galaxia Gutenberg. Génesis del "homo typographicus"*. Trad. Juan Novella Aguilar, Madrid.
- MORLEY, S. (2003): *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*. Londres, Thames & Hudson.
- NOORDZIJ, G. (1985): *El trazo. Teoría de la escritura*. Trad. Carlos García Aranda. Valencia, Campgràfic, 2009.
- PLATÓN (1992): *Crátilo*, en *Diálogos II*. Ed. Julio Calonge Ruiz. Madrid, Gredos.
- ROSENBLUM, R. (1972): «Picasso and the Typography of Cubism», en AA. VV., *Picasso in Retrospective*. Nueva York, Museo de Arte Moderno de Nueva York, pp. 49-71.
- SACKS, D. (2010): *Alphabets: A Miscellany of Letters*. Londres, Black Dog.
- SATUÉ, E. (2007): *Arte en la tipografía y tipografía en el arte. Compendio de tipografía artística*. Madrid, Siruela.
- SAUSSURE, F. (1991): *Curso de lingüística general*. Trad. Mauro Fernández Alonso de Armiño. Madrid, Akal.
- SCHMANDT-BESSERAT, D. (2007): *When Writing Met Art. From Symbol to Story*. Austin, University of Texas Press.
- SHLAIN, L. (1998): *The Alphabet versus the Goddess. The Conflict Between Word and Image*. Nueva York, Penguin.