

**CONEXIONES ENTRE LA PINTURA GESTUAL
Y EL *GRAFFITI TAGGING* EN TORNO A
LA NOCIÓN DE INSCRIPCIÓN
SOBRE EL MURO.**

Una lectura transversal
desde *lo gráfico*.

**CONEXIONES ENTRE LA PINTURA GESTUAL
Y EL *GRAFFITI TAGGING* EN TORNO A
LA NOCIÓN DE INSCRIPCIÓN
SOBRE EL MURO.**

Una lectura transversal
desde *lo gráfico*.

Autora:

Myriam Gesalaga Eizagirre

Tesis dirigida por:

David Arteagoitia García
Elena González Miranda

UPV/EHU
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIBUJO



Irudigintza
Saila
Departamento
de Dibujo

BILBAO 2021

A Lukas y a Molly.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

17 1. INTRODUCCIÓN

- 21 1.1. HIPÓTESIS
- 25 1.2. OBJETIVOS
- 29 1.3. MARCO METODOLÓGICO
- 33 1.4. ESTRUCTURA
- 37 1.5. GLOSARIO

49 2. PINTURA ABSTRACTA DE POSGUERRA. Hacia la noción de inscripción sobre el muro

- 50 2.1. ANTECEDENTES E INFLUENCIAS
 - 51 2.1.1. RETORNO A LOS ORÍGENES: primitivismo y búsqueda de lo esencial
 - 55 2.1.2. CALIGRAFÍA: escritura como imagen
 - 55 2.1.2.1. Caligrafía expresiva occidental
 - 59 2.1.2.2. Caligrafía oriental
 - 64 2.1.3. VANGUARDIAS ARTÍSTICAS: poesía visual
 - 64 2.1.3.1. Poesía visual tipográfica
 - 67 2.1.3.2. Poesía visual caligráfica
- 70 2.2. CONSIDERACIONES EN TORNO AL INFORMALISMO Y AL EXPRESIONISMO ABSTRACTO
 - 71 2.2.1. MARCO Y CONTEXTO DEL INFORMALISMO Y DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO
 - 71 2.2.1.1. La posguerra: periodo de introspección y recogimiento
 - 75 2.2.1.2. La abstracción: búsqueda de lo inherente al sujeto/objeto
 - 78 2.2.2. PINTURA GESTUAL Y MATÉRICA: hacia la inscripción pictórica sobre el muro
 - 78 2.2.2.1. La mancha gestual tendente a la escritura
 - 80 2.2.2.2. Trazo gestual e inscripción sobre el muro
 - 83 2.2.3. ESCRITURA PLÁSTICA
 - 83 2.2.3.1. Entorno gráfico: escritura asemántica
 - 86 2.2.3.2. Entorno pictórico: escritura pictórica
- 89 2.3. PINTURA GRÁFICA / GRÁFICA PICTÓRICA: lectura de lo pictórico desde *lo gráfico*
 - 90 2.3.1. ESCRITURA PICTÓRICA
 - 96 2.3.2. PINTURA DE ACCIÓN
 - 99 2.3.3. PINTURA MATÉRICA

104 **2.4. EXTENSIÓN DE FUNDAMENTOS DE LA PINTURA ABSTRACTA DE POSGUERRA A TRAVÉS DE UNA REVISIÓN DE CIERTAS LÍNEAS DE CREACIÓN ARTÍSTICA**

105 2.4.1. ESCRITURA PICTÓRICA (I)LEGIBLE

105 2.4.1.1. Entre la evocación y la invocación

108 2.4.1.2. Lectura de lo ininteligible

111 2.4.2. TRAZO GESTUAL Y PALIMPSESTO

111 2.4.2.1. Escritura dibujada, pintura escrita

113 2.4.2.2. Palimpsesto, del papel al muro

116 2.4.3. ACCIÓN / INSCRIPCIÓN MURAL

116 2.4.3.1. Acción y automatismo: de la horizontal (suelo) a la vertical (muro)

118 2.4.3.2. El muro más allá de la pintura matérica

125 3. GRAFFITI WRITING. El tagging como (auto)grafismo de inscripción sobre el muro

126 **3.1. ORIGEN Y ANTECEDENTES**

127 3.1.1. PREHISTORIA Y ANTIGÜEDAD: una mirada al pasado más remoto

131 3.1.2. ANTECEDENTES EUROPEOS: una mirada al pasado más reciente

131 3.1.2.1. *Graffiti* político

134 3.1.2.2. *Graffiti Punk*

136 3.1.3. ANTECEDENTES NORTEAMERICANOS: revolución y consolidación del *Graffiti Movement*

136 3.1.3.1. *Graffiti NY*

138 3.1.3.2. *Graffiti Writing*

140 **3.2. CONSIDERACIONES EN TORNO AL GRAFFITI WRITING**

141 3.2.1. MARCO Y CONTEXTO DEL *GRAFFITI*

141 3.2.1.1. La calle

144 3.2.1.2. La institución

148 3.2.2. DIMENSIÓN (CONTRA)CULTURAL

148 3.2.2.1. Lo político

150 3.2.2.2. La comunidad: identidad individual/colectiva

153 3.2.3. DIMENSIÓN LINGÜÍSTICA

153 3.2.3.1. Lectura del *Writing*

156 3.2.3.2. El *tag* como grafismo autorreferencial

160	3.3. LA PINTADA GRÁFICA: lectura del <i>tagging</i> desde lo gráfico
161	3.3.1. HUELLA TRANSFERIDA
161	3.3.1.1. Transferencia / impresión
163	3.3.1.2. Variación / distorsión
167	3.3.2. LO MÚLTIPLE
167	3.3.2.1. Repetición / (re)producción
168	3.3.2.2. Único / múltiple
171	3.3.3. LA INSCRIPCIÓN
171	3.3.3.1. Incisión / inscripción
173	3.3.3.2. Palimpsesto
176	3.4. EXTENSIÓN DE FUNDAMENTOS DEL <i>GRAFFITIA</i> TRAVÉS DE UNA REVISIÓN DE CIERTAS LÍNEAS DE CREACIÓN ARTÍSTICA
177	3.4.1. ESCRITURA PICTÓRICA (I)LEGIBLE
177	3.4.1.1. Plasticidad legible
179	3.4.1.2. Escrituras crípticas
181	3.4.2. TRAZO GESTUAL Y PALIMPSESTO
181	3.4.2.1. <i>Calligraffiti</i>
183	3.4.2.2. Palimpsesto gráfico-plástico
186	3.4.3. ACCIÓN / INSCRIPCIÓN MURAL
186	3.4.3.1. Muro como campo de acción
190	3.4.3.2. Muro como matriz
198	4. CONCLUSIONES
208	5. ÍNDICE DE IMÁGENES
218	6. BIBLIOGRAFÍA
218	6.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL
219	6.1.1. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES
220	6.2. CONFERENCIAS PUBLICADAS

221	6.3. TESIS DOCTORALES
221	6.3.1. OTROS TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN
221	6.4. ARTÍCULOS
221	6.4.1. ARTÍCULOS EN REVISTAS CIENTÍFICAS
222	6.4.2. ARTÍCULOS EN REVISTAS
223	6.4.2. OTROS ARTÍCULOS
224	6.5. AUDIOVISUAL
224	6.6. PÁGINAS WEB: selección
225	6.7. EXPOSICIONES VISITADAS: selección

229 **VII. ANEXO**

231	PARTE I Trazo, mancha: escritura gestual
247	PARTE II La superficie degradada: una aproximación al muro
269	PARTE III Extensión al ámbito natural: del muro a la tierra

1

INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral se adentra en la relación entre la pintura abstracta de posguerra, en su vertiente gestual y matérica, y el *tagging*, práctica del *graffiti*¹ dedicada a la escritura de firmas en el entorno urbano. El principal vínculo radica en el empleo de la grafía gestual en un tipo de escritura pictórica que deriva al campo de lo ilegible y, siendo desarticulada como portadora de significado, desprovista de código, opera en el campo de lo visual como imagen. A su vez destaca un interés común por el muro, como soporte de creación en el campo del *graffiti* y elemento evocador desde la pintura matérica en el Informalismo, donde la inscripción sobre el muro se despliega tanto en la práctica, de forma real o simbólica, así como en el imaginario de los artistas pertenecientes a estos movimientos. También la voluntad colectiva de retorno simbólico a los orígenes más primigenios de la creación gráfico-plástica, como forma de arte genuina, dirige a ambas prácticas a adentrarse en la línea de creación del primitivismo como terreno donde hallar la esencia de sus respectivas búsquedas en el campo de la creación y la imagen.

Basándonos en la amplitud de la noción de *la inscripción sobre el muro*, surgen cuestiones que se prestan a desarrollarse y ampliarse en el contexto de una tesis doctoral. Es un tema que anteriormente suscita un interés en el trabajo de fin de máster realizado en el contexto del Máster en Creación e Investigación de Arte de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, para el cual se presentó el estudio *Grafía y superficie. El trazo gestual inscrito en el muro* defendido en septiembre de 2017. Cuestiones que giran en torno al trazo gestual que configura grafismos tendentes, desde su ilegibilidad, a formar parte del campo de la imagen (de algún tipo de escritura), confluyen en aspectos relativos a la imagen de la palabra.

Tanto la *aproximación hacia* como la *proyección desde* este campo, supone que las grafías gestuales emergen como imagen, como rastro gráfico-plástico que opera simultáneamente entre la voluntad de escribir, dibujar y pintar, llevando al límite la configuración de los rasgos formales del cuerpo de los signos, es decir, su cuerpo gráfico, a través del trazo gestual pictórico. La pintura abstracta gestual toma como referencia principal la práctica y pensamiento de un tipo de arte que entiende la hibridación de escritura/dibujo/pintura como forma de creación integrada.

La búsqueda de la esencia del medio y su discurso se desarrolla desde un reduccionismo pictórico, es decir, un proceso de abstracción, entendido tanto como proceso de sintetización como lo opuesto a la figuración. Así como desde las Vanguardias artísticas surgieron diversas prácticas en un marco de creación y discurso heterogéneo, en la pintura abstracta de posguerra se intensifica la voluntad de búsqueda de lo que le es inherente al medio y la abstracción se presenta como terreno ideal donde experimentar y hallar las bases en las que se fundamenta el mismo.

1 Recurrimos al uso del anglicismo "*graffiti*", en lugar de "grafiti", por ser el más extendido en su uso, como hemos podido apreciar en la mayoría de fuentes de documentación, desde su constitución como movimiento contracultural surgido en Estados Unidos a principios de los años 70, para el cual la primera grafía se presentará en mayúscula diferenciando así el propio movimiento *Graffiti*, de las intervenciones urbanas, a las que denominaremos *graffiti*.

Diversas corrientes que se sitúan en el terreno de la abstracción, como la pintura gestual o la escritura pictórica así como la pintura matérica, profundizan en los principios fundados décadas atrás por Kandinsky. Desde la abstracción, a través de la cual la pintura se reduce a sus fundamentos esenciales, siendo el empleo y concepción de forma y color alterado, prestaremos especial atención tanto al tipo de pintura reduccionista que gira en torno al trazo gestual, más o menos tendente a la caligrafía, como a aquellas vertientes matéricas que evocan al muro, así como a las que conjugan la escritura/pintura gestual sobre éste y, por lo tanto, tienden puentes hacia el *graffiti writing*.

La intervención gráfico-pictórica parietal es un fenómeno que nos ha acompañado desde tiempos inmemoriales siendo una práctica que se ha dado de forma constante a lo largo de la Historia de la humanidad. Artistas destacables de las corrientes gestuales y matéricas de la pintura abstracta han acogido el *graffiti* en parte de su imaginario, constituyendo un lenguaje plástico y discursivo en torno a la inscripción de la escritura/imagen sobre el muro. Sin embargo, hay que advertir que el *graffiti* al que en mayor o menor medida se aproximan, es el embrión de lo que posteriormente, en torno a principios de los años 70 surge en Estados Unidos como movimiento contracultural consolidado.

Es en el *Graffiti* como movimiento, donde, además de surgir nuevos estilos y prácticas de creación vinculadas con las intervenciones en el entorno urbano, se desarrollan las diferentes tipologías semejantes a las ya existentes anteriormente, como el *graffiti writing*, vertiente a través de la cual se establecerán los principales paralelismos con la pintura abstracta a pesar de ser anacrónicos y surgir en diferentes contextos históricos y socioculturales. Ambos toman la palabra escrita como objeto de referencia desde sus respectivos y aparentemente opuestos contextos que los sitúan entre el mundo del Arte, la alta cultura, y la cultura de lo *underground*. El rango de lo ilegible en el que tienden a situarse con respecto al empleo del grafismo gestual expresivo, parece implicar la voluntad del *no decir* entañando diversos aspectos que surgen tanto a nivel plástico como poético e incluso político.

Se plantea un estudio en el que cada uno de los bloques principales², dedicados a la pintura abstracta de posguerra y al *graffiti writing* respectivamente, sea tanto capaz de proyectar como de acoger los fundamentos de ambos movimientos de origen y contexto divergentes. Aún situando el *graffiti* en un marco marginal, entendido como sistemáticamente fuera del marco del mundo del Arte, muchos de los artistas que formaron parte del movimiento contracultural han trascendido de lo meramente *underground* y se han adentrado en el circuito del Arte preservando parte de la esencia del *Graffiti* y llevándola a una nueva dimensión. La práctica y discurso de estos artistas permiten profundizar en las analogías propuestas a lo largo de los contenidos del presente estudio siendo, además, las diferentes líneas de creación contextualizadas en los respectivos movimientos a los que pertenecen una de las claves fundamentales de acercamiento desde un estudio que se sitúa en la investigación desde la creación.

Por otro lado, nos adentraremos en una línea paralela de investigación a través de la cual, los nexos de unión planteados se concretan y despliegan a través del discurso o poética de los medios de creación y producción extendidos hacia nuevas referencias y asociaciones que permiten proponer una lectura abierta de los mismos. Se plantea una (re)lectura paralela desde aspectos comunes a ambos movimientos que se *adentran en o parten de* lo que hemos denominado "*lo gráfico*"³. Este término conjuga lo relativo a la escritura, el dibujo y el grabado situándose en un terreno ambiguo desde el cual plantear nuevas lecturas basadas en los desplazamientos *desde/hacia* la pintura.

2 En referencia a los capítulos "2. PINTURA ABSTRACTA DE POSGUERRA. Hacia la noción de inscripción sobre el muro" y "3. GRAFFITI WRITING. El *tagging* como (auto)grafismo de inscripción sobre el muro"

3 En el glosario se expone el significado y las implicaciones que acoge el término de "*lo gráfico*" [p.39].

Siendo conscientes de la existencia de los límites entre las diferentes disciplinas o medios, se traza un recorrido por aquellos rasgos comunes en los que se fundan, los cuales hacen posible tal concepción de hibridación que, manteniendo la esencia en la que se ha fundado en origen, permiten formular nuevas poéticas en torno al medio. Los términos, basados en gran medida en los aspectos técnicos y procesuales del medio, se conceptualizan para operar en un marco más amplio expandiéndose hacia nuevos discursos de hibridación donde cabe plantear términos intermedios como *pintura gráfica* o *gráfica pictórica* generando así espacios de interacción y encuentro.

Resulta destacable el hecho de que muchos de los artistas de posguerra abordaran desde el empleo de las técnicas gráficas fundamentos análogos a las cuestiones que se plantearon en lo pictórico, distanciándose del acercamiento tradicional de la pintura al grabado, interesada principal y casi exclusivamente como recurso meramente reproductivo. Así como la pintura se liberó por medio de la abstracción de la función de la representación de las cosas tangibles para desplegarse sobre sí misma, constituyéndose como medio autorreferencial y hallando así su propia esencia, la gráfica, una vez liberada de los aspectos y funciones de reproducibilidad técnica a la que tradicionalmente estaba supeditada, se adentra en una búsqueda de lo que le es esencialmente propio más allá de la función de reproducibilidad de la imagen/texto como obra impresa y seriada para ampliarse en el campo expandido de la gráfica.

Asumiendo los diferentes sistemas de creación como agentes permeables a acoger y proyectar nuevos valores, se genera un sistema abierto de trueque, mestizaje, desplazamiento y transformación en su concepción. Entendiendo la gráfica como un sistema abierto, se toman algunos de los valores inherentes al medio como agentes de conceptualización abiertos que forman parte del proceso de creación como la noción de transferencia, la impronta, la matriz, la serie, la repetición y la multiplicidad, entre otros. Será a través de estos factores donde se hallen las claves para establecer la lectura desde *lo gráfico*, tanto de los fundamentos de la pintura gestual y matérica como del *tagging*, así como de los nexos de unión que se plantean entre ambos.

Otro aspecto a destacar es que el interés que ha suscitado a nivel personal la aproximación al planteamiento y desarrollo del tema de la tesis doctoral, surge en una línea paralela de creación artística, entendiéndola bajo el concepto de investigación desde la creación. Ésta se sitúa en el marco de la creación en técnicas gráficas en torno al grafismo gestual y su inscripción en el muro, así como en los valores matéricos del mismo. Supone el punto de partida intuitivo a través del cual se han formulado las diferentes hipótesis, con sus respectivos objetivos y un marco metodológico que ha terminado de constituir la presente línea de investigación y, por lo tanto, entendemos que forma parte integrada de los contenidos.

1.1. HIPÓTESIS

El presente estudio parte de la hipótesis de la existencia de un vínculo entre las principales corrientes de pintura de posguerra, Informalismo y Expresionismo Abstracto, con el *graffiti*, desde la noción global de trazar grafismos que operan simultáneamente como escritura/imagen y tienden a inscribirse, de forma real o simbólica, sobre el muro. Este vínculo traza un circuito que fluye entre la alta y baja cultura, entre el Arte y la contracultura de lo *underground*. Presentan fundamentos análogos que, desde sus respectivos contextos, convergen en un marco común que permite plantear ciertas conexiones basadas en la práctica, discurso e imaginario que gira en torno a las siguientes premisas:

- Inscribir grafías de naturaleza híbrida que fluyen entre escritura/dibujo/pintura es uno de los principales ejes comunes a ambos movimientos. Desde la noción de trazar grafismos que se sitúan en un terreno ambiguo entre imagen y escritura, ambos campos proyectan su mirada al pasado más remoto para volver simbólicamente a los inicios de la expresión gráfico-plástica donde pretenden hallar la esencia de una experiencia artística genuina.
- La abstracción, entendida como síntesis y concreción, se presta como terreno lógico donde acceder a la esencia misma del medio pictórico. Mancha y color, como elementos primarios e inherentes a la pintura, son sintetizados y concebidos como elementos capaces de operar de forma autónoma en términos de (re)presentación como forma autorreferencial de expresión plástica. El trazo gestual se desenvuelve en el terreno de la abstracción y se manifiesta como hibridación de la palabra escrita/dibujada/pintada.
- Desde la renuncia a la representación figurativa, se toman los cuerpos gráficos de la escritura, sus grafías, de naturaleza abstracta, como objeto de referencia en una línea de creación análoga a la caligrafía expresiva. La expresividad del trazo gestual altera los modelos estandarizados de los cuerpos gráficos derivándolos a lo ilegible. Esto supone que, al no poder acceder a su contenido semántico, las grafías gestuales se manifiestan de manera meramente visual siendo un tipo de escritura asemántica que opera entre los opuestos de voluntad y resistencia a la comunicación.
- El *no decir* de lo ilegible se manifiesta mediante trazos gestuales en los que permanece cierta reminiscencia de lo que en algún momento ha sido escritura o como algo que simbólicamente trata de configurarse como tal para *tomar voz*. Precisamente donde el canal de comunicación se ve alterado por la ilegibilidad, surge la pura expresión plástica y visual. El grito, el balbuceo, el susurro, se registran mediante grafismos ilegibles donde, al anular los signos como portadores de significado, se altera el canal de transferencia de comunicación reconfigurándose como manifestación de pura expresión plástica.

- La pintura matérica, al emplear materiales que conciben como ajenos a la pintura tradicional, genera una línea de creación en torno a la materia donde se tiende, por gran parte de los artistas referentes, a la evocación del muro. Es un tipo de pintura que, lejos de la representación pictórica efectista, recrea la piel del muro generando una especie de representación fragmentaria de superficies que forman parte del escenario del entorno urbano. La destrucción como método de creación y la tendencia a intervenir mediante incisiones y grafismos sobre su superficie hacen referencia a los muros del entorno urbano intervenidos por *graffiti*. En este sentido, el término *abstracción* adquiere la dimensión de *concreción* que llega a plantear de forma hiperrealista fragmentos del muro. (Re)presentan todo tipo de marcas, grafías, incisiones, huellas y estratificaciones.

La segunda hipótesis global aborda la existencia de fundamentos comunes subyacentes al medio gráfico y pictórico. Tanto en la pintura abstracta gestual como en el *graffiti tagging*, el trazo gestual monocromático se insinúa próximo a *lo gráfico* entendido como rastro gráfico de la escritura/dibujo. Desde la poética de la gráfica, cuestiones que le son inherentes a la gramática de los procesos del grabado, como huella, transferencia, impresión, repetición y reproducción, entre otros, son agentes que se prestan a ser conceptualizados y adentrarse en terrenos transdisciplinarios como principios comunes que subyacen a sus respectivos medios sin necesariamente anunciarse como grabado.

- La mancha, como elemento primario de la pintura, parece estilizarse y modularse mediante el trazo gestual dinámico que traza grafías tendentes, desde una aproximación caligráfica, a cierta estética de la escritura. El reduccionismo cromático se resuelve generalmente mediante el color negro, entendido como valor absoluto capaz de sintetizar todos los valores tonales y cromáticos dejando emerger la resonancia interna de las formas y cooperando en conjugar el campo del dibujo/escritura/gráfica, desde la pintura.

- La resonancia interna de los trazos gestuales responde a las pulsiones internas del sujeto que se transfieren al lienzo/muro. En este sentido, y desde la lógica de la escritura automática del Surrealismo así como el pensamiento oriental con respecto a la caligrafía, el escribir/pintar es un acto creativo donde se da una transferencia del yo interno del artista. Las cuestiones psíquicas toman cuerpo mediante los grafismos que se inscriben sobre el lienzo/muro a modo de impronta gráfico-pictórica de lo intangible.

- El *tagging* opera mediante fundamentos análogos a la manifestación gráfico-plástica del yo, mediante la inscripción de una marca autorreferencial en la que transfiere la impronta gráfica de su álter ego al muro. La noción de *huella de lo intangible* que se encarna por medio del trazo gestual y se inscribe sobre el muro es, a grandes rasgos, uno de los fundamentos en los que opera *lo gráfico* en términos de transferencia de una impronta que, sin ser obra impresa, conjuga principios asociables a la impresión.

- En el *Action Painting*, el trazo gestual transfiere y registra la huella de lo acontecido haciéndolo perdurar en el tiempo en la voluntad de trascender a la naturaleza intangible y efímera de la acción. En este sentido, al igual que la escritura con respecto al habla, la inscripción supone permanencia y memoria de algo que es efímero e intangible. La acción que se lleva a cabo, desde cierto automatismo gestual, constituye también uno de los fundamentos análogos al *tagging*. La acción como método de creación automatizada genera por repetición una serie de marcas que, a pesar de carecer como medio de reproducibilidad técnica, se basa en la (re)producción asimilada como obra o intervención motivada por la seriación de la escritura/imagen del *tag*. Son piezas en las que surge la tensión entre lo único y lo simbólicamente múltiple.

- Desde una aproximación a la noción de *inscripción sobre el muro*, la incisión y la mordida, con respecto a la degradación matérica de la superficie por el paso del tiempo, son cuestiones se dan de forma real y simbólica como análogas a los procesos del grabado. La superficie del muro que acoge todo tipo de marcas sobre su piel forma parte del imaginario de la pintura gestual y matérica así como del *graffiti*. Surge la noción de palimpsesto, de origen y naturaleza gráfica, que se constituye como práctica de creación desde la destrucción, del proceso de trabajo por capas y estratos de intervención análogo a los procesos de creación en grabado.

1.2. OBJETIVOS

Las premisas de partida plantean una serie de objetivos generales y específicos que se mantienen en el desarrollo de la línea de investigación. Como objetivo global, se desarrolla un estudio que se posiciona y desarrolla *en/desde/hacia* el campo de las artes plásticas y visuales teorizando en base a los fundamentos de práctica y discurso de los artistas referentes de los dos principales campos de estudio: La pintura abstracta de posguerra, gestual y matérica, y el *graffiti writing*. Se destacan y desarrollan aquellas cuestiones análogas en los fundamentos de ambos movimientos. Para ello se atiende a una serie de objetivos específicos:

- Determinar el uso y concepción amplia de algunos de los términos empleados para constituir puntos clave de extensión entre los diferentes contenidos y conceptos.
- Trazar una estructura sólida de partida donde asentar los fundamentos de ambos movimientos. A su vez, esta estructura deberá generar un espacio lo suficientemente flexible como para articular las diferentes analogías de forma fluida.
- Exponer los antecedentes, inmediatos y remotos, que los movimientos de pintura abstracta de posguerra y *Graffiti* han tomado como referencia y han acogido en sus respectivas prácticas e imaginario.
- Ubicar los diferentes contextos que dan origen a ambos movimientos asentando los fundamentos y marcos específicos que ocupan.
- Desplegar, una vez ubicados en sus respectivos marcos, una línea discursiva coherente a través de intereses y rasgos comunes que se extenderán para crear un marco común.
- Destacar los aspectos comunes entre la pintura gestual y matérica con el *graffiti writing* en relación a la noción global de *inscripción de la palabra/imagen sobre el muro* y reflexionar acerca de lo que puede llegar a implicar a nivel colectivo e individual, entre lo público y lo privado, la pulsión de inscripción sobre el muro.
- Crear un espacio de intersección en torno a la ambivalencia de dibujar/escribir/pintar grafías en su sentido gráfico-plástico que fluye entre la escritura y la imagen.
- Atender a cuestiones implícitas en la voluntad del *no decir* de grafismos gestuales que operan desde la ilegibilidad y revelan implicaciones subversivas y poéticas en torno a la comunicación, entendida como *poner en común algo*, y la pura expresión.

Como segundo objetivo global se plantea la lectura desde *lo gráfico* de los dos movimientos principales a los que dedicamos el presente estudio. Se trata de destacar aquello que *de gráfico* poseen este tipo de pintura abstracta, reduccionista, y el *graffiti tag* en relación al dibujo, la escritura y la gráfica. Para ello se formulan los siguientes objetivos específicos:

- Definir qué aspectos se acogen y articulan desde *lo gráfico*.
- Determinar qué términos propios de la gráfica son capaces de ser conceptualizados y ampliados para extenderlos a nuevos territorios como la pintura y el *graffiti*.
- Plantear qué tipo de acercamiento se propone desde cada uno de los términos estableciendo aperturas y cierres en sus respectivos significados y definiciones para poder configurar un marco específico más amplio.
- Destacar la hibridación como eje en la construcción de un espacio de fusión e intercambio de fundamentos que subyacen al medio gráfico y pictórico desde la noción de campo expandido.

Por último, con respecto al enfoque de la línea de investigación que se desarrolla desde la práctica de las artes plásticas, se plantea una serie de objetivos en los que los contenidos visuales cobran una presencia destacable con el objetivo de:

- Establecer una línea discursiva visual, paralela a los contenidos teóricos, mediante imágenes de piezas específicas que, además de facilitar la comprensión, aporten un matiz visual acorde a la línea discursiva teórica.
- Seleccionar, en relación a los contenidos teóricos, obras de artistas referentes realizadas mediante técnicas gráficas como paradigma de resolución de aspectos comunes que trascienden al medio empleado, sea gráfico o pictórico.

1.3. MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación parte de las bases planteadas anteriormente en el Trabajo de Fin de Máster *Grafía y superficie: el trazo gestual inscrito en el muro* (2017)⁴, con voluntad de profundizar, complementar y extender aquellas cuestiones de interés que surgieron en el mismo, pero consideramos que no tenía cabida por el formato y extensión requeridas en el contexto del Máster. Fue principalmente en su dimensión de lectura desde *lo gráfico* donde se detectó la posibilidad de explorar el tema en mayor profundidad. Para ello se ha procedido inicialmente a una reestructuración de apartados que posibilite la ampliación y articulación de contenidos.

Para un estudio que destaca por la extensión y proyección de unos contenidos hacia otros, se ha establecido una estructura base⁵, a modo de esquema subyacente, que permite fluir entre los diferentes contenidos. Las proyecciones se orientan en ambos sentidos resultando tan importante la capacidad de *extenderse hacia* como de *acoger desde*, con respecto a los contenidos de los diversos apartados. En un inicio se ha tenido un posicionamiento lo suficientemente abierto como para plantear adaptaciones que se ajusten a las necesidades que van surgiendo a lo largo del proceso de investigación hasta llegar a configurar un índice estable que permitiera articular los contenidos de forma coherente.

Orientado *desde/hacia* el campo de las artes plásticas y visuales, se atiende tanto a la práctica como a la línea de pensamiento de los artistas tomados como referentes entendiendo que cada visión particular de los mismos se constituye y consolida en el marco de intereses comunes en el que están inmersos. Se ha profundizado en los contextos específicos de cada una de las corrientes artísticas tomadas como objeto de estudio así como en aquellas que les preceden, de las cuales se han nutrido y han tomado como referencia. Se ha accedido a los respectivos contenidos temáticos a través de diversas fuentes y recursos de documentación que se detallan a continuación.

Para acceder a este ámbito cercano a la práctica y pensamiento, *desde el hacer*, se toman como fuentes principales de documentación aquellas publicaciones donde se recoge información en la que los artistas hablan en primera persona de sus respectivas líneas de creación. Generalmente este tipo de materiales están disponibles en exposiciones⁶ donde frecuentemente se aportan materiales complementarios a la muestra, como vídeos proyectados en la sala de visionado, secciones didácticas publicadas en las páginas web de los museos y catálogos con textos de los curadores que aportan el planteamiento y enfoque en torno a los contenidos de la muestra.

4 Realizado en el contexto del Máster en Investigación y Creación en Arte de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU de Leioa y tutorizado por el Doctor David Arteagoita, codirector de la presente tesis doctoral.

5 Apartado "1.4. ESTRUCTURA" [p.33].

6 En "6.7. EXPOSICIONES VISITADAS: selección" [p.225] se recogen aquellas exposiciones visitadas así como en "6.1.1. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES" [p.219] se recogen las referencias a los catálogos, de exposiciones no visitadas que también han sido tomados como fuente de documentación.

También las páginas web de los propios artistas son fuentes de documentación siendo destacables aquellas de referentes del campo del *graffiti* que están en activo, con lo cual, la información se va actualizando constantemente aportando textos, entrevistas y noticias sobre publicaciones que derivan a nuevas fuentes de documentación. Con respecto a la pintura abstracta de posguerra, se crean algunas fundaciones en torno a la figura de algunos de los artistas referentes y, en sus páginas web, encontramos materiales como biografías, textos, imágenes y enlaces de interés a nuevas fuentes de documentación.

Se ha recurrido a la revisión de otras tesis doctorales donde encontramos contenidos comunes que, al estar articulados en una trama diferente a la que se plantea en esta tesis, aportan una visión complementaria que amplía el marco de referencia inicial, tanto en lo referido a movimientos artísticos como a las líneas de creación de algunos de los artistas pertenecientes a los mismos. De los artículos de revistas destacamos aquellos más cercanos al campo de la investigación, publicados en revistas científicas, que han aportado también sus respectivas ampliaciones y concreciones en torno a los temas aquí planteados.

Una de las claves más destacables del presente estudio es el planteamiento de una lectura desde *lo gráfico* de los dos principales campos de estudio que, paradójicamente, se sitúan y desarrollan en lo pictórico y/o permanecen cercanos a la pintura. Para ello ha sido fundamental determinar qué aspectos son fundamentales e inherentes a *lo gráfico* conviniendo trazar un escenario abierto que acoja a tanto a lo relativo al dibujo como a la escritura y al grabado. Se han determinado a priori algunas de las principales nociones propias del grabado en torno a los términos que se han ido matizando a lo largo del estudio desde un posicionamiento de la gráfica en el campo expandido. Se han planteado una serie de términos clave, que se sitúan entre la concreción y la ampliación de los mismos, y hemos creído conveniente recoger en el apartado 1.5. GLOSARIO [p.37].

Para establecer las aperturas y cierres de conceptos asociables a los términos y destacar los respectivos matices que adquieren, se ha recurrido a fuentes bibliográficas donde se plantean cuestiones propias de la gráfica más allá de su limitada, y limitante, concepción como medio basado en la reproductibilidad de la imagen impresa y seriada. Autores que han reflexionado, teorizado y profundizado en la dimensión expandida del grabado, como Juan Martínez Moro⁷, Juan Carlos Ramos⁸ y Jesús Pastor⁹, se han tomado como referentes de pensamiento principales ya que han ampliado considerablemente los conceptos en torno a la práctica y reflexión del grabado. También se ha accedido a información recogida y publicada de congresos¹⁰ destacando especialmente las aportaciones de aquellas ponencias dedicadas al campo expandido en gráfica.

Sobre la reproductibilidad técnica de la imagen, como lo exactamente repetible, y la cuestión de la pérdida del aura, se han tomado como referencia los escritos de W.M. Ivins Jr.¹¹ y Walter Benjamin¹² que, junto con la concepción de reproducción extendida a la repeti-

7 Martínez Moro, J. (1998) *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*. Creática Ediciones, Santander.

A pesar del conocer la existencia de una versión actualizada de esta publicación en *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XXI)* se ha manejado como fuente de documentación principal la publicación anterior (1998) por ser la versión disponible y accesible considerando, además, que las aportaciones a la versión más reciente se despliega en el campo de la estampa digital siendo una cuestión en la que no nos adentramos en el presente estudio.

8 Ramos, J.C. (2015) *En torno al grabado. La estampa y su práctica reflexiva*. Entorno gráfico ediciones, Granada.

9 Pastor, J. (2013) *Sobre la Identidad del Grabado*. Ediciones el Limón, A Coruña.

10 Destacamos la publicación que recoge el seminario *Printmaking in the Expanded Field* (2017) que tuvo lugar en la Academia Nacional de Artes de Oslo del 15 al 18 de septiembre de 2015. Coordinado por el profesor Jan Pettersson, jefe del Departamento de Grabado y Dibujo del Departamento de Arte y Artesanía en colaboración con Trykkeriet en Bergen.

11 Ivins, W.M. (1975) *Imagen impresa y conocimiento*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

12 Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca, Colonia del Mar (México).

ción, se reúnen con algunas de las reflexiones de Guilles Deleuze¹³ en torno a la noción de repetición. En cuanto a *lo gráfico* que se revela desde el campo del dibujo, ha sido John Berger¹⁴ el principal autor de referencia así como Roland Barthes¹⁵ lo ha sido con respecto a las reflexiones en torno a la escritura como rastro gráfico de la palabra.

Siendo un estudio que se posiciona y desarrolla *en/desde/hacia* las artes plásticas, las imágenes presentadas han sido cuidadosamente seleccionadas para articular también a nivel visual una línea discursiva paralela a los contenidos teóricos. Se ha recurrido a la búsqueda y selección de obras realizadas mediante técnicas gráficas considerando que el acercamiento a aquellas cuestiones planteadas en pintura son extensibles y permeables a resolverse en el campo del grabado.

13 Deleuze, G. (2003) *Diferencia y repetición*. Amorrortu ediciones. Buenos Aires.

14 Berger, J. (2002) *Sobre el dibujo*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

15 Barthes, R. (2002) *Variaciones sobre la escritura*. Ed. Paidós, Barcelona.

1.4. ESTRUCTURA

La presente tesis doctoral se estructura en 6 capítulos y un anexo. En el capítulo “**1. INTRODUCCIÓN**” se reflejan los objetivos, las hipótesis, el marco metodológico y la estructura de los contenidos. Se incorpora un glosario que permite matizar y ampliar ciertos términos clave, situándolos en un marco conceptual conveniente para la correcta comprensión del desarrollo de los contenidos de la presente línea de investigación.

Los contenidos centrales se desarrollan en dos capítulos “**2. PINTURA ABSTRACTA DE POSGUERRA. Hacia la noción de inscripción sobre el muro**” y “**3. GRAFFITI WRITTING. El tagging como (auto)grafismo de inscripción sobre el muro**”. El primero de ellos dedicado a los movimientos de pintura abstracta de posguerra donde la pintura gestual y matérica destacan como principales campos de estudio. Se despliega en tres vertientes, dos de las cuales se corresponden con la pintura gestual, donde se distingue una línea tendente a la escritura pictórica y otra a la pintura de acción. En la tercera se aborda la pintura matérica destacando la constante alusión al muro, en referencia a las cualidades matéricas que posee, así como a las grafías que en él se inscriben desde un imaginario próximo al *graffiti*, campo en el que nos adentraremos en el capítulo 3. El *graffiti* se afronta como práctica que se extiende a lo largo de la historia y se consolida como movimiento contracultural en torno a los años 70. Será el *tagging* la vertiente tomada como objeto de estudio principal que a su vez permitirá, desde su concreción, establecer una lectura desde *lo gráfico* paralela al apartado análogo del capítulo que le antecede.

Las conclusiones que responden a las hipótesis globales y específicas planteadas al inicio de la investigación se reúnen en el capítulo “**4. CONCLUSIONES**”. Se desarrollan de forma transversal con respecto a la estructura de contenidos planteada en los capítulos centrales, atendiendo a las líneas clave que trazan las conexiones entre ambos campos de estudio.

El capítulo “**5. ÍNDICE DE IMÁGENES**”, contiene la información de las imágenes seleccionadas y publicadas en el estudio con las referencias de las respectivas fuentes de las que se han obtenido. Las referencias de las diferentes fuentes de documentación consultadas como libros, artículos, páginas web, ponencias, etc., así como las exposiciones visitadas, los catálogos y la selección de páginas web consultadas, se recogen en el capítulo “**6. BIBLIOGRAFÍA**”.

Por último, hemos considerado conveniente anexar un capítulo complementario, el “**VII. ANEXO**”, dedicado a algunas de las prácticas y proyectos artísticos personales seleccionados que destaquen aquellas claves que se desarrollan en la presente línea de investigación. Se trata de referenciar a nivel global, el modo en el que los intereses y motivaciones que han configurado el marco base de estudio han surgido en torno a una práctica artística personal.

Con respecto a los principales contenidos desarrollados en los capítulos centrales **2** y **3** se ha planteado una estructura subyacente sobre la que se sustentan y articulan sus respectivos contenidos. Para crear un marco de contenidos coherente en una línea de investigación que destaca por la voluntad de establecer conexiones entre dos movimientos de contextos tan divergentes, tanto la capacidad de proyectar como la de acoger valores que le son proyectados resulta fundamental. Para ello se plantea una estructura simétrica subyacente al índice de contenidos que se presta a resumir de forma trasversal de la siguiente manera¹⁶:

A. Antecedentes e influencias

Antecedentes que los respectivos movimientos han tomado como referencia y han acogido en su práctica, discurso e imaginario.

A.1. Antecedentes más remotos: Atendiendo a la voluntad de retorno simbólico al arte primitivo en la búsqueda de lo esencial desde la noción desde la noción global de inscripción de grafías, como hibridación de escritura/imagen, sobre el muro.

A.2. Referentes más inmediatos: aquellos que trazan las bases y fundamentos de las prácticas de los movimientos a los que dedicamos el presente estudio.

A.3. Influencias más directas: que incluso pueden llegar a ser coetáneas o pertenecer ya al marco inicial que, sin embargo, aún no se concretan como objeto de estudio principal.

B. Consideraciones en torno a (movimiento artístico)

Si bien en el subapartado que antecede a esta sección ya se ha trazado el contexto de los respectivos movimientos artísticos, se concretan los fundamentos en base a tres interrogantes:

B.1. DÓNDE se ubican, sus respectivos marcos y contextos.

B.2. CÓMO o a través de qué fundamentos lo llevan a cabo

B.3. QUÉ características y fundamentos queremos destacar.

C. Lectura desde *lo gráfico*

Se plantea de forma que cada uno de los subapartados acoge los fundamentos del que le antecede y a su vez se proyectan entre los subapartados análogos de ambos capítulos. Se puede resumir, mediante palabras clave y sus correspondientes conectores, de la siguiente manera:

¹⁶ La consecución alfabética se corresponde con la consecución de los números de los apartados y subapartados de ambos capítulos.

C.1. ESCRITURA / IMAGEN: Monocromía _ trazo (gestual) _ escritura / dibujo _ transferencia _ impronta _ matriz _ inscripción _ memoria.

C.2. ACCIÓN / AUTOMATISMO: Monocromía _ trazo (gestual) _ escritura / dibujo _ transferencia _ impronta _ matriz _ inscripción _ memoria (DE LA ACCIÓN) + huella gráfica (de lo efímero/intangible) _ automatismo _ repetición _ (re)producción _ serie_ multiplicidad.

C.3. MURO / MATÉRICO: Monocromía _ trazo (gestual) _ escritura / dibujo _ transferencia _ impronta _ matriz _ inscripción _ memoria _ (DE LA ACCIÓN) + huella gráfica (de lo efímero/intangible) _ automatismo _ repetición _ (re)producción _ serie_ multiplicidad (SOBRE EL MURO) + degradación/mordida _ incisión/inscripción _ hueco / relieve _ palimpsesto _ memoria/permanencia _ matriz.

D. Referentes

Se retoman algunas de las consideraciones más fundamentales surgidas a través de las líneas de creación de algunos de los artistas más representativos de cada movimiento. Complementan aquellos fundamentos destacables de los contenidos tratados en sus respectivos capítulos y se extienden las prácticas y discursos hacia/desde los capítulos análogos. Los contenidos se organizan en base a tres parámetros globales.

D.1. GRAFÍA / CÓDIGO: La palabra escrita/dibujada/pintada que opera desde el campo de la escritura, entre lo legible y lo ilegible, bien sea por poseer o por carecer de código. Tiende, desde la ilegibilidad, a manifestarse como:

D.2. GRAFÍA / IMAGEN: La palabra escrita/dibujada/pintada se desprende del código y accede a la dimensión más plástica y visual. Surge la noción de palimpsesto donde la sucesión de escrituras, el borrado/tachado parcial genera múltiples capas y estratos que derivan en:

D.3. GRAFÍA / MURO: El muro, real o simbólico, como superficie que acoge los rastros gráficos de la acción como escenario neutro o en su dimensión más matérica.

1.5. GLOSARIO

Habitualmente, el glosario de términos se sitúa al concluir el desarrollo de los contenidos principales, como recurso complementario para acceder al significado de terminología específica de un determinado campo. En este caso se ubica en el capítulo introductorio ya que consideramos conveniente revisar previamente algunos de los términos clave que se emplearán para una correcta lectura y comprensión de los mismos. Se recogen aquellos términos que por su uso extendido en el lenguaje absorben significados secundarios de los que conviene desprenderse o, por el contrario, conviene extender hacia el matiz desde el cual será empleado.

Supone en cierto modo un ejercicio de posicionamiento preliminar que nos ayuda a situarnos en un espacio flexible, mediante aperturas y cierres de significado, para ubicarlos en un marco conceptual determinado. Los términos se han organizado en base a aspectos comunes que se despliegan y articulan en sus significados o conceptos, con lo cual, en lugar de organizarlos alfabéticamente se han clasificado por asociación de conceptos.

A las definiciones, tomadas de la RAE (2020) se añaden comentarios o pautas desde las cuales se concreta desde dónde nos aproximamos a los diferentes términos. Para agilizar la lectura, se han seleccionado únicamente aquellas acepciones concretas a través de las cuales accedemos a un determinado término. Algunos de los conceptos se amplían mediante citas de diferentes autores de referencia que sitúan los términos en un marco de comprensión más adecuado.

Gráfico/ca:

1. adj. Perteneciente o relativo a la escritura y a la imprenta.
2. adj. Dicho de una descripción, de una operación o de una demostración: Que se representa por medio de figuras o signos. U. t. c. s.

Situamos el término en la primera acepción, la cual, debido a la naturaleza del presente estudio, se despliega tanto en lo perteneciente a la escritura como al dibujo o a las técnicas gráficas en relación a lo comúnmente denominado como “grabado”. Para ello, a continuación, situamos los siguientes términos dentro del marco conveniente para su correcta comprensión:

Gráfica:

Término más neutro y amplio para referirse al grabado que se extiende y acoge también al dibujo bajo la expresión de “obra gráfica”. El grabado, históricamente ha estado vinculado al campo de la producción industrial de la imagen/texto y ha evolucionado acorde a sus avances técnicos, desde la invención de la imprenta hasta la era digital, desvinculándose progresivamente del servilismo técnico-reproductivo para desarrollarse en la vertiente más creativa.

Independientemente de la técnica empleada, subyace una poética del lenguaje inherente al medio que actualmente entendemos, en palabras de Juan Martínez Moro, como “una disposición o forma de trabajo creativo relacionado con un principio general de transferencia de una imagen de un soporte a otro, antes que como un arte sólo vinculado a una suma de técnicas y procesos predeterminados y cerrados.” (Martínez Moro, 1998: 27).

La ampliación del marco en el que se extiende el grabado/la gráfica, trasciende a los aspectos meramente técnicos y procesuales para adentrarse en aspectos relativos a lo que se conoce como gráfica expandida.

Gráfica expandida:

También conocida como “gráfica (o grabado) en el campo expandido”. El concepto de *campo expandido* se acoge desde el ensayo publicado en 1979 *La Escultura en el Campo Expandido* de Rosalind Krauss y ha sido asumido por las diferentes disciplinas o medios de creación artística planteando espacios de expansión, desplazamiento, mestizaje, diálogo, trueque e hibridación que desarticula la autonomía de las diferentes disciplinas. A este respecto, Bethania Barbosa afirma que:

La hibridación y la transdisciplinaridad originan áreas de coexistencia, de encuentros generadores de conexiones entre diferentes registros, tanto en lo que se refiere a técnicas contemporáneas como a las tradicionales. Ambos conceptos propician préstamos, apropiaciones, contaminaciones y cruzamientos entre los procedimientos técnicos y las metodologías educativas a ser creadas y desarrolladas (Barbosa, 2009: 217)

Tal expansión se basa en los procesos del grabado que son conceptualizados y forman parte de su propia esencia. A través de esta concepción ampliada del grabado, en el presente estudio se plantea “*lo gráfico*” para abarcar aquellas prácticas que, sin pertenecer necesariamente al grabado, operan mediante parámetros afines a este campo. A este respecto cabe citar a Jesús Pastor al decir que se trata de:

(...) pensar el grabado como una serie de puntos intensivos, de lugares de intensidad que están unidos entre ellos conformando una red. Todos los puntos intensivos se comunican formando un conjunto tupido de relaciones. (...) Este cuerpo formado por puntos intensivos y redes es abierto, de tal forma que no está incluido en ningún límite, en ningún marco. Los puntos, las líneas de tensión, son las que limitan el perímetro de la forma. (Pastor, 2011: s.p.).

Lo gráfico:

Término que se emplea a lo largo del presente estudio el cual surge como elemento de mediación que articula los fundamentos que subyacen a los medios del grabado, del dibujo y de la escritura (como rastro gráfico del habla) generando una red de relaciones internas susceptibles de proyectarse hacia otros medios como la pintura permitiendo hacer una lectura desde *lo gráfico* de prácticas que se asumen en un marco de origen ajeno al mismo.

Entendidos como agentes de conceptualización desde el campo expandido, *lo gráfico* conjuga los diferentes sistemas mencionados mediante lo que Pastor denomina como *puntos intensivos*. A lo largo de los contenidos del presente estudio se establecerán diferentes aproximaciones *desde* y *hacia* este término, con lo cual, en este punto creemos conveniente situarlo en un marco de significado abierto y permeable a acoger diferentes matices en su significado.

Reproductibilidad:

1. f. Capacidad de reproducirse o ser reproducido.

Entendemos que aquello que se reproduce lo hace de forma estandarizada siendo exactamente repetible. Las reproducciones mediadas por el elemento matriz poseen una reproductibilidad técnica propia del medio en la producción de imagen/texto. Asumiémoslo desde la premisa planteada por Walter Benjamin en su escrito *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (2003) en el que plantea que “una de las obras de arte que sufre el hecho de su reproductibilidad o multiplicabilidad técnica como factor externo a sí misma -positivo o negativo- y otra muy diferente la que lo asume como un momento esencial de su propia constitución.” (Benjamin, 2003: 18)

En el presente estudio se aborda la cuestión de la reproductibilidad (no)técnica a través de la noción de repetición, es decir, de la producción *no exactamente repetible* realizada por medios que carecen de reproductibilidad técnica. Para ello hemos considerado oportuno adaptar el término y derivarlo al de “(re)producción”, trazando, por su ambigüedad, un espacio que acoja aquellas prácticas que tienden a acceder a la naturaleza de lo múltiple desde la repetición de lo único.

Reproducir:

1. tr. Volver a producir, o producir de nuevo. U. t. c. prnl.
3. tr. Sacar copia de algo, como una imagen, un texto o una producción sonora.
5. tr. Ser copia de un original.

Con respecto a las diferentes acepciones del término, Juan Carlos Ramos afirma:

Si analizamos etimológicamente el término reproducción, vemos que significa producir una cosa otra vez. Esto implica la idea de cierta repetición del original. Es decir, la noción de reproducción connota una reduplicación de lo semejante. (...) pensamos que el término reproducción es un término ambiguo y tendente a deslizarse hacia una ideología de la representación originaria. Es por ello que pensamos que en la reproducción, obviamente, se repetirán algunas de las características de la imagen referencial. (Ramos, 2016: 182).

(Re)producir:

Empleamos la adaptación del término “reproducir” al de “(re)producir” ya que, en el presente estudio, desde una visión expandida de los términos aplicados a la práctica de medios ajenos a la gráfica, se proponen lecturas desde *lo gráfico* que podrían generar tensiones con los aspectos de reproductibilidad técnica de la imagen.

Hará alusión a aquellas prácticas que, a pesar de ser realizadas por métodos de producción directos como la pintura y, por lo tanto, carecer de reproductibilidad técnica como medio, se basan en la repetición y (re)producción, o producción repetitiva, de la imagen con voluntad y tendencia a la seriación de la misma, que es instrumentalizada y se adentra simbólicamente en *lo múltiple*. Al plantear prácticas de producción basadas en la repetición y transferencia, volvemos a la cuestión de la reproductibilidad, entendiendo que en gráfica ésta es posible por medio de un soporte transitorio intermedio el cual contiene la información grabada, la matriz.

Matriz:

2. f. Molde en que se funden objetos de metal que han de ser idénticos.
3. f. Molde de cualquier clase con que se da forma a algo.

Entendemos la matriz como soporte físico transitorio que contiene una información grabada susceptible de ser transferida a otro soporte. En el campo del grabado la matriz puede estar realizada en soportes como piedra, zinc, cobre, madera, linóleo o tela y supone el elemento que posibilita la reproducción y seriación de la imagen. Sin embargo, según Ramos, la matriz se constituye como:

(...) un dispositivo en el cual se funda, se revela el origen, un original multiplicado que es requisito en el grabado, la matriz como elemento de reproducción y multiplicación de la imagen. Será la encargada de conservar, almacenar la información, y por ende, no se la puede entender como un símbolo de la repetición y la rutina, sino como una fuerza viva en todo momento, ya que nos permitirá poder completar el proceso íntegro de cualquier sistema de reproducción gráfica. (Ramos, 2016: 43).

Actualmente el concepto de matriz trasciende a los soportes físicos que tradicionalmente han definido el campo de las técnicas gráficas llegando a adentrarse en la gráfica digital mediante lo que se denomina “matriz intangible”, basada en códigos numéricos, implicando la desaparición física de la misma, de naturaleza modificada, desplazada y ampliada (Bernal-Pérez, 2016: 76). En este sentido, podemos afirmar, en palabras de Päivikki Kallio, que “una matriz puede considerarse el punto de inflexión conceptual, un momento en el que tiene lugar la transmisión o la traducción.” (Kallio 2015: 88).

A pesar de que el uso extendido del término “matriz intangible” se refiere al campo de la gráfica digital, nos aproximaremos al mismo desde el significado original de lo intangible, es decir, de “aquello que no debe o puede tocarse” (RAE, 2020), en oposición a la fisicidad del soporte y en relación a aquellas informaciones o rasgos que están *grabados*, por ser inherentes al sujeto, y son transferidos en términos de impronta/impresión, más allá de los aspectos técnicos, en el ámbito procesual.

Impronta:

1. f. Reproducción de imágenes en hueco o de relieve, en cualquier materia blanda o dúctil, como papel humedecido, cera, lacre, escayola, etc.
2. f. Marca o huella que, en el orden moral, deja una cosa en otra.

Impresión:

1. f. Acción y efecto de imprimir.
2. f. Marca o señal que algo deja en otra cosa al presionar sobre ella.
3. f. Efecto o sensación que algo o alguien causa en el ánimo.
4. f. Calidad o forma de letra con que está impresa una obra.
5. f. Obra impresa.

Imprimir:

1. tr. Marcar en el papel o en otra materia las letras y otros caracteres gráficos mediante procedimientos adecuados.
2. tr. Confeccionar una obra impresa.
3. tr. Estampar un sello u otra cosa en papel, tela o masa por medio de la presión.
4. tr. Fijar en el ánimo algún afecto, idea, sentimiento, etc.
5. tr. Dar una determinada característica, estilo, etc., a algo.

El amplio espectro de significados que abarcan los términos “impronta” e “impresión” como *acción de imprimir*, es decir, de *transferir una impronta*, en el sentido de marca física o intangible, permite que el concepto de *material impreso* también puede extenderse a piezas en las que el método de producción pone en juego la acción de transferencia de una impronta, no necesariamente tangible, en términos de transferencia y proyección ajenos a las técnicas de impresión. Para una concepción ampliada del término desde el grabado hacia la impronta/impresión, podemos decir que “en este contexto ampliado, el grabado, puede incluso constituir “dejar una huella” con respecto al inconsciente.” (Schmedling, 2015: 43).

El tipo de transferencia de lo intangible que se estudia a lo largo del presente estudio se plantea desde disciplinas o medios directos como la pintura, siendo una huella de los impulsos internos del artista que transfiere al lienzo ciertos rasgos que le son inherentes al sujeto. Entendemos que dentro de esta poética de *transferencia de la impronta de lo intangible*, de la huella del sujeto que se *imprime* sobre el lienzo, se da una representación tanto de sí mismo, como sujeto, como del medio empleado, principalmente la pintura, siendo un tipo de obra autorreferencial (tanto del medio como del sujeto), para la cual se propone el término adaptado “(re)presentar”

Representar:

1. tr. Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene. U. t. c. prnl.
2. tr. Informar, declarar o referir.
6. tr. Sustituir a alguien o hacer sus veces, desempeñar su función o la de una entidad, empresa, etc.
7. tr. Ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente.
9. tr. desus. presentar.

Presentar:

1. tr. Hacer manifestación de algo, ponerlo en la presencia de alguien.
8. tr. Dar a conocer al público a alguien o algo.
12. prnl. Comparecer en algún lugar o acto.
15. prnl. Producirse, mostrarse, aparecer.

(Re)presentar:

Término adaptado para hacer referencia a aquellas creaciones plásticas que se basan en la (re)presentación de la propia lógica interna del medio en el que es creada, así como en la transmisión de la huella interna del sujeto/artista/creador que se (re)presenta en términos de transferencia. Se destaca por el matiz que adquiere una representación que se produce y muestra a sí misma sin hacer alusión a elementos externos ajenos a la obra. Como ejemplo paradigmático destacamos el arte abstracto que se sitúa en un territorio ambiguo entre el *presentar* y el *(re)presentar-se* a sí mismo. A este respecto, y en alusión concreta a la escritura pictórica de la pintura gestual, tomamos las palabras de Túa Blesa en torno a una visión semejante al decir que:

Así, el pintar, modelar, etc., letras es a la vez, sin que pueda señalarse una diferencia entre lo uno y lo otro, presentar letras y representar letras, acontecimiento extraño, doble en su gesto único, paradójico, que parece estar reclamando un tercer término: (re)presentación. Un tercer término, (re)presentación, que, haciendo suyos los dos que componen la estructura presentación / representación, los dice, pero dice con ellos un algo más, la paradoja de la unión de lo diferente. (Blesa,2011: 30)

En el campo del *graffiti writing*, la vertiente de escritura de firmas a la que prestaremos especial atención, denominada *tagging*, la propia firma del pseudónimo del *writer*, el *tag*, es otro modo de (re)presentarse en la ciudad. En este acto de autoreferencialidad gráfica la presencia simbólica adquiere una dimensión destacable a través de la firma o del *tag*.

Firma (*tag*):

1. f. Nombre y apellidos escritos por una persona de su propia mano en un documento, con o sin rúbrica, para darle autenticidad o mostrar la aprobación de su contenido.
2. f. Rasgo o conjunto de rasgos, realizados siempre de la misma manera, que identifican a una persona y sustituyen a su nombre y apellidos para aprobar o dar autenticidad a un documento.

El conjunto de rasgos, aquí denominado “grafismo” y vinculado con la grafología, es una marca gráfica autorreferencial, es decir, un autógrafo. Entendido como sinónimo de firma, se trata de un grafismo autoenunciativo que en el campo del *graffiti writing* adquiere el término de “*tag*”. Este anglicismo se traduce literalmente como “marca” siendo el pseudónimo del autor/*writer* el objeto de (re)presentación. Estas marcas autográficas funcionan como recurso gráfico de hacer presente lo ausente, se ubican entre el representar y el presentar simbólicamente algo, noción que abarcaremos a continuación mediante la amplia concepción del término “signo”.

Signo:

1. m. Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro.
2. m. Indicio, señal de algo.
3. m. Señal o figura que se emplea en la escritura y en la imprenta.

El concepto de signo ha formado parte y ha sido empleado de forma muy amplia a lo largo de la historia del pensamiento filosófico siendo la semiótica y la semiología las disciplinas específicas que estudian los signos, sus tipologías, así como su función en la comunicación y la significación. Tomamos el amplio concepto de *signo* como elemento del proceso de significación que siempre aparece como “algo que se pone en lugar de otra cosa, o por alguna otra cosa.” (Eco, 1976: 27).

A lo largo del presente estudio nos referiremos al signo principalmente para hacer alusión a las grafías de escritura, ya sean legibles o ilegibles, siendo habitual que, en el contexto de los grafismos de pintura gestual abstracta, así como en el *tagging*, funcionen (re)presentando-se a sí mismas, mediante su forma gráfica. Sin adentrarnos en profundidad en el campo al que pertenece en origen, la semiótica, emplearemos el término en relación a aquellas grafías que estén involucradas en algún tipo de sistema de escritura, sea de forma real o simbólica, poniendo en juego las operaciones de codificación y decodificación que se dan en un tipo de grafismos que fluyen entre lo legible y lo ilegible, el mostrar y el ocultar.

El enfoque que se pretende mantener a lo largo del presente estudio aborda la escritura desde el acto de inscripción de grafías ilegibles, no necesariamente vinculado al signo de escritura sino al inscribir/dibujar/pintar grafías vinculadas con los signos de escritura de manera simbólica o referencial. Cabe destacar que, en origen, “*signum*” se refiere a marca o talla, así como hemos contemplado, en la tercera acepción de la RAE, en la que se refiere a “Señal o figura que se emplea en la escritura y en la imprenta”, cuestiones que de partida ya nos encaminan hacia *lo gráfico*.

Derivado de ésta, cabe destacar, en la línea del término “firma” abordado arriba, surge “signatura” donde según la RAE es “una marca o nota puesta en una cosa para distinguirla de otras” y el verbo “signar” se refiere a “hacer o imprimir el signo”. Ha sido conveniente revisar el término “firma” para entender, dentro de la trama de significado de “signo”, lo que es el *tag*. Así planteamos una segunda aproximación al término volvien-

do a tomar las palabras de Umberto Eco al decir que un signo (también) es “cualquier expresión gráfica, punto, línea, recta, curva y otras similares adoptada convencionalmente para representar un objeto abstracto.” (Íbid: 13).

Fuera de la función de significación inmersa en un sistema de codificación-decodificación para la comunicación, encontramos los signos reducidos a su forma gráfica, el propio cuerpo del signo, lo que denominamos “grafía” que a su vez tiende a o surge de lo caligráfico.

Grafía:

1. f. Modo de escribir o representar los sonidos, y, en especial, empleo de tal letra o tal signo gráfico para representar un sonido dado.

En el uso extendido en el lenguaje de las artes plásticas y visuales, concretamente en las vertientes de pintura gestual, hace referencia al rastro gráfico-plástico que, mediante el trazo gestual, tiende a sugerir el cuerpo gráfico de los signos o grafías de escritura, a pesar de presentarse de forma ilegible o tender hacia la mancha. A menudo tiende a permanecer cercano al significado de “grafismo”.

Grafismo:

1. m. Cada una de las particularidades de la letra de una persona, o el conjunto de todas ellas.
2. m. Expresividad gráfica en lo que se dice o en cómo se dice.

“Grafía” y “grafismo” son términos que a menudo son empleados indistintamente pero que parecen reflejar ligeros matices. Así el “grafismo” tiende a referirse al estilo característico de una determinada grafía o conjunto de grafías.

-grafía:

1. elem. compos. Significa ‘descripción’, ‘tratado’, ‘escritura’ o ‘representación gráfica’.

Planteado como sufijo que desde una aproximación estética, visual y plástica de la “escritura” como “representación gráfica” formula el término “caligrafía” (bella escritura), disciplina a través de la cual nos aproximaremos a los contenidos del presente estudio por su propia naturaleza que se concibe como *imagen de la palabra*.

Caligrafía:

1. f. Arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos.
2. f. Conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona, de un documento, etc.

La segunda acepción se sitúa en la línea de los términos “grafía” y “grafismo” como los rasgos característicos de *la escritura de*. Sin embargo, para evitar confusiones, emplearemos el término “caligrafía” para referirnos a la primera acepción, es decir, a la disciplina que se fundamenta en estilos de escritura más o menos estandarizados, diferen-

ciendo la caligrafía canónica de la expresiva en Occidente y las diferentes tipologías de escritura caligráfica que se despliegan en Oriente, principalmente China y Japón. Para la segunda acepción emplearemos preferiblemente los términos “grafía” o “grafismo” que, como rasgos característicos de la escritura de una persona, conviene proyectar al siguiente término “grafología”

Grafología:

f. Arte que pretende averiguar, por las particularidades de la letra, cualidades psicológicas de quien la escribe.

Como hemos podido observar de forma recurrente en diversas fuentes de documentación, se hace alusión al término como *arte* o *ciencia* que obtiene, desde los rasgos característicos de la escritura de un sujeto, información sobre su estado emocional y/o determinados rasgos psicológicos. La denominación de “arte” o “ciencia” puede llevar a confusión, con lo cual, entenderemos la grafología como una *especialidad* de estudio en el campo de la psicología que, siendo un campo amplio y ajeno al nuestro, no emplearemos el término más allá que en alusión a los rasgos característicos de una escritura que revelan las pulsiones internas emocionales del sujeto. Lo emplearemos en términos de transferencia de rasgos latentes que toman cuerpo mediante la escritura, en el sentido más amplio del término.

2

PINTURA ABSTRACTA DE POSGUERRA

Hacia la noción de
inscripción sobre el muro

La noción principal que se desarrolla a lo largo del presente estudio es la de la dimensión plástica de las grafías de escritura que operan, desde su ilegibilidad, como imagen. Su plasticidad se adentra y desarrolla desde lo pictórico en las vertientes de pintura gestual de los principales movimientos de pintura abstracta de posguerra, el Expresionismo abstracto y el Informalismo. Ambos movimientos, a pesar de sus respectivas particularidades, se adentran en la búsqueda de lo que le es propio e inherente al medio pictórico. La abstracción, entendida como método de síntesis, se presta como terreno ideal donde el reduccionismo formal y cromático en la pintura posibilita llegar a la esencia de la misma. Lejos de la tradicional representación de formas, objetos o elementos naturales tangibles que le son ajenos, la mancha, el trazo gestual y lo matérico son, a grandes rasgos, los elementos en los que el medio pictórico se (re)presenta, en términos de representación autorreferencial.

Destaca la caligrafía oriental, principalmente la caligrafía china y japonesa, como campo que toman de referencia los artistas de pintura gestual de posguerra en Occidente, tanto a nivel plástico como en su acercamiento a una línea de pensamiento místico en torno a la pintura y creación gráfico-plástica. Como referentes occidentales destacan también las prácticas que se desarrollan desde la plasticidad de los elementos tipográficos del texto desarrolladas por poetas visuales, así como la línea de creación en torno a la tipografía en las Vanguardias artísticas o a línea de creación más gestual de poetas/pintores que trabajan desde lo caligráfico.

A grandes rasgos, se considera que tradicionalmente la mancha ha definido el campo de la pintura, así como la línea lo ha hecho con el campo del dibujo. En este sentido el trazo gestual tiende a trazar grafismos que se extienden desde la mancha pictórica hacia la línea de naturaleza gráfica, en lo relativo a la escritura y al dibujo. Estos se adentran e integran en el terreno pictórico desde prácticas análogas a los fundamentos de la caligrafía. Los signos, desprovistos generalmente de carga semántica, se encarnan en cierto modo como objetos o cuerpos, abstractos, de representación en el campo de lo visual. En la voluntad del *no decir* de lo ilegible surgen implicaciones tanto a nivel poético e introspectivo, como a nivel subversivo, como acto de resistencia.

Dentro de la pintura gestual destacan dos vertientes diferentes pero complementarias como son la pintura de acción y la escritura pictórica en referencia a la pintura gestual que insinúa, mediante sus grafismos, el cuerpo del signo de escritura. El tercer campo que se toma como referencia pictórica destacable es el de la pintura matérica que se extiende y desarrolla en torno al imaginario del muro. La superficie matérica, degradada y estratificada, se presta como soporte de inscripción de grafías acogiendo escrituras y ampliándose al campo del *graffiti*.

La escritura pictórica, la pintura de acción y pintura matérica son campos a través de los cuales se desarrolla una narrativa en torno a *lo gráfico* que proyecta sus principales fundamentos al apartado análogo del siguiente capítulo "3.3. LA PINTADA GRÁFICA: lectura del *tagging* desde *lo gráfico*". Huella, transferencia, incisión, inscripción y memoria son solo algunas de las nociones del grabado desde las cuales se plantea una lectura desde *lo gráfico*, de las principales corrientes de pintura de posguerra, en relación al dibujo, la escritura y la gráfica desde el campo expandido.

Por último, se plantea un recorrido por las diferentes líneas de creación y pensamiento de algunos de los artistas referentes de estos movimientos destacando los principales fundamentos tratados a lo largo de los contenidos del presente capítulo. Se amplían tanto la narrativa visual como la conceptual y discursiva para complementar y establecer analogías con la práctica de artistas referentes del campo del *Graffiti*.

2.1. ANTECEDENTES E INFLUENCIAS

En los contenidos del presente apartado se determinan algunos de los principales parámetros en torno al tratamiento y concepción plástica de la palabra escrita mantenida en el presente estudio. Se establecen puntos de partida de conceptos que se manejan a lo largo de la investigación a través de los cuales se plantearán ciertas analogías entre ambos campos. El trazo que escribe y el trazo que dibuja, se manifiesta en una especie de estadio embrionario en las primeras formas prehistóricas de expresión gráfico-plástica que posteriormente diverge en dos géneros que se consolidan de forma independiente: la escritura y la pintura. Muchos de los artistas de las principales corrientes a las que se dedica este estudio evocan en su práctica y discurso un retorno a aquel origen primigenio en el que las manifestaciones gráfico-plásticas se desarrollaron en ese estadio ambiguo de escritura/imagen.

El origen y recorrido de los grafismos que configuran los signos codificados del alfabeto y los recursos que permiten potenciar el carácter plástico y expresivo de los mismos se adentran en el campo de la caligrafía. El *arte de escribir bello*, como sofisticación estética de la escritura, es una disciplina que altera formalmente los elementos del lenguaje escrito, los grafismos, generando nuevos sistemas de comunicación/expresión que derivan desde su ilegibilidad en el terreno de las artes plásticas. La caligrafía oriental por su parte se mantiene tradicionalmente análoga a la pintura y a la expresión plástica tanto en la cultura china como en la japonesa y supone, en sus vertientes más expresivas, una de las principales influencias en la pintura gestual de los artistas europeos y estadounidenses en torno a los años 50.

Por último, se establece una aproximación desde ciertas prácticas desarrolladas por algunas de las principales corrientes de las Vanguardias artísticas de principios del S.XX, a la concepción plástica de la palabra escrita donde la noción tradicional de *lo textual* se ve subvertida. A través de la poesía visual se diferencian aquellas prácticas planteadas y desarrolladas mediante elementos tipográficos por dadás, futuristas, cubistas y surrealistas, así como desde su vertiente caligráfica más gestual. En la vertiente de poesía visual caligráfica, la palabra manuscrita se posiciona en un terreno transfronterizo entre lo literario y lo pictórico, desenvolviéndose en el plano de representación de forma fluida e ilegible, operando como imagen prestándose a nuevas *lecturas*. Esta vertiente, a pesar de ser en parte coetánea¹⁷ a las prácticas de pintura gestual, se plantea en el presente apartado dedicado a los antecedentes e influencias por dar continuidad a la línea de incursión e integración de la palabra escrita en el plano pictórico.

17 Asimismo, se cita la corriente de Abstracción lírica como antecedente de las corrientes de pintura gestual de posguerra que, sin embargo, desarrollaremos en el apartado "2.2.1.2. La abstracción: búsqueda de lo inherente al sujeto/objeto" [p.75] por considerar que la línea de pensamiento del arte abstracto planteada por Kandinsky se adecúa y adentra de lleno en las prácticas e imaginario de los principales movimientos del presente capítulo, Informalismo y Expresionismo abstracto.

2.1.1. RETORNO A LOS ORÍGENES: primitivismo y búsqueda de lo esencial

En la búsqueda de libertades artísticas en la que se adentran las corrientes de pintura abstracta de posguerra surge una voluntad común y extendida de retorno a lo esencial del arte y del ser humano. La búsqueda de los aspectos esenciales radica, desde una visión global, en la búsqueda de arquetipos de las formas primarias de expresión gráfico-plástica que ha llevado a muchos de los artistas a adentrarse en un tipo de arte primitivista desde una aproximación a ciertos aspectos del arte ancestral.

Sin embargo, la búsqueda de lo esencial de la expresión artística no se da única y exclusivamente desde un retorno simbólico a las civilizaciones más antiguas o primitivas, sino desde lo que se considera como formas de expresión artísticas primigenias, siendo extensibles al ámbito de la infancia. El garabato, como elemento gráfico-plástico de expresión primaria, es considerado un elemento genuino tendente a la abstracción, a la síntesis que permite desprenderse de las cargas condicionantes de la herencia artístico-cultural. Se manifiesta en un estadio iniciático del aprendizaje tanto del dibujo como de la escritura considerándose un tipo de grafismo gestual primario del cual muchos de los artistas se valen para desarrollar sus respectivas líneas de creación/expresión artística.



1/ *Droschke Gesspann*, 1883-1885. Paul Klee. Dibujo sobre cartón. 10,6 x 14,7 cm.

2/ *Corps de dame*, 1950. Jean Dubuffet. Tinta sobre papel. 27 x 21,2 cm.

3/ *Dibujo-Collage (El origen del animal humano)*, 1936. Joan Miró. Lápices y calca sobre papel. 64 x 43,3 cm.

Artistas como Paul Klee, Jean Dubuffet, Joan Miró, Pablo Picasso o Vasily Kandinsky, entre muchos otros, se acercan a las expresiones gráfico-plásticas de los dibujos infantiles, donde hallan una pureza genuina en un tipo de expresión artística espontánea.

Desde un interés primitivista se da un acercamiento a aquellos rastros gráficos considerados precedentes al origen de la escritura y la representación icónica de las formas de la naturaleza que posteriormente evolucionarán hasta llegar al sistema codificado del alfabeto. Jackson Pollock, Cy Twombly, Jean Dubuffet, Henri Michaux y Antoni Tàpies son algunos de los artistas que han mostrado especial interés por las culturas primitivas mediante un acercamiento a ciertas formas y escrituras arcaicas. Concebir la escritura como *imagen de la palabra*, desde un punto de vista plástico y tendente a evocarla en su vertiente arcaica y primigenia, nos lleva a un terreno transfronterizo que fluye entre la figuración y la abstracción mediante las manifestaciones del trazo que escribe/dibuja/pinta.

Las graffías de Henri Michaux [Fig.4], además de poseer cierta reminiscencia de un sistema de escritura, insinúan formas antropomórficas evidenciando así cierta ambigüedad entre la figuración, o representación natural de las cosas, y la abstracción. Según Gache, “sus escrituras perseguían liberarse de las normas sintácticas y guardaban, al igual que los ideogramas, una dimensión figurativa que permitía una lectura de libertad y errancia” (Gache, 2017: 5). Este lenguaje visual nos remite a los pictogramas del origen de la escritura, así como a los protografismos prehistóricos que le anteceden, a su alto grado de iconicidad, abstraído y esquematizado, posicionándose en el umbral entre lo figurativo y lo abstracto.



4/ Sin Título, 1960. Henri Michaux. Tinta sobre papel. 74,5 x 107,8cm.

5/ *Altamira Elegy*, 1980. Robert Motherwell. Litografía. 45.5 x 55.9 cm.

Títulos como *Altamira Elegy* [Fig.5] de Motherwell, o *Langage des Caves X* [Fig.59 p.100] de Dubuffet, son solo algunos ejemplos de ese retorno simbólico al pasado y, a las enigmáticas inscripciones parietales realizadas en el interior de las cuevas siendo el origen de la expresión gráfico-plástica más primigenia.

La escritura es, en esencia, el grafismo de un lenguaje. Los códigos de los cuales nos valemos para escribir son signos a los que previamente se les ha asociado un fonema para reproducir de forma gráfica un código oral establecido. Nos remitimos a los primeros rastros gráficos de la humanidad para señalar el proceso de evolución donde se generan los signos de escritura que derivan en el sistema alfabético, de naturaleza abstracta, por el cual nos regimos actualmente para fijar el lenguaje.

Los primeros sistemas de escritura evolucionan desde aquellos sistemas simbólicos pertenecientes a la Prehistoria¹⁸. Sin embargo, no son considerados como un sistema de escritura per sé ya que permanecen en un estadio embrionario denominado protoescritura. De hecho, los historiadores establecen el origen de la escritura como punto de inflexión en el que se diferencia la Historia de la Prehistoria, ya que a partir de ese momento ésta es registrada por un sistema gráfico diferenciándose así de la protoescritura que le precede. Con respecto a la dimensión gestual y táctil de la escritura, más allá de ser el rastro gráfico del habla, Barthes afirma que:

18 Los rastros de imágenes grabadas o pintadas sobre superficies rocosas pertenecientes al Paleolítico, datadas hasta los 40.000 años a.C., son consideradas las pinturas rupestres más primitivas. Habitualmente al hablar de Arte prehistórico, nos remitimos al periodo del Paleolítico superior. Sin embargo, anteriormente ya se venían desarrollando manifestaciones gráfico-plásticas de carácter más abstracto y prefigurativo, tallando incisiones en piedras, conchas, huesos u otro tipo de objetos. Además, recientes hallazgos en las cuevas de Maltravieso, Ardales y La pasiega de la península ibérica datan con anterioridad las primeras manifestaciones de pintura rupestres remitiéndose hasta el Paleolítico medio, en torno a los 65.000 años de antigüedad.

La escritura está siempre del lado del gesto (...) es táctil, no es oral; así, comprendemos mejor que pueda unirse, por encima del habla, a las primeras huellas del arte parietal. Las incisiones rupestres, muy a menudo abstractas, y antes rítmicas que figurativas; en suma, aun siendo de aparición reciente (algunos milenios antes de nosotros), la escritura conserva algo original, del mismo modo que nuestro arte abstracto se aproxima mucho al arte prehistórico. (Barthes, 2002: 129-130)

Aunque la conciencia de Arte y voluntad artística no estarían lo suficientemente desarrolladas ni consolidadas en la Prehistoria, es indudable que aquellas manifestaciones fueron los precedentes de los campos que divergen en dos sistemas de comunicación y expresión autónomos, la escritura y la imagen. Aquellos primeros rastros gráficos fueron los antecedentes de los sistemas de escritura y la expresión plástica generados en un sistema simbólico de rastros gráfico-plásticos de naturaleza ambigua. En las pinturas rupestres destacan las escenas de caza y, aunque no se conoce con exactitud la naturaleza de estas representaciones, se cree que su finalidad responde a una doble voluntad. Por un lado, la de registrar aquellos sucesos de los que se quería dejar constancia y hacerlos perdurar en el tiempo. Por otro lado, se cree que aquellas representaciones formaban parte de algún tipo de ritual chamánico a través del cual se invocaba aquello que se quiere propiciar o a lo que se quiere acceder trascendiendo del mundo terrenal al espiritual. A este respecto, el calígrafo Claude Mediavilla apunta:

Nadie lo sabe y tal vez nadie llegue a saberlo jamás, pero lo cierto es que existieron hombres que querían expresarse y ésta es, sin duda, la mayor revolución del espíritu prehistórico que hasta ahora hayamos podido constatar. Así pues, ya fuera para hacerse dueño de universo o para otros fines, representar, testimoniar, significó pintar. (Mediavilla, 2005: 66)

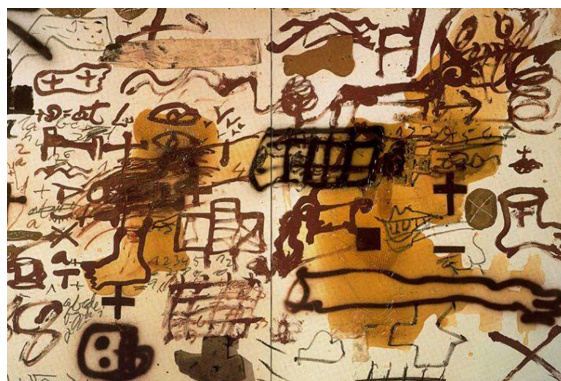
Independientemente de la naturaleza y función que cumplieran aquellas pinturas y/o grafismos, resulta destacable la doble naturaleza gráfica que poseían de forma latente como imagen y como escritura, cuestión fundamental que es abordada a través de diferentes contenidos a lo largo del presente estudio mediante la hibridación de la escritura, el dibujo y la pintura. Ejemplo de esa doble naturaleza son los signos pictográficos que representan de forma esquemática escenas, figuras visibles y tangibles que derivarán en los ideogramas como sistema de escritura donde a la representación del mundo visual se le suma la representación conceptual del pensamiento¹⁹. Este sistema responde a la necesidad del ser humano de referirse a cosas intangibles, por lo tanto, sus signos inician un proceso de desvinculación con respecto a la representación natural de las cosas adentrándose en el terreno de la abstracción²⁰.

La civilización fenicia dejó como legado el sistema alfabético, alrededor del año 1.300 a.C., convirtiéndose en el antepasado de la mayoría de los sistemas de escritura alfabética como el griego, del cual los romanos adoptaron a través de los etruscos dando lugar al alfabeto latino y el arameo, que deriva en el alfabeto hebreo y árabe. El signo altamente codificado ya no hace referencia a la representación de las formas naturales y se presenta como un sistema gráfico independiente de su antecedente pictográfico.

19 La transición del campo conceptual al verbal proviene del sistema logográfico donde, por primera vez, los signos se refieren de forma primaria a los mecanismos del lenguaje hablado representando palabras e incluso frases completas en un solo signo, a menudo polisémico. Su transición hacia lo verbal y meramente lingüístico se desarrolla y evoluciona en el sistema fonográfico, en el cual se representan los sonidos del habla dando origen posteriormente a la escritura alfabética.

20 Abstracción entendida como esquematización gráfica reductiva y, como consecuencia, sin correspondencia formal evidente con elementos del mundo visible.

En palabras de Belén Gache, “así fue como Occidente se alejó de una concepción visual de los signos. Nuestra escritura no tiene su origen en la mimesis visual, sino que posee una genealogía verbal” (Gache, 2017: 7).



6/ *Jeroglífics*, 1986. Antoni Tàpies. Pintura, barniz y collage sobre tela. 130 x 194 cm.



7/ *Hieroglyphs No.4*, 1966. Lee Krasner. Gouache sobre papel Howell. 76,2 x 55,9 cm.

En cuanto al interés común por los sistemas de escritura pictográfica destacan algunas líneas de creación en la obra de artistas como Antoni Tàpies [Fig.6] o Lee Krasner [Fig.7] basadas en jeroglíficos, como evidencian los respectivos títulos de las obras. Este interés es extensible al campo del *graffiti*, motivado principalmente por la noción de escritura parietal como se verá en el siguiente capítulo a través de la línea de creación de artistas como A.R.Penk [Fig. 99, p.130] o Retna [Fig. 146, 147, p.180], quienes evocan sistemas de escritura antigua basados en jeroglíficos.

A diferencia del sistema de escritura alfabético, altamente codificado, abstracto, el sistema de escritura chino, la cual Japón adoptará como sistema de escritura, se constituye en el sistema ideográfico²¹. Sus signos evolucionan en un proceso de esquematización aunque estos, a diferencia del sistema de escritura occidental, no se desvinculan por completo de aquellos signos que les anteceden. Por lo tanto, los sistemas de escritura china y japonesa se fundamentan actualmente en los signos ideográficos y en parte por ello, tanto el acto de escribir como el de dibujar o pintar permanecen tradicionalmente ligados desde la práctica de la caligrafía oriental.

La noción de escritura que se adentra y opera en el campo de la imagen y las artes plásticas es una de las cuestiones fundamentales que permitirá tender puentes entre los dos principales campos de estudio, el de las corrientes de pintura gestual de posguerra y el del *graffiti tag*. Desde sus respectivos marcos y contextos plantean un retorno simbólico al origen primigenio de la expresión/comunicación a través de la concepción de hibridación de la imagen y la palabra.

La caligrafía, en su vertiente más expresiva, es una de las disciplinas que mejor ejemplifica la dualidad y ambivalencia del trazo gestual que conforma los signos gráficos. Se desarrolla y potencia la plasticidad de la escritura, adentrándose y desenvolviéndose en el campo de la imagen hasta desactivar el sentido de lectura habitual para activar el sentido de otro tipo de *lectura* que opera desde el campo de las artes plásticas.

21 El origen de la escritura china está datado aproximadamente en el S. XII a.C.

2.1.2. CALIGRAFÍA: escritura como imagen

2.1.2.1. Caligrafía expresiva occidental

Nos remitimos al origen etimológico del término “caligrafía” para poder enmarcarla en un contexto en el que el acto de escribir se revela como acto de trazar signos con una intencionalidad estética. El término proviene del griego *καλλιγραφία* (*kalligraphia*), compuesto por *kalos* (bello) y *graphia* (grafía). Escritura y caligrafía son términos diferentes pero están íntimamente relacionados. Nos interesa la caligrafía en la medida en que la escritura se da con una voluntad estética comunicando a través de los aspectos formales del trazo gestual de la escritura, mediante la alteración de los trazos que constituyen los signos. A este respecto, el artista y calígrafo Claude Mediavilla afirma que “la caligrafía, en cierto sentido puede considerarse como una gramática del lenguaje de las formas.” (Mediavilla, 2005: 272)

Cabe mencionar que el término designa también el conjunto de rasgos formales característicos que se presentan en la escritura de cada persona. Si lo asociamos a la grafología²², en los textos manuscritos emerge otro tipo de información subyacente relativa al sujeto a quien pertenecen esas grafías. Tanto en el caso de la caligrafía, donde se desarrolla el acto voluntario de intencionalidad estética, como en el de la grafología, donde de forma inconsciente se transfieren una serie de *informaciones* inherentes al sujeto, el modo de trazar los signos y el carácter expresivo que adquieren éstos llevan consigo la huella implícita de la persona que ejecuta la acción de escribir, más allá de su significado semántico.

El mensaje literal se encuentra a nivel denotativo que se rige por el sistema de códigos establecido, aprendido, asimilado y común tanto a nivel oral como gráfico. La alteración formal del signo lo deriva a un terreno donde el carácter connotativo de la grafía adquiere cierta relevancia incluso cuando permanece en un grado de legibilidad reconocible. En cierto modo se podría comparar con la comunicación no verbal, es decir, con cuestiones como la actitud y la intencionalidad a la hora de comunicarnos verbalmente, donde emerge otro tipo de *información* que se manifiesta mediante sutiles gestos llegando a potenciar o contradecir al propio mensaje emitido de forma voluntaria. En el caso de la escritura, precisamente mediante el gesto que traza los signos, emerge este mismo tipo de comunicación latente dejando su huella inscrita a través de los trazos que constituyen cada grafía.

La caligrafía canónica es la modalidad clásica occidental que se dedica al aprendizaje y reproducción de las letras así como las configuraciones específicas de cada alfabeto²³. Aborda los aspectos configuracionales de los propios signos de escritura como mecanismos de creación gráfico-plástica, estos son: los trazos ascendentes y descendentes, los ángulos e inclinaciones, las proporciones y posiciones, el manejo del espacio y uso del color así como los ritmos y secuencias. Su aprendizaje es del tipo procedimental perfeccionando la habilidad en la medida en que se ejecuta la misma acción hasta adquirir un nivel de automatismo que permite operar con cierta libertad una vez que se han asumido los fundamentos principales de esta disciplina (Chazal, 2017).

22 No nos detendremos a analizar la técnica que estudia las características psicológicas del sujeto a través de los rasgos de su escritura, pero consideramos como hecho fundamental que independientemente de cuál sea el mensaje semántico emitido, más o menos reconocible dependiendo del grado de legibilidad, sus propias grafías contengan otro tipo de información latente, principalmente sobre estado emocional o carácter de quien las inscribe.

23 La escritura Capital, Rústica y Uncial romanas, la Carolingia, la Gótica, la Humanística del Renacimiento, la Cancilleresca y la Inglesa son algunos de los estilos de escritura caligráfica más destacables que se han dado a lo largo de la historia y que por ello debemos, al menos, citar en este apartado. La caligrafía actual se nutre de los alfabetos clásicos no limitándose a la mera reproducción de los mismos sino basándose en estos para confeccionar nuevos estilos partiendo de los clásicos tanto en el mundo del diseño gráfico y la tipografía como de la caligrafía o el *lettering*.

En la reproducción de textos manuscritos llevada a cabo por monjes escribas en la Edad Media, se reservaba únicamente las letras capitulares para la recreación decorativa y creativa donde el copista dejaba huella de la identidad y autoría del trabajo caligráfico. La dedicación a los textos, generalmente de carácter religioso, trascendía a la mera labor de reproducción siendo para ellos una forma de oración. Los copistas requerían de años de trabajo para desempeñar la labor de reproducción de libros, es por ello que cuando Gutenberg desarrolló el sistema de impresión de tipos móviles hacia el año 1440, se incrementó considerablemente la rapidez y capacidad de reproducción de libros. Esto supone un considerable incremento del nivel de producción y difusión y la imprenta termina supliendo la labor de los escribas decayendo así la práctica de la caligrafía manual.



8/ *Abstract composition*, (s.f.). Claude Mediavilla. Tinta china sobre papel.

Actualmente, con el auge de las nuevas tecnologías se hace aún más accesible cualquier medio de producción, reproducción y difusión a través de dispositivos comunes como máquinas de escribir, ordenadores, fotocopiadoras, etc. Son recursos accesibles para gran parte de la población y la escritura manual adquiere una nueva dimensión. Resurge el interés y la práctica de la caligrafía desde unos parámetros diferentes con respecto a la perspectiva histórica a través del tiempo transcurrido desde la condición funcional y reproductiva de la caligrafía clásica.

La caligrafía manuscrita, liberada ya de su condición funcional y reproductiva de textos, ya que no está condicionada por requisitos de legibilidad que cubran la necesidad de transmisión de un mensaje, puede permitirse dejar emerger su lado más expresivo mediante la gestualidad del trazo (Mediavilla, 2005). Surge así la caligrafía expresiva, de forma más independiente pero partiendo del conocimiento de la caligrafía canónica, enfatizando en los recursos técnicos, procesuales y los aspectos de configuración de los alfabetos clásicos citados anteriormente.

Desde el *arte de escribir bello*, es decir, desde la caligrafía considerada *culta*, las cuestiones estéticas prevalecen a las lingüísticas y los signos son modificados formalmente al concebirlos como imagen. Toda clase de caligrafía²⁴ tiene cierto grado de expresividad en sus formas influyendo mediante las connotaciones que le confiere el carácter del trazo en el propio mensaje semántico de la palabra escrita. La escritura manual no se limita a aquellas cuestiones meramente lingüísticas de contener de forma gráfica el lenguaje hablado, sino

²⁴ Se trata de un campo muy amplio y con un largo recorrido a lo largo de la Historia, por lo tanto, nos centraremos en las nociones básicas de la caligrafía desde una visión más global.

que va más allá del propio mensaje emitido, ya que éste, mediante el carácter plástico de sus grafías, se impregna de un tipo de comunicación sensible que transmite al receptor en su *lectura*. La información latente inscrita en los trazos gestuales del signo gráfico comunica más allá, o incluso independientemente, del código que les ha sido asignado para su comprensión.

En la caligrafía expresiva la pulsión interna del calígrafo se revela mediante el trazo gestual haciendo los signos más expresivos y, como consecuencia, en muchas ocasiones, llegan a ser ilegibles. El mensaje semántico se ve encriptado y a su vez, en este proceso de abstracción²⁵, emerge un nuevo lenguaje visual confiriendo al trazo una función expresiva. Este tipo de comunicación poco tiene que ver ya con un sistema de códigos de escritura determinado, sin embargo, preserva el vínculo referencial con la palabra escrita que la hace permanecer próxima a la escritura. El trazo gestual dinámico, al derivar al signo al terreno de lo ilegible operando como elemento meramente visual, alcanza cierta universalidad “pues crea desde el punto de vista artístico un lenguaje para todos los públicos en la medida que se vuelve más rico visualmente y más pobre en significados (ilegible para una gran mayoría)” (Lazaga, 2007: 147).

El nivel de legibilidad en el que los signos se presentan influye directamente en el carácter de la palabra escrita, generalmente a mayor nivel de expresividad del trazo que la compone, con menor legibilidad se presentará ésta, haciéndola menos funcional en cuanto a la emisión de un mensaje se refiere. A su vez adquieren mayor relevancia aquellas cuestiones relativas a los mecanismos de creación y expresión plástica desarrollados en la caligrafía. Los elementos constitutivos de la escritura se basan principalmente en la morfología, ángulo de escritura, el ductus, el módulo y el peso de la escritura. Los recursos plásticos se basan fundamentalmente en modificaciones de las configuraciones de los diferentes alfabetos de la caligrafía canónica donde la forma viene dada por el contenido y ha de trazarse de forma libre para dejar emerger la expresividad. Se modifica el tamaño y la proporción de las letras, los trazos ascendentes y descendentes se ven alterados alargándolos, pronunciando el ángulo y estilizando la forma del signo en su conjunto (Chazal, 2017).



9/ A, 2016. Patrick Harlt. Marcador sobre papel.

10/ *Pewter Shoe*, 2019. Niels Shoe Meulman. Tinta y pintura acrílica sobre papel japonés. 43 x 51 cm.

Ambas piezas ilustran el interés de los *writers* del *graffiti* por la caligrafía siendo Patrick Harlt y Niels Shoe Meulman dos artistas destacables en la cuestión de la caligrafía *culta* y expresiva del *graffiti*, siendo el propio Shoe el fundador del movimiento *Calligraffiti* en el que nos adentraremos en el apartado “3.4.2.1. *Calligraffiti*” [p.181].

25 En este sentido nos referimos a la abstracción como aquello que diverge de la representación naturalista de las cosas, en este caso, la fiel representación de un signo gráfico de escritura legible que deriva a lo ilegible.

El peso de las letras, los grosores en las que estas se presentan, el nivel de dilución de la tinta o los colores empleados desempeñan una labor fundamental. A nivel global estos elementos abarcan todo tipo de caligrafía y nos valemos de ellos para generar un nuevo tipo de escritura menos legible en pos de la expresividad. Modular el trazo en base a estos parámetros permite seguir unas pautas a la hora de componer tanto el propio signo como la composición final. En lo que a los dos principales campos a los que dedicamos el presente estudio se refiere, podría considerarse que tanto los artistas de la pintura gestual de posguerra como los *writers* del *graffiti*, aunque desarrollen estos valores plásticos del trazo gestual de forma más o menos intuitiva, están presentes en los rasgos configuracionales de sus respectivas prácticas.

La gama de útiles empleados es amplísima siendo la plumilla y la tinta sobre papel una de las fórmulas más próximas a la disciplina de la caligrafía canónica a la que, en la vertiente expresiva se le suma el pincel, las esponjas con mango o incluso la pintura en aerosol, por citar algunos ejemplos, sobre múltiples soportes. En la caligrafía expresiva cualquier herramienta que se adapte a las necesidades del calígrafo será la adecuada, considerando adecuadas precisamente aquellas que permitan transferir los valores expresivos.

Las opciones se multiplican tanto en los útiles empleados como en los soportes sobre los que trazar la escritura gestual. Los diferentes recursos de creación se adentran en el campo de lo pictórico donde el uso del color y las gradaciones que se puedan establecer desempeñan también una función expresiva destacable. Los recursos formales, plásticos y compositivos planteados se prestan a ser alterados y llevados al extremo para generar nuevos lenguajes plásticos a través de la palabra escrita donde el sistema de codificación y decodificación de un mensaje semántico se diluye en la naturaleza expresiva de la imagen de la palabra. A este respecto Claude Mediavilla advierte:

Debemos distinguir entre forma y signo y entre forma e imagen. El signo significa, mientras que la forma se significa a sí misma: ésta es percibida por su contorno, su dirección y su masa; apela a nuestras emociones y a nuestro imaginario, y no se lee a través de un lenguaje semántico o gramatical. En ciertos casos existen signos convencionales que pueden ser vaciados de su sentido primero a través de un tratamiento de gran calidad formal. Adquieren en este momento una condición de forma pura. (Mediavilla, 2005: 284-285)

Trazar signos, más o menos encriptados, en un proceso de abstracción que se encamina hacia las artes plásticas, nos remite a un proceso inverso al de los primeros rastros gráficos del ser humano “ubicados en el cruce de dos sistemas semióticos diferenciados: el gráfico y el escritural, que plantea por su misma naturaleza, un ámbito adecuado desde donde ampliar el debate del vínculo dibujo-escritura” (Fernicola, 2004: 1). La deriva de la palabra escrita hacia el terreno de la imagen podría plantearse como el retorno de la grafía a un estadio de doble naturaleza gráfica. En el transcurso de la Prehistoria a la Historia los rastros gráficos parten de la representación del mundo visual y mutan en un proceso de abstracción dando como resultado los signos del sistema alfabético. En este caso plantearíamos un segundo nivel de abstracción involutivo en el que, tomando como referencia visual los aspectos formales del signo gráfico, la letra se abstrae con respecto a su referente estandarizado y se desarrolla plásticamente retomando su estatus de imagen gráfica embrionaria de la escritura.

Evidentemente este retorno no devuelve a la palabra escrita a su punto de origen de forma inocua, sino que desde la caligrafía expresiva se plantea el retorno a la naturaleza híbrida de una grafía que funciona simultáneamente como imagen y como escritura a través de la noción de imagen de la palabra que reorienta a la escritura al ámbito gráfico-plástico. A través de cierta aproximación a la caligrafía, los movimientos artísticos de la pintura gestual

de posguerra y la escritura de firmas del *tag* en el campo del *graffiti*, plantean el retorno a la ambivalencia y doble naturaleza de la grafía mediante el potencial expresivo y plástico del signo como cuerpo gráfico.

Las consideraciones en torno a la expresividad del trazo gestual y tratamiento plástico de la palabra escrita/pintada que deriva en imagen, son en cierta medida análogas a la pintura gestual de la posguerra desarrollada en las dos corrientes artísticas planteadas como referencia principal en el presente estudio. Desde nuestro marco de investigación, la caligrafía expresiva occidental se plantea como disciplina que permanece más cercana a la concepción de la palabra como imagen análoga a la escritura del movimiento *Graffiti*, concretamente a la vertiente de escritura de firmas, el *tag*, desde la concepción y uso de la palabra escrita como imagen.

Sin embargo, a grandes rasgos, los artistas del Expresionismo abstracto y del Informalismo se nutrieron de la cultura y pensamiento orientales, tomando como referencia principal la caligrafía japonesa. A este respecto, Lazaga plantea una cuestión en relación a una pregunta que se formula Barthes sobre la especificidad de la caligrafía japonesa, con respecto a la caligrafía oriental, al decir que, "alejándonos del amplio concepto de caligrafía oriental, cabe la pregunta que tan maravillosamente se cuestionará Barthes en El imperio de los signos: '¿Por qué Japón?' él contestará: 'Porque es el país de la escritura'. En pleno acuerdo con él añadiré en el tema que aquí nos ocupa: Porque es el país de la escritura, imagen de la palabra" (Lazaga, 2007: 11-12).

2.1.2.2 Caligrafía oriental

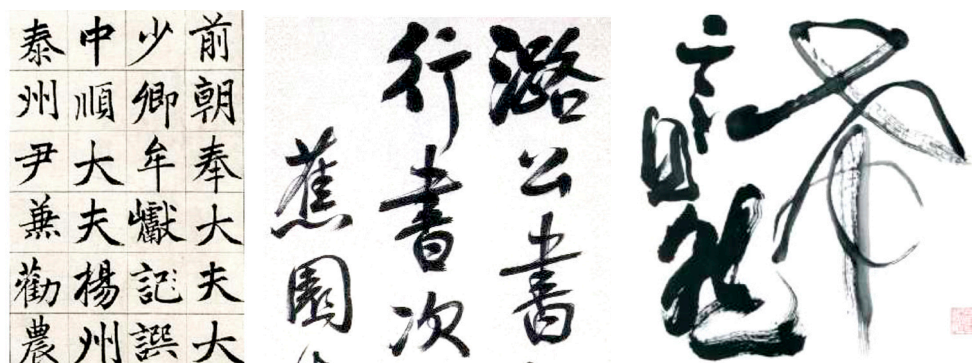
La cultura oriental ha influido en varios aspectos a muchos de los artistas de la pintura gestual del Expresionismo abstracto y del Informalismo, destacando la caligrafía como disciplina que propicia la concepción plástica del cuerpo gráfico del signo que se desarrolla y abstrae mediante la expresividad del trazo gestual. Desarticulando los trazos que configuran los signos de la escritura a través del valor gestual, emergen nuevos valores expresivos desde el poso de una escritura plástica ilegible tendente a lo pictórico. La caligrafía forma parte fundamental de la pintura oriental en la tradición cultural árabe, china y japonesa y está vinculada tanto a la escritura como a la pintura considerándose como una forma de arte.

En el sistema de escritura china, la cual tomamos como referente de partida de la escritura oriental, ya que su sistema de escritura deriva también en la escritura japonesa, los signos que componen los sistemas de escritura se representan con signos ideográficos complejos constituidos por varios signos básicos. Se mantiene cierto grado de iconicidad de los signos pictográficos que les anteceden, en los cuales, aunque ya muy esquematizados, permanecen los rasgos esenciales que lo mantienen vinculado a la representación de las formas naturales.

La escritura china se desarrolla principalmente a través de la *escritura de sello*, la *escritura administrativa*, la *escritura regular*, la *escritura rápida* y la *escritura de hierba*. Destacaremos especialmente estas dos últimas por ser las modalidades más expresivas donde las escrituras de desarrollaban a nivel plástico y visual, y están vinculadas con la pintura y la caligrafía expresiva ya que se presentan con un elevado grado de abstracción con respec-

to al resto de escrituras clásicas (Telgado, 2013). El grado de síntesis y posterior desarrollo creativo en la creación de caracteres responde a las necesidades expresivas del calígrafo y no tanto a la fijación y transmisión de un mensaje semántico por medio de un sistema codificado de escritura. Se priorizan los aspectos estéticos permitiendo al artista/calígrafo una libre interpretación de los caracteres de la escritura quien, a través de la pincelada, no se limita a trazar la apariencia formal de las cosas sino que plasma los impulsos internos de esas cosas.

A diferencia de Occidente, donde la escritura y la pintura se entienden en principio como dos sistemas independientes, en la cultura oriental ambos sistemas son concebidos como formas de arte integradas. En Oriente emplean tradicionalmente los mismos útiles tanto para escritura como para la caligrafía o la pintura; son lo que los chinos llaman *Los cuatro tesoros del estudio*: pincel, tinta, papel y tintero.



11/ *Historia del Monasterio Miao-yen [escritura regular]*, 1310. Chao Meng-fu. Tinta sobre papel. 34 x 363,5 cm.

12/ *Caligrafía [escritura rápida]*, (s.f.). Wen Yen-po. Tinta sobre papel. 24 x 35 cm.

13/ *Caligrafía, [escritura de hierba]* 1986. Grace Yang-Yang-Te Tong. Tinta sobre papel. 68 x 70 cm.

La evolución de la pintura china desde la antigüedad ha ido derivando desde la representación natural de las cosas hacia un terreno más abstracto marcado principalmente por la corriente de pensamiento del taoísmo y desarrollada posteriormente por la filosofía *zen*. En relación a lo *espiritual* que pueda llegar a implicar este tipo de pintura, que en la cultura occidental podría llegar a destilar cierto tinte religioso, François Cheng, nos devuelve al sentido del término al afirmar que “por espiritual no entendemos una pintura de temas religiosos -que siempre ha existido en el curso de la historia, sobre todo en la tradición búdica-, sino una pintura que tiende de por sí a convertirse en espiritualidad” (Cheng, 2016: 129) y añade que “si la pintura en China es considerada como sagrada, si tiende nada menos que hacia una espiritualización del universo, es porque se basa en una verdadera religión del signo” (Ibid.: 238).

El concepto de vacío está muy presente en la cultura oriental considerándose un aspecto esencial de la composición pictórica y/o caligráfica. Desempeña una función destacable y activa en la caligrafía expresiva ya que el vacío no se presenta como espacio inerte que separa las palabras sino como el *aliento que circula entre sus trazos* enlazando el mundo visible con el invisible. F. Cheng, a propósito de la concepción del vacío en la cultura oriental dice que “el vacío vinculado al aliento, es espíritu y materia al mismo tiempo, principio de vida y vida realmente encarnada” (Ibid.: 77).

Uno de los factores comunes entre los tipos de escritura mencionados y la pintura más abstracta, que ayuda unificar visualmente ambos campos, es el uso del color negro y las diferentes gamas de grises que se presentan por el grado de dilución de tinta. A excepción del color rojo del sello personal que se añade a la obra, prevalece el carácter monocromático que generalmente adquieren las composiciones, tanto en la caligrafía como en la pintura abstracta. Se tiende a evitar distinciones de tipo cromático para unificar el trazo en un terreno donde se desenvuelve entre lo pictórico y lo caligráfico entendiendo que la tinta negra contiene, como valor absoluto, todos los valores tonales y cromáticos.



14/ *Zento*, 2011. Caligrafía de Hekisen Yanagi. Tinta sobre papel. 90 x 121 cm.

15/ *Rinchi*, 2011. Caligrafía de Suikoku Yamanaka. Tinta sobre papel. 88,5 x 119,5 cm.

Los trazos a su vez se presentan con diferentes variaciones que enriquecen el valor expresivo teniendo en cuenta la noción de ritmo, y por lo tanto de movimiento, que sugiere por estar implícito el cambio de un registro a otro. Estas variaciones se dan en combinación entre trazos más homogéneos o modulados que se presentan con tinta más concentrada o diluida dependiendo también del nivel de humedad y carga de tinta del pincel.

La evolución progresiva de la abstracción caligráfica se da en un primer momento en la *escritura rápida* para más adelante derivar en la *escritura de hierba*. En el resto de escrituras clásicas mencionadas anteriormente ya se presenta cierto grado de abstracción en relación a sus referentes icónicos de origen pictográfico, sin embargo, no es hasta la aparición de la *escritura rápida* cuando los trazos dejan emerger cierta expresividad del calígrafo potenciando considerablemente el concepto de abstracción. La función del trazo va adquiriendo cierta independencia con respecto a los signos de escritura de los que proceden dando mayor importancia a la plasticidad y expresividad de sus formas. Este cambio de estilo de escritura supone el inicio de la emancipación de la caligrafía con respecto a la escritura ya que los caracteres permanecen en el rango de legibilidad pero ya presentan cierta libertad expresiva en sus trazos.

Los recursos empleados en la *escritura de hierba* son prácticamente los mismos que en la *escritura rápida* pero es en esta modalidad donde se acentúa la síntesis formal de los caracteres de la escritura para desarrollarlos en el campo pictórico. Adquiere cierta independencia con respecto a los modelos anteriores tomados como objeto de referencia y/o representación, quedando latente e imperceptible a simple vista el signo del que proviene a menudo creado en base a la necesidad expresiva del propio acto caligráfico (Telgado, 2013). El calígrafo puede llegar a hacer diferentes interpretaciones sobre el signo o bien puede basarse en el propio acto gestual de trazar en la ambivalencia entre escribir y pintar.

El *shodō* (camino de la escritura), vertiente de caligrafía expresiva japonesa²⁶, entiende la caligrafía como disciplina artística capaz de expresar más allá del significado de los ideogramas. Desde la caligrafía, para dar cuenta del mundo interior del escritor/pintor, se plantea un retorno a la esencia del origen híbrido de la grafía a través de la función ambivalente del trazo gestual que simultáneamente escribe y dibuja. Esta aproximación de la escritura hacia lo pictórico deriva en intereses comunes desarrollados en los principales movimientos artísticos de pintura gestual de posguerra, Expresionismo abstracto e Informalismo, que tendieron puentes entre Oriente y Occidente a través del importante papel de la caligrafía en el panorama del arte internacional (Martín, 2014).



16/ *Yufu*, 2011. Caligrafía de Unryu Nakamura. Tinta sobre papel. 68,5 x 147 cm.

17/ *Kai-Yearning*, 1969. Shiryu Morita. Tinta sobre papel. 40 x 47 cm.

Es también destacable la corriente *Chūshōsho* (caligrafía abstracta), fundada por Hidaï Nankoku en torno a 1912, de la cual surgirá posteriormente *Bokujinkaia* (Los hombres de tinta), fundada en 1952, siendo el artista y calígrafo Shiryū Morita [Fig.17] considerado uno de los máximos exponentes del movimiento. Ambas corrientes desarrollarán en profundidad el concepto de la expresividad de la caligrafía al margen del sentido lingüístico del ideograma. La caligrafía había sido una práctica milenaria en Oriente que permanecía dentro de los límites de su tradición y cultura hasta el momento en el que se incorpora como parte del imaginario moderno de los años 50 desde una aproximación a los movimientos de arte abstracto occidentales mencionados anteriormente.

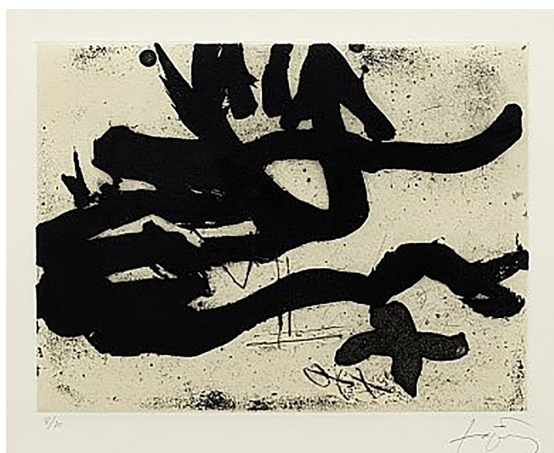
Franz Kline es uno de los artistas del Expresionismo abstracto que se inspira en la cultura oriental²⁷, cuestión que resulta evidente en su pintura estrechamente ligada al *shodō*. En su obra, la línea adquiere su máxima expresión; líneas generalmente rectas que conforman en su composición estructuras que parecen ser ideogramas de la escritura oriental. Cabe mencionar que el artista, además de al trazo gestual, le presta especial atención al blanco a la hora de componer, como representación del silencio y vacío, terreno en el que la cultura oriental plantea el equilibrio entre opuestos: materia y vacío, sonido y silencio, el *yin* y el *yang*. El artista dice al respecto:

26 Hacia el año 599 d.C. Japón adopta los principios de la caligrafía china basada en el sistema *kanji* que irá adaptando a su fonética mediante la abstracción de algunos caracteres desarrollando la escritura *kana*, la cual se irá adentrando en el plano de la caligrafía más expresiva.

27 La influencia de la cultura del Lejano Oriente en cierto modo ya venía asimilada por el acercamiento de Occidente al arte oriental entre mediados y finales del siglo XIX con la corriente del Japonismo. Éste término que se usó por primera vez en el libro *L'Art Français* (1872) de Jules Claretie para referirse a la influencia del arte japonés en Occidente, especialmente en Francia. Muchos de sus principios fundamentales fueron asumidos tanto por impresionistas, postimpresionistas y modernistas en concordancia con el tipo de pintura rupturista, con respecto a la tradición artística academicista occidental, se venía desarrollando. El *ukiyo-e* (xilografías japonesas) que se mostraron por primera vez en la Exposición Universal de Londres en 1862, fue una gran fuente de inspiración para los artistas que veían en este tipo de arte un campo de apertura a nuevos lenguajes dentro de las artes plásticas.

En la concepción oriental el espacio es ilimitado, ni es, como el nuestro, un espacio pintado. La caligrafía es ante todo escritura y yo no escribo. Pinto tanto lo blanco como lo negro, y lo blanco es exactamente igual de importante. (Kline citado en Hess, 2003)

Antoni Tàpies hace a menudo referencia, tanto en su obra como en sus escritos, a la caligrafía y pensamiento filosófico oriental. En su caso es destacable esta influencia en la ejecución de sus obras, en la calidad del trazo, como línea que posee un gran potencial caligráfico, y en el protagonismo del blanco, del vacío, como elemento sustancial de la composición. En un sentido que trasciende al campo de la expresión gráfico-plástica, establece ciertas relaciones con el pensamiento oriental, la meditación y el acto pictórico como recurso que media entre lo físico y lo espiritual.



18/ *Calligraphic Study IV*, 1976. Robert Motherwell. Aguatinta. 58,5 x 45,8 cm.

19/ *La serpe III* [De la serie *El árbol de la vida*], 1989. Antoni Tàpies. Aguatinta. 24,5 x 33 cm.

El fuerte carácter caligráfico que destilan las líneas de creación artística de la abstracción gestual se evidencia en la serie de grabados *Calligraphic Study* de Motherwell [Fig.49, p.94] donde el trazo gestual tiende al campo de la escritura concebida como imagen. En una línea análoga de creación, sin necesidad de hacer alusión explícita a este ámbito, gran parte de los artistas que trabajan en la vertiente más gestual *parten desde o se aproximan hacia* valores plásticos de la escritura, resolviéndose habitualmente, más allá de lo pictórico, mediante técnicas gráficas. En este sentido destacan las técnicas de aguatinta y la litografía.

A grandes rasgos, podemos establecer ciertos parámetros comunes asociados a la cultura oriental que influyen a los artistas de las corrientes de pintura gestual como Henri Michaux, Robert Motherwell, Jean Degottex, Pierre Soulages y Georges Mathieu, entre muchos otros además de las ya citados, y así se evidencia en sus respectivas obras, las cuales se irán presentando a lo largo de los siguientes apartados. Las consideraciones y el valor que se le confiere a blanco como vacío desempeñan una función fundamental equiparable al valor expresivo del trazo caligráfico en la composición. Se manifiesta la ambivalencia entre la escritura y la pintura en la doble naturaleza de signo gráfico-plástico. El acto de pintar se sugiere como ceremonia que transcribe una relación que fluctúa entre lo físico y lo espiritual haciendo referencia de forma simbólica a la figura de artista-chamán prehistórico.

2.1.3. VANGUARDIAS ARTÍSTICAS: poesía visual

2.1.3.1. Poesía visual tipográfica

Las Vanguardias artísticas de principios del S.XX plantean desde diversas corrientes y prácticas artísticas rupturas con el pasado desde diferentes ámbitos. Los rígidos cánones del pasado son cuestionados y rebatidos desde un nuevo marco cultural que se va tejiendo entre las diferentes corrientes que se suceden en esta convulsa época. El arte adquiere una nueva dimensión contestataria con respecto a los modelos que le anteceden, ya sean del tipo político, social, plástico, procesual o discursivo.

La literatura surrealista ha sido una de las disciplinas más destacables del movimiento desde sus inicios, de hecho, André Breton, su principal impulsor, afirma que la pintura es una vertiente plástica de la poesía. La escritura automática dadá y surrealista influyó considerablemente en las estrategias conceptuales y procedimentales de la ejecución de la obra, literaria y/o plástica, en la incursión de la escritura en el campo gráfico-plástico por parte de las corrientes de pintura gestual que le suceden.

En el campo de las artes plásticas, destaca el Cubismo como corriente que por primera vez integra la palabra escrita en el plano pictórico de manera sistemática e integrada, y se desliga drásticamente de los modelos pictóricos que le anteceden adquiriendo mayor autonomía en la experimentación formal y compositiva. El *collage* se integra en el espacio pictórico y los artistas comienzan a tomar los elementos tipográficos impresos que pasan a formar parte integrada de la obra. Las letras se conciben como mero elemento plástico y visual o planteando juegos de palabras en los que se recurre al sentido semántico interfiriendo activamente en la lectura de la obra.

La incursión de eslógans y elementos tomados de la publicidad y recontextualizados en el plano pictórico dotan de nuevos significados que se prestan a diversas lecturas que difieren de su sentido original generando un acto subversivo paralelo al *ready made* Duchampiano. La letra, independientemente de su función lingüística, pasa a ser un elemento estético más del cuadro operando mediante sus formas, su cuerpo gráfico, en la composición o disposición en el plano de representación pictórica. Desde la vertiente literaria cubista, destacamos la obra del poeta Guillaume Apollinaire, artista que destaca en la composición de caligramas. Éstos son poemas en los que la disposición de los elementos tipográficos o manuscritos generan una representación visual del contenido del poema. Esta variante trata los signos gráficos compositivamente de forma experimental alejándolos del bloque de texto neutral y formando parte activa de la lectura de la obra.

Es una práctica que se ha dado a lo largo de la historia y que Apollinaire hace resurgir en el contexto de las Vanguardias artísticas²⁸. Los recursos y factores expresivos de la letra se exploran de nuevas formas compositivas concibiendo la tipografía como herramienta activa con poder de transformar la sociedad por las diferentes corrientes de las Vanguardias artísticas como el Futurismo, Letrismo, Dadá, Surrealismo... Esta experimentación no se limita a una cuestión puramente formal o plástica, sino que está cargada de tintes idealistas acordes con estos movimientos que pretenden subvertir los valores de lo que simbolizan los cimientos de la civilización, el lenguaje (Pelta, 2011). A este respecto, Gache afirma que:

28 Los caligramas o poemas figurados del poeta griego de la escuela de Alejandría, Simmias de Rodas (alrededor del año 300 a.C.) disponen las líneas de texto de forma que representan el contenido del poema. En su paradigmática y más antigua pieza de poesía visual conservada en Occidente titulada *Ovo*, además de disponer el texto de tal manera que representa visualmente la forma de un huevo, propone una lectura en forma de espiral partiendo del centro a la periferia evocando los fenómenos cíclicos como símbolo del misterio de la vida.

Quizás buscando esa fuerza productora de un sentido pleno al que no tiene acceso lingüístico, los poetas han tratado siempre de expresar lo indecible y encontrar palabras para el vacío y el silencio. Pero este tipo de escrituras sin código también ha sido abordado no solo para compensar la ineficacia de las palabras, sino también, (...) a partir de la desconfianza o incluso de la rebeldía contra el lenguaje establecido socialmente. (Gache, 2017: 4)

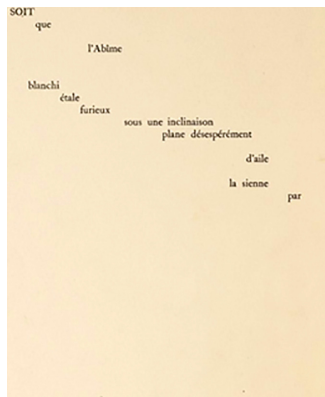
Los medios de comunicación masiva tienen cada vez más presencia y ejercen mayor influencia en la sociedad de la época. La tipografía impresa, como elemento que forma parte del medio de difusión de los discursos propagandísticos oficiales, es concebida por las Vanguardias como elemento simbólico para ser subvertido. Se libera del carácter funcional a la que estaba tradicionalmente supeditada y, a partir de este momento, cuestiones como el orden lineal, la jerarquía, la secuencialidad y la legibilidad se subvierten. Se abre un nuevo campo de experimentación comparable al de la caligrafía expresiva con respecto a la caligrafía canónica, llevando al arquetipo textual a una nueva dimensión como elemento de expresión y experimentación formal y discursiva.

La palabra impresa se toma para el ejercicio de derribar las fórmulas convencionales, tanto las de la propia tipografía, como las del lenguaje, la comunicación y, como consecuencia, las de aspectos que trascienden hacia la propia conciencia del ideal futurista y dadaísta. A este respecto, Raquel Pelta en su artículo *Cuando la letra puede cambiar el mundo. Futurismo, Dadá y tipos* (2011), parafraseando al futurista Marinetti dice que “el libro será la expresión futurista de nuestras conciencias futuristas, y se manifestará en contra de lo que se conoce como armonía de una composición” (Marinetti citado en Pelta, 2011: 2).

Para el Dadá la sociedad estaba corrompida en todas sus dimensiones y acometió, desde lo absurdo y lo grotesco como valor estético, contra los valores establecidos en política, religión, arte y todo tipo de ámbitos que definen la época. Las palabras, como portadoras de los valores de la sociedad, no son elementos inertes de pura transmisión de un mensaje. Consideran que el lenguaje como sistema no es inocuo e instaura valores en la sociedad y por ello toman el vehículo de transmisión masivo del mismo, es decir, elementos tipográficos, para subvertir en cierto modo dichos valores.

Como advierte Raquel Pelta en el artículo mencionado, “los dadaístas arremeten contra el lenguaje porque piensan que tras ese instrumento de relación se esconde su verdadera naturaleza y función: el engaño” (Ibid.: 3). Por lo tanto, para hacer frente a ese engaño consideran que hay que desarticular el sistema establecido produciendo nuevos signos o transgrediendo los códigos instaurados y asimilados que sustentan el lenguaje. Con respecto a la experimentación plástica y visual de la escritura en el campo de la poesía visual de las Vanguardias Artísticas, Gache señala que:

Desde comienzos del siglo XX, las vanguardias poéticas han intentado devolver su cualidad sensoria a la escritura. Dicha cualidad había sido minimizada, borrada, eludida durante la modernidad. Las tipografías de la imprenta moderna, normalizadas, institucionalizadas, repudiaban una materialidad de los signos contrapuesta a la inmaterialidad de los significados y de un logos cuasi sagrado. Así es como muchos de los poetas que abordaron las contradicciones entre la dimensión visual y lingüística de la palabra escrita. (Gache, 2017: 2)



- 20/ *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*, 1897. Stéphane Mallarmé.
 21/ *Palore in libertà*, 1915. Marinetti.
 22/ *Cubierta del n°1 de la revista Der Dada*, 1919.

La obra del poeta Stéphane Mallarmé, uno de los máximos exponentes del Simbolismo, inspiró la práctica, concepto y desarrollo plástico de los poetas visuales que le suceden al deconstruir la noción de composición habitual del poema. En el fragmento titulado *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* [Fig.20] de la obra *Libro* (1897) que no llegó a completarse, Mallarmé se propuso plasmar el mecanismo de su pensamiento creativo y del propio lenguaje a través del desplazamiento de los elementos gráficos textuales instaurando el precedente de la poesía de las futuras Vanguardias artísticas.

Como paradigma destacable de la poesía visual surrealista debemos, al menos, mencionar la repercusión de la obra del poeta catalán Joan Brossa en este ámbito. Influído principalmente por la corriente literaria del Surrealismo, fue un artista que desarrolló su discurso de forma multidisciplinar derivando la poesía visual al terreno plástico con un marcado carácter sociopolítico y compromiso social²⁹. El término "poema" le acompaña a lo largo de su trayectoria artística siendo una constante implícita independientemente del género o disciplina en la que realizara una determinada pieza. Ya fueran prosas, sonetos, objetos, carteles, acciones, instalaciones o guiones de cine, todo era, como él decía, caras de una misma pirámide.

Desde las corrientes de la pintura gestual de la posguerra, si bien es cierto que la desarticulación de los sistemas de escritura se da desde un sentido más plástico, intimista y poético, y no tan agitador como en las corrientes de las Vanguardias artísticas mencionadas, éstas no dejan de ser en cierto sentido precedentes de la escritura pictórica en cuanto al empleo de los signos gráficos que se adentran en el terreno de las artes plásticas. El sentido de *texto escrito* permanece a pesar de trazar grafismos gestuales completamente ilegibles que se han desprendido, no sólo del código signifiante, sino de todas las nociones en torno al orden y la secuencialidad que requiere la coherencia textual en la composición del bloque de texto.

²⁹ En la línea de militancia político-artística del artista Antoni Tàpies, entre otros, con quien colabora en ocasiones en afinidad de causa social de la problemática generada el convulso contexto sociopolítico, artístico y cultural español, en general, y catalán en particular, por el régimen dictatorial.

2.1.3.2. Poesía visual caligráfica

Asentados los principios fundamentales de la cuestión de *lo textual* desarrollada por las Vanguardias artísticas a través de la experimentación compositiva y plástica del elemento tipográfico, se retoma la poesía visual desde la vertiente más caligráfica, es decir, desde la palabra manuscrita. El Surrealismo se adentra en la búsqueda de la esencia del sujeto, desde diversas prácticas que pretenden acceder al subconsciente para su transcripción a través de ese proceso catártico donde emerge la esencia del sujeto.

Se revelan los fundamentos de la grafología donde en la propia ejecución del signo, en sus variantes y particularidades formales, reverberan sutiles características de la personalidad y/o estado del sujeto. Las pulsiones internas se manifiestan y transfieren a través del trazo gestual caligráfico y manuscrito, en ese ejercicio de escritura gráfico-plástica. Herbert Read advierte sobre la cuestión transferencia inherente a la escritura manual donde se revelan de forma inconsciente (él habla en términos de *traición*), rasgos internos del sujeto al decir que:

Nos traicionamos en nuestros gestos, los acentos de nuestro lenguaje, en nuestra escritura, y en general en todas esas formas o configuraciones que automáticamente registran el curso de la corriente de la conciencia. (Read, H., 1957: 168)

Desde un enfoque más lírico y caligráfico³⁰ en la que confluyen los principios fundamentales de la escritura automática, la caligrafía oriental y la experimentación gráfico-plástica de la escritura, destaca el paralelismo con la escritura pictórica en un campo de experimentación híbrido entre la lírica y la plástica. Como resultado, surgen piezas de poesía visual en las que emerge el valor expresivo del trazo gestual en la escritura manual, próxima a lo caligráfico. El gesto caligráfico requiere una implicación corporal directa para la ejecución de la palabra escrita/dibujada/pintada, asumiéndola como elemento gráfico-plástico que posee un tipo de expresión no verbal subyacente, la cual se potenciará en la medida en que ésta tienda a lo ilegible.

No se trata de emitir o descifrar el mensaje desde un código alfabético, ya que este se ha alterado, sino de llegar a lo más esencial a través de esas transcripciones como si se tratara de corrientes internas emocionales que emanan desde el subconsciente del artista³¹. Los trazos gestuales que conforman la escritura emergen directamente del subconsciente, revelando grafías que provienen de los signos de escritura llevados a tal nivel de mutación formal que las hacen prácticamente ilegibles prestándose a otro tipo de *lecturas*. Se trata de un mecanismo de creación en el que se deja emerger el subconsciente para transcribir sobre el soporte estados psíquicos latentes del autor que la ejecuta.

El resultado no es comprensible por una lógica de lectura habitual y, según se va desarrollando como elemento plástico, se va adentrando en el plano visual. Al converger la libre composición textual con los mecanismos de creación de la escritura automática surrealista y la mutación formal del signo gráfico, esta vertiente se corresponde en gran medida con los principios fundamentales de la pintura gestual de las corrientes del Informalismo y Expresionismo abstracto.

³⁰ Con respecto al enfoque subversivo vanguardista planteado por el movimiento Dadá en el apartado anterior.

³¹ A este respecto se plantea cierto paralelismo con la vertiente de escritura de firmas del *tag*, donde se tratarán también cuestiones relativas a esta escritura automática en la que el autor se posiciona firmemente ante la necesidad de transcribir un rastro identitario a través de su *álter ego*, donde realmente prevalece la identidad es precisamente en los rastros gráficos de su firma.

Ambos movimientos están vinculados con algunos de los fundamentos esenciales del arte y la filosofía oriental así como en los planteamientos relativos al automatismo psíquico del movimiento surrealista, basado principalmente las corrientes de pensamiento de S. Freud y C. Jung³².

Emerge el gesto gráfico-pictórico espontáneo, sin concesiones a la voluntad consciente, que se manifiesta mediante grafismos que provienen de las pulsiones psíquicas del sujeto y se transcriben por medio de la acción física de la escritura al lienzo/papel. La improvisación, el azar, la acción y la repetición, como ritual catártico, además del automatismo gestual, ocupan un lugar destacable en principio ajeno a todo aquello que tenía que ver con las artes plásticas hasta ese momento.

La pintura se desprende de los referentes figurativos y renuncia a la representación naturalista siguiendo el cauce de la Abstracción lírica iniciada en décadas anteriores por Vassily Kandinsky siendo uno de los máximos precursores de los movimientos abstractos de pintura gestual de posguerra ³³. Ante la renuncia a tomar referencias de representación del mundo natural, la pintura abstracta se desarrolla en el campo de la abstracción, como oposición a la figuración, y lo pictórico se manifiesta como práctica capaz de representar a través de sus propios medios en los que la forma y el color operan de forma autónoma en el campo de representación (Hess, 2003). La pintura se vuelve autorreferencial en lo que respecta al propio medio pictórico y al artista lo emplea como vehículo de expresión de pulsiones internas inherentes a sí mismo, vinculando lo intuitivo con la búsqueda de *la resonancia del alma*³⁴.

Los fundamentos del arte y filosofía oriental se integran en un modo de concebir la pintura que se manifestará en el Informalismo y Expresionismo abstracto con plena tendencia a la escritura pictórica. Se abre un nuevo panorama de pensamiento que dirige su atención hacia la filosofía oriental, la cual influye en varios aspectos destacando la noción de pureza, austeridad y recogimiento meditativo. Surgen así dos movimientos artísticos en los que, más que percibir un estilo unitario, encontramos un marco heterogéneo de estilos en los que cada artista hace una búsqueda personal para aproximarse a la esencia, tanto del sujeto como de la propia práctica artística.

El hecho de llevar a cabo tal experimentación mediante la caligrafía expresiva hace que esta práctica se remita plástica y conceptualmente a los fundamentos de la caligrafía oriental. Escritura e imagen se unifican potencialmente por la naturaleza dual que posee el signo gráfico en la caligrafía. El pincel, más allá de ser una herramienta para la práctica de la caligrafía, funciona como elemento unificador gráfico-pictórico. La poeticidad está implícita en el propio *hacer caligráfico* y este es un principio fundamental que es adoptado por los artistas de la pintura gestual de posguerra en Occidente.

También en la cultura árabe la caligrafía se emplea a menudo para representar elementos geométricos o naturales en sus composiciones generando textos visuales que representan de forma gráfica el contenido de los mismos. En esta modalidad la caligrafía, entendida

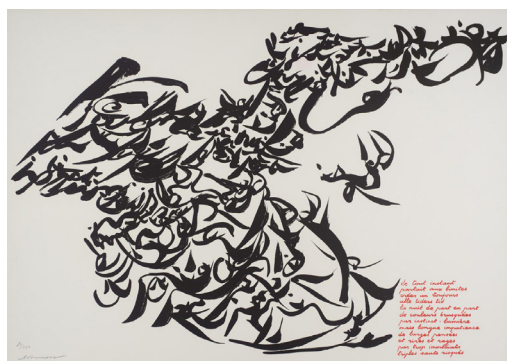
32 Carl Gustav Jung y Sigmund Freud fundamentan las teorías del psicoanálisis, siendo líneas de pensamiento en las cuales no nos adentraremos por ser un campo extenso, profundo y, sobre todo, ajeno a los fundamentos de la presente línea de investigación.

33 Considerando la Abstracción lírica como principal corriente precursora de los movimientos de pintura gestual de posguerra, se profundizará en el discurso y teoría planteados por Kandinsky entorno a la abstracción el apartado "2.2.1.2. La abstracción: búsqueda de lo inherente al sujeto/objeto" [p.75]. A pesar de ser una corriente que precede a estos movimientos y, por lo tanto, debería ubicarse en el presente apartado dedicado a los antecedentes e influencias, consideramos que los planteamientos de Kandinsky en torno a la abstracción forman parte integral y fundamental de la práctica y discurso de las corrientes mencionadas, con lo cual, transferimos al apartado citado.

34 En 1912 publicó *De lo Espiritual en el Arte*, donde critica a las instituciones académicas tradicionalistas y su concepción de lo que es el arte. Es el primer libro que describe la fundación teórica del movimiento abstracto y habla de una nueva época de gran espiritualidad y de la contribución de la pintura a ella.

como principal expresión artística de su cultura, se desarrolla desde una dimensión gráfico-pictórica relegando a un segundo plano el sentido lingüístico de la pieza³⁵. En este sentido permanece cercano a la estética de la línea en la que trabaja el artista Christian Dotremont, pintor y poeta belga cofundador del grupo COBRA, autor de numerosas piezas que se enmarcan en el contexto de la poesía visual que han sido a menudo comparadas con la caligrafía árabe.

En su caso son los signos están basados en las letras que conforman propio poema pero sus formas ya no son reconocibles ya que a la hora de ejecutarlas se deja llevar por la pulsión interior que se transcribe en un gesto libre sobre el soporte. Generalmente en este tipo de poesía visual, a la composición de trazos gestuales caligráficos que el artista denomina *logogramas*, le acompaña a un lado y sin apenas interactuar con ella el poema legible. Los trazos se disponen sobre el papel generando una composición en la que las grafías mutan, cambian de tamaño e interactúan entre ellas agrupándose y generando así una composición más heterogénea en la que contemplamos un conjunto de grafías sugiriendo una forma que en ocasiones se relaciona directamente con la temática del poema que lo acompaña. En este sentido se asemeja al mecanismo de creación de los caligramas³⁶.



23| *De Tout Instant...*, 1976. Christian Dotremont. Litografía. 56 x 76 cm.

En una línea de creación semejante se sitúa la obra de Jacques Calonne, artista, actor, escritor, compositor y cantante que trabajó con Christian Dotremont en la creación de logogramas. Se unió al grupo COBRA y su obra también se ve influida por el Surrealismo y la caligrafía oriental. Una de las características más destacables en su obra es la incorporación del concepto musical estableciendo cierto paralelismo entre escritura, pintura y música en sus composiciones. Se podría decir que Calonne pinta y dibuja partituras musicales al invadir el espacio con signos que siguen un patrón compuesto con cierta alusión a ritmos musicales transferidos por el trazo gestual rítmico, articulado y fluido.

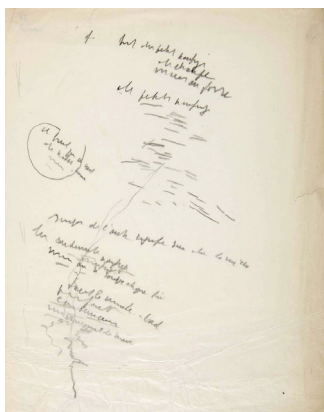
35 El *fann al-jatt* (arte de la línea) suele considerarse como la principal de las artes islámicas. La concepción de la caligrafía como Arte va ligada al hecho de que el Islam prohíbe la adoración a representaciones figurativas de Alá, sustituyéndolas por la representación caligráfica que lo simboliza o por frases extraídas del Corán.

36 El caligrama, como recurso creativo que fluye entre lo literario y lo visual, adquiere una nueva dimensión desde la caligrafía expresiva derivándolo al terreno de las artes plásticas. A pesar de originarse en el terreno literario, se desarrolla mediante valores plásticos que lo derivan en cierto modo a la escritura pictórica.



24/ *Mélogramme*, 1965. Jacques Calonne. Tinta india sobre papel. 50 x 63cm.

El poeta y pintor Henri Michaux, influido por el Surrealismo e interesado en la caligrafía, las culturas orientales³⁷ y el arte primitivo, genera una serie de grafías rítmicas, signos o ideogramas que se ejecutan con gesto libre sobre el soporte valiéndose de la inmediatez de la acuarela. Son grafías que poseen una gran carga caligráfica donde queda latente el poso de una escritura imposible de descifrar ya que se trata de una especie de signos compuestos desde la espontaneidad gestual del artista.



25/ *Écriture mescalinienne*, 1956. Henri Michaux. Lápiz de grafito sobre papel. 26,6 x 20,8 cm.

La noción de transferencia de la pulsión interior del artista se despliega en las series en las que experimenta con el consumo de mescalina y los grafismos resultantes parecen reflejar o imprimir un mapa que reproduce el estado alterado de su conciencia, transfiriendo sus pulsiones internas al papel por medio de la escritura.

Existen ciertos paralelismos fundamentales entre la línea de trabajo de estos poetas visuales y las vertientes pictóricas más gestuales del Expresionismo abstracto y del Informalismo en cuanto al tratamiento y concepción plástica la palabra escrita/dibujada/pintada. Establecidos los fundamentos principales en los que se basa la práctica caligráfica orientada al campo pictórico, nos adentraremos en las corrientes de pintura gestual de la posguerra.

37 En 1932 publica *Un bárbaro en Asia*, libro en el que desarrolla su particular visión sobre el Lejano Oriente.

2.2. CONSIDERACIONES EN TORNO AL INFORMALISMO Y AL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

A través de las líneas de creación de la caligrafía oriental, la poesía visual y la Abstracción lírica, tendentes a la hibridación de la grafía entre la escritura y la pintura, nos adentramos en el terreno de la pintura gestual. Para ello dedicaremos especial atención a dos movimientos artísticos, concretamente a la pintura gestual del Expresionismo abstracto y del Informalismo, considerando que ambos, junto con las vertientes de caligrafía oriental, focalizan los parámetros fundamentales de la presente línea de investigación en torno al trazo gestual tendente a la escritura.

Ambos movimientos, surgidos en la posguerra desde sus respectivos y particulares contextos, poseen muy diversas variantes y estilos que dan lugar a un marco heterogéneo. Sin embargo, a grandes rasgos, se podría decir que el interés global se enmarca en la búsqueda y experimentación de lo esencial, tanto del medio pictórico como de la expresión del individuo. La abstracción, entendida como oposición a la figuración y como método de síntesis, se presta como marco idóneo de experimentación en torno a la profundización y búsqueda de lo esencial. El reduccionismo afecta principalmente al ámbito de lo formal y lo cromático, siendo estos los elementos fundamentales constitutivos de la pintura.

Surgen particulares visiones y búsquedas que desembocan en estilos diferentes de los cuales se destacarán especialmente aquellas que desarrollan su práctica en torno al cuerpo del signo gráfico que es tomado, en cierto modo, como objeto de referencia y representación. Para ello se propone una lectura desde la mancha como huella pictórica primaria que, a través del gesto, tiende a configurarse como grafía, como imagen de la palabra escrita que, siendo un elemento abstracto, no natural, posee en sí mismo cierta intensidad (Lazaga, 2007). Dentro del Informalismo encontramos, en la vertiente de la pintura matérica, un interés común que gira en torno al imaginario del muro que nos permitirá establecer una primera proyección al campo del *graffiti*, la cual se irá desarrollando a lo largo de los siguientes contenidos. Las inscripciones sobre el muro nos remiten a aquellos primeros rasgos gráficos trazados en las cavernas y darán paso, a su vez, a las marcas e inscripciones realizadas sobre los muros de la ciudad en el *graffiti* contemporáneo.

Se abordará principalmente el trazo gestual y la escritura pictórica que surge desde la desarticulación formal de los signos de la escritura y operando en el terreno de la imagen. Mediante la noción de escritura asemántica, en primer lugar, donde el signo es vaciado de su contenido y permanece cercano al terreno gráfico para adentrarse después en el campo de lo pictórico. Además de tratar cuestiones relativas a la doble naturaleza de la grafía, consideramos que se debe prestar especial atención a aquellas cuestiones que, desde la noción de escritura asemántica, se proyectan sobre la escritura pictórica, entendiéndola como vertiente pictórica que revela cierto poso de algún tipo de escritura. Se concluye este apartado desde la dimensión más plástica, que lógicamente posee un medio pictórico, para posicionarnos en la antesala de una lectura de la pintura gestual que se proyecta desde la noción de *lo gráfico*.

2.2.1. MARCO Y CONTEXTO DEL INFORMALISMO Y DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

2.2.1.1. La posguerra: periodo de introspección y recogimiento.

Tras la Segunda Guerra Mundial en el marco de incertidumbre y dramatismo derivados del golpe que supuso la guerra en aspectos sociales, políticos, morales y culturales, el ámbito del arte se muestra desgarrado y a falta de referencias. Surgen diferentes corrientes pictóricas que se podrían englobar a grandes rasgos en el ámbito de la abstracción. La pintura germina a ambos lados del Atlántico despojada ya de referencias figurativas, y, a pesar de sus particulares contextos, afrontan la creación artística de forma convergente.

Europa queda devastada material y psicológicamente por la guerra y se da una tendencia a la introspección con un carácter intimista. Durante la guerra muchos de los artistas de las Vanguardias artísticas europea se exilian en Nueva York y la influencia enriquecedora que ejerció aquel colectivo de artistas exiliados, junto al poder político y económico emergente de Estados Unidos, hace de Nueva York la nueva potencia mundial referente en el mundo del arte revelando una marcada identidad nacional (Martín, 2014).

La búsqueda de lo esencial, será la voluntad común latente en aquellas prácticas que se llevan a acabo desde la abstracción. Esta búsqueda se da a nivel introspectivo de forma individual, del sujeto, así como desde el propio hacer artístico en lo que se entiende como *el arte por el arte* constituyendo uno de los principales marcos en la búsqueda, profundización y experimentación en el campo de la creación artística³⁸. Estados Unidos y Europa afrontan desde sus respectivos contextos la convulsa época que supone el periodo de posguerra, sin embargo, surgen planteamientos que en cierto modo pueden ser análogos desde el marco de la pintura gestual abstracta.

Desde la línea de creación trazada previamente por artistas y corrientes antecedentes, la abstracción se muestra como marco de creación idóneo desde el contexto de una sociedad que resurge desde lo dramático que supone un periodo de posguerra. Kandinsky, varias décadas atrás, en torno a 1910, advertía sobre el aspecto de *lo dramático* en relación a la expresión del artista que desarrolla las propias formas a través del arte abstracto mediante valores puramente pictóricos que se pueden extender a los fundamentos de la pintura gestual de posguerra al decir que sus creaciones son:

Explosiones, manchas que se enfrentan violentamente, líneas desesperadas, erupciones, gruñidos, estallidos: catástrofes. Los elementos como líneas-colores, la construcción, la manera de aplicar el color, la técnica misma: el conjunto de todo ello era y debía ser "dramático". (Kandinsky, 2017: 23)

En Estados Unidos el Expresionismo abstracto se desarrolla en dos corrientes de carácter aparentemente opuesto, el *Color Field painting* y la corriente de pintura gestual que destaca por el *Action painting*. El primero es un tipo de pintura de carácter plano, en ocasiones tendente a lo geométrico y de gran colorido siendo Mark Rothko, Barnett Newman o Clifford Still algunos de los máximos representantes de esta corriente. Por otro lado, la corriente de

³⁸ La exaltación de lo instintivo, lo subjetivo y el culto al yo son cuestiones que se manifestaron ya en la época del Romanticismo, movimiento que plantea una ruptura con la tradición clasicista. Posteriormente, desde el Surrealismo, se retoman y llevan a una nueva dimensión los postulados románticos fundamentados en el individualismo y la búsqueda de la visión y experiencia subjetiva del mundo exterior/interior.

pintura gestual, a la que dedicaremos este capítulo, de trazos expresivos que se desenvuelven sobre el plano de representación mediante formas más orgánicas. Algunos de los máximos representantes de la vertiente más gestual serán Franz Kline, Willem De Kooning Robert Motherwell, Mark Tobey, Joan Mitchell, Lee Krasner y Jackson Pollock³⁹. Encabezando este último la corriente del *Action painting*, denominación acuñada por el crítico de arte Harold Rosenberg en 1952, desarrolla una gestualidad de carácter más vehemente, una acción caracterizada por el movimiento y llevada a cabo principalmente mediante el *dripping*⁴⁰.

La apertura global del panorama artístico supone la consolidación de una reciprocidad con las prácticas pictóricas tendentes a lo caligráfico que se estaban llevando a cabo en Europa y Estados Unidos. En Japón surge, como corriente análoga al Informalismo y al Expresionismo abstracto, el grupo *Gutai*, fundado en 1955 por Jiro Yoshihara, Shozo Shimamoto y Katsuo Shiraga. En su inicio, las prácticas en torno a la pintura caligráfica de Katsuo Shiraga permanecen cercanas a la abstracción gestual de estas corrientes, principalmente al *Action painting* desarrollado por Jackson Pollock y Georges Mathieu, artista perteneciente a la corriente de la Abstracción lírica del Informalismo. En el manifiesto *Gutai*, escrito por Jiro Yoshihara en 1956, se destaca también, a pesar de sus respectivas diferencias y particularidades, el vínculo con la práctica y pensamiento del *Art Informel* de G. Mathieu y M.Tapié⁴¹ al decir que:

Los encontramos bastante interesantes; aunque nuestro conocimiento es limitado, simpatizamos con sus ideas como se han introducido hasta ahora. Su arte está libre del formalismo convencional, exigiendo algo fresco y recién nacido. Nos sorprendió saber que nuestra aspiración por algo vital resonó con la de ellos, aunque nuestras expresiones diferían. (Yoshihara, 1956)



26/ 27/ Jackson Pollock y Kazuo Shiraga realizando una pintura de acción.

Esto supone para la vertiente más gestual del Expresionismo abstracto, adentrarse en cierto modo a la caligrafía expresiva llevada a tal extremo que es la propia acción la que se transfiere al plano de representación. El gesto intimista del calígrafo se adentra en el terreno

39 Enmarcados en el contexto global del Expresionismo abstracto gestual sin hacer distinciones entre la primera y segunda generación de expresionistas abstractos.

40 Método de depositar pintura líquida por vertido sobre el lienzo.

41 El crítico Tomiranga Soichi y el artista Dōmoto Hisao promovieron el vínculo con la vertiente de pintura gestual y de acción occidental permaneciendo en estrecha relación con Michel Tapié y Georges Mathieu.

pictórico con actitud enérgica y vitalista dejando atrás la pulsión de escritura más intimista para hacerlo trascender a la acción corporal en el *Action painting*. Tanto en la corriente occidental como en el *Gutai*, mediante la acción gestual pictórica se genera una destacable tendencia a la acción ritual que se encamina en cierto modo al *Happening*⁴².

Salvo excepciones, el panorama de las corrientes análogas de pintura gestual europea se manifiesta de forma más sutil, intimista e introspectiva. La apertura al pensamiento y práctica de pintura gestual englobada en la caligrafía expresiva oriental se toma quizás en su vertiente más meditativa aunque también llegue a manifestarse mediante un trazo gestual más enérgico (Hess, 2003). Las prácticas de escritura automática del Surrealismo y los antecedentes de la poesía visual son acogidas en este nuevo campo en el que se desarrolla este tipo de pintura gestual.

Las múltiples denominaciones que reciben las corrientes de pintura abstracta europea se deben en gran parte a los diferentes enfoques que promueven la crítica de la década de los años cincuenta en torno a los fundamentos en los que éstas se asientan. Las diversas prácticas y planteamientos artísticos parecen resistirse a formar parte de un movimiento de carácter global y unificador manifestando la voluntad de trazar, mediante la amplitud de términos y denominaciones, un marco heterogéneo que da cuenta de un contexto de práctica artística y discursiva marcada por sus respectivas particularidades.

Las bases de lo que en torno al año 1910 fue fundado por Kandinsky en la Abstracción lírica, se extienden a este nuevo contexto en el que se desarrollan también bajo la denominación de Arte informal o Informalismo. El término "*informel*" lo empleó el crítico de arte francés Michel Tapié en 1952 y se refiere a diversas corrientes como el Tachismo, el *Art Brut* y para denominar aquellas prácticas no figurativas y no geométricas derivadas de la Abstracción lírica. El *Art autre*, término acuñado también por el mismo Tapié, es un concepto incluso más flexible que se extiende a aquellos artistas que no encajan en ninguna categoría (Martínez, 2014). Con la perspectiva y visión global que confiere el paso del tiempo estas diferencias se van desvaneciendo y actualmente algunos de estos términos son empleados indistintamente. Nos referiremos con el término "Informalismo", en su sentido más global, al movimiento que acoge tanto la pintura gestual como la pintura matérica a la que también dedicaremos el presente capítulo. Jean Degottex, Hans Hartung, Pierre Soulages, Georges Mathieu y Antoni Tàpies son algunos de los artistas que conforman el panorama del Informalismo.

A nivel nacional, cabe destacar el grupo El Paso fundado en 1957. En un contexto de bloqueo cultural derivado del régimen franquista, surge como movimiento artístico que sigue la estela del Informalismo con un marcado carácter de compromiso social. Forman parte del grupo artistas como Manolo Millares, Antonio Saura, Juana Frances y Luis Feito, entre otros⁴³. A pesar de sus respectivas particularidades, se sitúan en el amplio terreno de la abstracción, siendo los artistas citados algunos de los que desarrollan una práctica artística basada en valores comunes que se destacan en el presente estudio como el reduccionismo cromático tendente a resolverse con color negro, dando lugar a piezas que reflejan se manifiestan oscuras y viscerales.

42 El *Happening* es una corriente multidisciplinar que surge en los años 50 y se desarrolla desde lo performativo en torno a la provocación, la participación y la improvisación, siendo parámetros comunes tanto al *Action painting* norteamericano como a las prácticas del movimiento *Gutai* japonés.

43 La línea de creación de Antoni Tàpies puede enmarcarse en este contexto siendo uno de los artistas que condensa y articula de forma fluida los intereses planteados en la presente tesis doctoral. El empleo, desarrollo y concepción del trazo gestual así como de la pintura matérica en alusión al muro, son a grandes rasgos, cuestiones que derivan en el campo del *graffiti* y, por lo tanto, la razón por la que Tàpies es uno de los principales artistas referentes de este estudio.



28/ *Lola*, 1956. Antonio Saura. Óleo sobre lienzo. 162 x 130 cm.

29/ *Cuadro 92*, 1961. Manolo Millares. Óleo sobre arpillera. 150 x 200 cm.

El trazo gestual, que en ocasiones se revela agresivo [Fig.28], conjuga su potencial expresivo con los valores matéricos de la pintura que en ocasiones tiende a lo escultórico [Fig.29].

A pesar de las diferencias, particularidades y aparente resistencia a ser etiquetados o enmarcados en una determinada corriente, se forma una relación de reciprocidad y retroalimentación creativa que se manifiesta en la práctica artística de las corrientes que tomamos como referentes en el presente estudio: pintura gestual, en la que destacaremos un tipo de escritura pictórica de corte intimista y otra de pintura de acción, además de la pintura matérica. Cada movimiento, cada corriente, e incluso cada artista, presentan una voluntad común que, a grandes rasgos, responde a la búsqueda de la esencia tanto del sujeto mediante la introspección, como de la práctica y los medios de expresión artística.

Es una experiencia artística autorreferencial que proyecta y se articula mediante un doble foco, la esencia del objeto (pictórico) y la esencia del sujeto (el *yo*), podemos afirmar que “la fusión entre el mundo y el *yo*, entre el objeto y el sujeto, tiene lugar en toda obra y en toda experiencia artística significativa. El trabajo creativo exige una doble perspectiva: uno necesita centrarse simultáneamente en el mundo y en sí mismo, en el espacio exterior y el espacio mental propio” (Pallasmaa, 2012: 17). En esta búsqueda prevalece el reduccionismo pictórico, que afecta principalmente al color y la forma, tanto por expresionistas abstractos como por informalistas desde el campo de la abstracción.

2.2.1.2. La abstracción: búsqueda de lo inherente al sujeto/objeto

Siguiendo la estela de la Abstracción lírica de Kandinsky, la pintura gestual se desprende de la referencia a los elementos figurativos y de la representación natural de las cosas tangibles. A falta de objeto de representación, la pintura se define y representa a sí misma sin estar relegada a la función de representación de las cosas que le son ajenas a la propia pintura. Por lo tanto, ante la tradicional representación de las cosas externas del mundo natural nos encontramos ante la (re)presentación del propio medio que alcanza su propia esencia mediante el reduccionismo pictórico.

Fuera de cualquier tipo de operación de mimesis o copia, lo que se manifiesta es el propio lenguaje del medio pictórico de forma autorreferencial. El objeto de referencia/representación se ubica al mismo lado del caballete que ocupa el artista, siendo simultáneamente objeto y sujeto de (re)presentación. Con respecto al carácter introspectivo que distorsiona la tradicional distinción entre el sujeto y el objeto, Herbert Read afirma:

Decir que una mente se goza a sí misma y contempla sus objetivos es describir no una experiencia irreflexiva primitiva, sino una experiencia reflexiva muy desarrollada. La distinción entre el yo y los objetos, o la conciencia de los objetos como objetos, surge... sólo en un yo que ha reflexionado... El yo no es un yo hasta que es consciente de sí mismo. Y no hay objetos hasta que son distinguidos del yo. (Read, H, 1957: 163)

En ese ánimo reduccionista la abstracción se presenta como territorio lógico donde iniciar la búsqueda de su propia esencia, de lo que le es propio a la pintura, y es en este terreno donde se desenvuelve gran parte de las corrientes de pintura gestual de posguerra. Se mantienen a su vez cercanos al pensamiento y la práctica artística oriental mediante una pintura que, recordemos, está estrechamente ligada a la hibridación de la escritura y la pintura mediante la caligrafía. Así pues, en gran parte de la pintura gestual destaca la manifestación una especie de caligrafía expresiva como terreno donde profundizar y desarrollar el lenguaje pictórico.

El propio término “abstracción” se presta a menudo a confusión. A grandes rasgos se podría decir que se refiere a una operación de síntesis, de búsqueda de lo esencial que, en este caso afecta principalmente a la forma y al color, por ser los elementos básicos constitutivos de la pintura. Desde una visión global destacan aquellas pinturas que tienden a la monocromía o el empleo austero del color, así como al reduccionismo de las formas. En cuanto al término “abstracto” Kandinsky advierte también que es un término que induce a confusión considerando más apropiado el uso del término “real” o “pintura concreta” (Kandinsky 1987: 138) en relación a lo puramente pictórico.

Curiosamente, el grupo *Gutai*, que desde su fundación como grupo tuvo como interés principal alcanzar e incluso trascender a la abstracción, se decantó por el término “*gutai*” para dar nombre al grupo que, según declara Yoshihara Jirō en su manifiesto, significa *concreción*. El manifiesto *Gutai* declara con respecto a la abstracción que:

(...) el mayor legado del arte abstracto es la apertura de una oportunidad para apartarse del arte naturalista e ilusionista y crear un nuevo espacio autónomo, un espacio que realmente merezca el nombre del arte. Hemos decidido perseguir con entusiasmo las posibilidades de la creatividad pura. Creemos que al fusionar las cualidades humanas y las propiedades materiales, podemos comprender concretamente el espíritu abstracto. (Yoshihara, 195)

Desde la acepción más común y extendida, la abstracción se entiende como lo opuesto a la figuración y a la representación natural de las cosas tangibles. En relación a la acepción anterior, podría considerarse que, a falta de objeto de representación externo y tangible, se presta a lo introspectivo, a la profundización y expresión del yo interior del artista. La búsqueda y transmisión/registro de los rasgos del subconsciente, en la línea de escritura automática del Surrealismo, que se desarrolla aquí desde lo pictórico, donde el artista representa aquello que muchos de los artistas y pensadores de la época denominan, quizás por la influencia del pensamiento y filosofía oriental, como espiritual.

Por lo tanto, lo espiritual es entendido como aquellas repercusiones y resonancias interiores que fluctúan entre lo psíquico y lo metafísico que se manifiestan a través del medio pictórico. El ensayista y crítico de arte francés Philippe Sers afirma, parafraseando a Kandinsky, que “el contenido es el complejo de efectos organizados según la finalidad interior” y que esta definición “se aplica perfectamente al arte *abstracto* (sin objeto), en el que los elementos puramente pictóricos dominan y desarrollan así, libremente, sus repercusiones interiores” (Kandinsky, 2017: 25).



30/ *Fury*, 1961. Jean Degottex. Óleo sobre lienzo. 235 x 190 cm.

31/ *Assault on the Solar Plexus*, 1961. Lee Krasner. Óleo sobre loneta de algodón. 205,7 x 147,3 cm.

La búsqueda de lo inherente al sujeto a través de la abstracción gestual fluctúa entre el gesto de carácter meditativo, psíquico y contenido, y una acción gestual física y visceral. Sin embargo, ambas maneras de afrontar la creación artística implican un alto grado de introspección que revela a través del gesto, contenido y/o expresivo, rasgos que dan cuenta de *lo propio* del artista/sujeto. En esta misma línea de pensamiento, Lee Krasner reconoce creer en la existencia de realidades amplias más allá del mundo de lo tangible con las cuales el artista debe saber sintonizar desde la sensibilidad siendo todo, tanto el sujeto/artista como el objeto parte indivisible de la naturaleza, sea esta interior o exterior.

En oposición al arte abstracto, en el arte figurativo se dan expresiones a las que el autor se refiere como *accidentales*, haciendo referencia a aquello que no tiene que ver con el medio puramente pictórico. En este sentido, en una comparativa entre el arte abstracto y el figurativo, Kandinsky manifiesta la sutil diferencia de una línea que, al funcionar por sí misma como una cosa, sin necesidad de designar algo ajeno a sí misma, al objeto, “su resonancia interior no se ve ya debilitada por ningún papel secundario y recibe su plena fuerza interior” (Ibid.: 25). Aunque en la pintura figurativa también se da la resonancia interior de las formas, el objeto de representación externo y ajeno a lo pictórico puede suponer una interferencia causando cierta resonancia secundaria inevitable que dificulta el acceso a lo *estrictamente esencial* de la pintura. A este respecto afirma que:

En la pintura figurativa, el artista no puede prescindir del objeto (o imagina que no puede). Utiliza el objeto como “pretexto” para la pintura pura, que es simple más esencial para él que el objeto. El espectador no puede prescindir del objeto (o imagina que no puede) para “comprender” la pintura. En la pintura concreta: el artista se libera del objeto porque éste le impide expresarse exclusivamente por medios puramente pictóricos.” (Ibid.: 140)

La forma abstracta, al no estar condicionada por el aspecto visual de las cosas externas, parece poseer mayor elasticidad y en su ambigüedad representativa emergen los valores plásticos y expresivos puros donde se revelan las cuestiones internas de los propios elementos que conforman la obra. Su lenguaje transmite mediante medios y recursos que le son propios sin necesidad de recurrir al *pretexto* de representar cosas naturales, siendo formas puras que se (re)presentan a sí mismas.

En cuanto a la supresión del objeto y la cuestión de la forma, considerada *pura* y sin condicionantes externos, advertimos que en gran parte de la pintura gestual la abstracción no se da de forma íntegra ni carente de cualquier tipo de referencia externa o ajena a lo pictórico. El signo gráfico basado en la escritura, la grafía, se manifiesta en cierto grado como objeto de referencia/representación en la pintura gestual generando un interés común tendente a la escritura pictórica. El trazo gestual insinúa en mayor o menor medida la dimensión plástica de la escritura, en la ambivalencia caligráfica del escribir/pintar que fluctúa entre lo gráfico y lo pictórico. Se devuelve el signo, su grafía, al campo de la imagen, de forma abstracta en el sentido de que el objeto de representación, el cuerpo del signo, muta hasta ser ilegible prestándose a nuevas *lecturas* visuales.

2.2.2. PINTURA GESTUAL Y MATÉRICA: hacia la inscripción pictórica sobre el muro

2.2.2.1. La mancha gestual tendente a la escritura

En el proceso reduccionista en el que se adentra la pintura gestual abstracta, la mancha se asume como manifestación pictórica primaria. Entre las diferentes vertientes del Informalismo es quizás la del tachismo la que se desarrolla en estos términos ya que opera, como su propia denominación derivada del término francés “*tache*” indica, mediante la huella pictórica elemental, la mancha. En este contexto la mancha se puede concebir como un estadio anterior a la voluntad de deriva hacia un tipo de pintura más gestual que se adentra en el terreno de la escritura pictórica. Como huella del propio medio pictórico, se transfiere al soporte por medio de una acción más o menos gestual pero aún contenida en comparación a las vertientes de la pintura de acción.

En la mancha informe, entendiendo el término no como carente de forma sino como imprecisa pictórica primaria, la huella del medio reducida, sintetizada, no tiene otra voluntad que la de definirse y (re)presentarse a sí misma. Surgirá a través de este gesto primario un desarrollo plástico y una evolución formal a través del trazo gestual. Cabe aclarar que, en la práctica realmente no se da tal evolución trazada por fases consecutivas que derivan de la mancha al trazo estilizado y tendente a la escritura. Sin embargo, esta *lectura* se propone desde la consecución basada en la lógica interna de la plástica: de la mancha a lo gestual, de lo gestual a lo caligráfico.

Como fruto de esta búsqueda se crean piezas en las que el gesto mínimo, la huella pictórica primaria, se modula y desarrolla mediante el trazo y este a su vez tiende a lo caligráfico, a lo que conocemos como *escritura pictórica* dentro del marco de la pintura gestual. Si la mancha se manifiesta como huella primaria, en el trazo gestual se manifiesta de manera más evidente y menos contenida la pulsión interna del sujeto que se transfiere, mediante el gesto, al plano de representación.



32/ *Alberty Elegy*, 1982. Robert Motherwell. Litografía y chine collé. 35,6 x 38,4 cm.

33/ *Vernis Paysage*, 1982. Antoni Tàpies. Litografía. 64 x 95,5 cm.

Como se ha mencionado anteriormente en relación a la caligrafía, el gesto funciona como un sismógrafo de las corrientes internas del artista. Permaneciendo en el campo de la abstracción y en la búsqueda de lo esencial del medio pictórico también se manifiesta la voluntad de búsqueda introspectiva del sujeto. El acto pictórico se presenta como ritual catártico y mediador a través del cual acceder al plano *espiritual* en una línea análoga al pensamiento oriental de la cual se nutren gran parte de los artistas de las corrientes de pintura gestual.

El arte como *camino iniciático*, tendente a lo *espiritual*, desplaza al objeto de representación a un segundo plano quedando relegado a ser testimonio de una dimensión superior o ajena al mundo de lo sensible que ha sido transcrita por el pintor al campo de representación. Estas consideraciones en torno al arte, como proceso mediador entre lo físico, lo psíquico y lo metafísico, se destila de la corriente de pensamiento de la filosofía *zen*. Se toma el trazo gestual como vehículo canalizador de las corrientes de energía interna del sujeto. La voluntad de despertar la consciencia, de salirse del marco de lo estandarizado también se manifiesta, aunque de forma más subversiva, en las corrientes las Vanguardias artísticas de principios de siglo XX que le anteceden. El Dadá, por ejemplo, rechaza todo tipo de convencionalismos, ya sean artísticos, sociales, culturales o políticos, entendiendo estos campos como parte de un todo en el cual hay que reivindicar la libertad de acción y de creación.



34/ Sin título, 2007. Zao Wou-Ki. Tinta sobre papel. 93 x 97 cm.

El espíritu irreverente que diverge de una concepción estética tradicional fundamentada en términos de *lo bello* deriva en una libertad de hallar belleza en *lo feo*, lo deforme, la distorsión y el antivirtuosismo del *mal hacer* (Sagasti, 2018). Ese *mal hacer* en este caso se desarrolla desde la *mala escritura*, lo ilegible y el garabato. Se destila cierta voluntad subversiva implícita y derivada de los movimientos vanguardistas en torno a la alteración de los canales estandarizados, de la creación desde la destrucción. Sin embargo, en el caso de la pintura gestual, ese *salirse del marco* a través de la distorsión y lo tendente al garabato toma resonancias más intimistas y meditativas que se desenvuelven en torno a la poesía visual, la Abstracción lírica y la caligrafía oriental.

2.2.2.2. Trazo gestual e inscripción sobre el muro

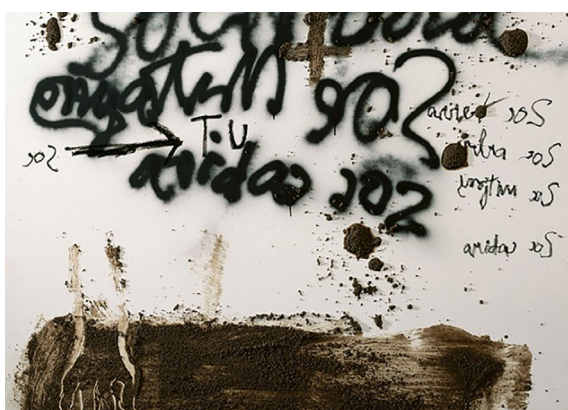
En el contexto del Informalismo, además de experimentar con el potencial expresivo que posee el trazo gestual, algunas corrientes ponen de manifiesto el valor de lo matérico en la superficie pictórica. En la corriente de la pintura matérica son muchos los materiales ajenos a la pintura los que se emplean para dotar la superficie de textura y volúmenes en los que posteriormente inciden para sacar a relucir las características propias de la materia estratificada. Dentro de su imaginario, se muestra cierta tendencia común a la alusión al muro mediante cuestiones que tienen que ver con la superficie matérica, su piel, en la que, en su proceso de degradación, emergen valores plásticos y expresivos.

A las texturas e incisiones en ocasiones se les integran grafías y trazos gestuales que interactúan sobre la superficie. También el grupo *Gutai* declara en su manifiesto el interés en cuanto a la materia y su relación con el espíritu al decir que "cuando la materia permanece intacta y expone sus características, comienza a contar una historia e incluso grita. Hacer el máximo uso de la materia es hacer uso del espíritu" (Yoshishara, 1956).

En el acto de trazar grafías gestuales sobre el muro se manifiestan implicaciones de lo háptico, por lo matérico de su superficie, así como por el sentido táctil de la escritura/pintura, y lo propioceptivo, que en relación al gesto como movimiento se magnifica en la superficie mural llegando a conjugar la experiencia táctil con la de la percepción del propio movimiento corporal. Con respecto a estas consideraciones, podemos afirmar que "esta búsqueda constituye tanto un viaje corporal y táctil guiado por la mano y las sensaciones del cuerpo, como una empresa visual e intelectual" (Pallasmaa, 2012: 123).

Algunos de los artistas más representativos de esta corriente son Jean Dubuffet, Jean Fautrier y Antoni Tàpies, quienes plantean la construcción de una superficie *real*, no ficticia o representativa, de la materia en obras que en ocasiones tienden incluso a la tridimensionalidad y lo escultórico. Muchos de los artistas del Informalismo se sumergen en la búsqueda de nuevos materiales *no pictóricos* considerados banales, pobres o triviales como chatarra, arpillera, madera y yeso, entre otros. La obra (re)presenta, lejos de cualquier ilusionismo pictórico, las diferentes profundidades y estratos matéricos y/o texturas de la superficie.

Dentro de este campo resultan especialmente destacables las consideraciones y reflexiones proyectadas desde el imaginario del muro en la línea de creación de Jean Dubuffet y Antoni Tàpies. Ambos artistas trabajan en torno a consideraciones matéricas y evocadoras del muro y de su superficie degradada por el paso del tiempo. En la obra de Tàpies a menudo intervienen signos y graffías sobre la superficie tomando como objeto de representación aquellos muros del entorno urbano que han sido intervenidos con *graffiti*.



35/ *Gran ocre amb incisions*, 1961. Antoni Tàpies. Técnica mixta. 260 x 195 cm.

36/ *Sóc terra*, 2004. Antoni Tàpies. Técnica mixta sobre lienzo. 175 x 200 cm.

A los valores plásticos que emergen en el proceso de degradación natural del muro se le suman intervenciones gráfico-plásticas, como incisiones o pintadas, generando así un lenguaje visual expresivo y sugerente. Este proceso de creación se genera desde cierta ambigüedad entre la acción destructiva, del soporte, y la constructiva, del lenguaje del muro como fenómeno que forma parte integrada del paisaje urbano.

Más allá de la tactilidad matérica de su superficie, se sugieren todo tipo de cuestiones sociales y políticas al ser un elemento del entorno urbano en el que se manifiestan *voces* a través de intervenciones como acto de comunicación/expresión. En este sentido cabe destacar que desde la etimología del término “comunicación”⁴⁴ se alcanza la dimensión de lo público, del *poner en común algo*, y el muro se constituye en este sentido como superficie de escritura marginal del entorno urbano, que se posiciona al margen de los canales oficiales, revelando, en términos surrealistas, el *inconsciente de la ciudad*⁴⁵.

44 El término proviene del latín *communicatio, communicationis*, que, a su vez, deriva del verbo latino *communicare*, que significa compartir, intercambiar algo, poner en común. *Communicare*, al mismo tiempo, remite a la voz latina *communis*, que se refiere a lo común, a lo público.

45 Además de la noción del entorno urbano como espacio de creación, que se irá desarrollando a lo largo del presente estudio, cabe mencionar la dimensión que adquiere la noción de ciudad, como territorio social y político, a través de movimientos como el Situacionismo, el *Happening*, el Dadá o el Surrealismo. Todos ellos plantean prácticas análogas relacionadas con el recorrido como práctica estética y política. Las deambulaciones de los surrealistas y dadás en las que realizaban visitas a lugares banales de la ciudad mediante recorridos trazados por el azar revelaban el *inconsciente de la ciudad*.

El *graffiti* mural, antes de formar parte del marco del *Graffiti Movement* estadounidense, se adentra en el imaginario de los principales referentes de los movimientos de pintura abstracta como J. Dubuffet, A. Tàpies, C. Twombly, J. Pollock, Brassai y A. Siskind, entre otros. Un elemento urbano *neutro* en el que el acto de inscripción lo transforma en un elemento de subversión permeable a acoger las *voces* de quienes habitan la ciudad haciéndose simbólicamente presentes en un espacio compartido, marginal y poético. Será Tàpies quien se dedique especialmente a definir el poder evocador del muro y lo traslade al terreno de *lo político* a través de una constante a lo largo de su trayectoria artística comprometida con la dimensión social y política. Se despliega el imaginario en torno al muro en todas sus dimensiones como podemos contemplar en el siguiente fragmento escrito por Tàpies:

(...) ¡Cuántas sugerencias pueden desprenderse de la imagen del muro y de todas sus posibles derivaciones! Separación, enclaustramientos, muro de lamentación, de cárcel, testimonio del tiempo pasado; superficies lisas, serenas, blancas; superficies torturadas, viejas, decrépitas; señales de huellas humanas, de objetos, de los elementos naturales; sensación de lucha, de esfuerzo; de destrucción, de cataclismo; o de construcción, de surgimiento, de equilibrio; restos de amor, de dolor, de asco, de desorden; prestigio romántico de las ruinas; aportación de elementos orgánicos, formas sugerentes de ritmos naturales y del movimiento espontáneo de la materia; sentido paisajístico (...) desgarramientos y torturas, cuerpos descuartizados, restos humanos; equivalencias de sonidos, rasguños, martilleos, gritos, resonancias, ecos del espacio; meditación de un tema cósmico, reflexión para la contemplación de la tierra, del magma, de la lava, de la ceniza; campo de batalla; jardín; terreno de juego; destino de lo efímero. (Tàpies, 1998: 51-52)

Jean Dubuffet, como artista de la corriente del *Art Brut* que se centra en la búsqueda de un tipo de arte esencial a través del primitivismo y de lo marginal, encuentra en las intervenciones murales forman el paisaje urbano un arte instintivo y puro. La cuestión de lo matérico emerge en su obra durante la década de los 50 y da lugar a varias series en las que se revelan características táctiles de las superficies de muros y suelos⁴⁶. Los valores hápticos y plásticos que emergen en su proceso de degradación, así como las intervenciones gráficas que se inscriben sobre su superficie, nos remiten al campo del *graffiti*, al muro, a la calle y a la ciudad. En palabras del crítico de arte Francisco Calvo Serraller, podemos decir que:

Cuando Dubuffet confronta la envolvente pintura que rodea al pintor por todas partes menos en el caballete, apela a la calle como un torrente de pasiones brutales, primarias, ingenuas, infantiles, infernales; en suma: pasiones a ras de tierra, pasiones de abajo, bajas. (Calvo Serraller, 2000: 31).

Todos los artistas mencionados tienen en común un interés en torno a los valores plásticos, matéricos y expresivos del muro. Emerge de forma poética una dimensión política en relación al mismo como elemento o superficie donde se revelan valores implícitos sobre la comunicación marginal y críptica. Éste se presta a acoger en su superficie gráficas que, tanto en el *graffiti* como en cierta pintura gestual, tiende desde lo caligráfico al campo de lo ilegible. En este sentido, la palabra inscrita sobre el muro de forma ininteligible nos lleva a pensar en el eco y el murmullo de la ciudad, que de forma gráfica se manifiesta mediante un grafismo que tiende al garabato. A continuación nos adentraremos en aquellas cuestiones implícitas a este tipo de escritura asemántica que derivará del ámbito gráfico al pictórico.

⁴⁶ A este respecto, cabe destacar la vertiente de creación gráfica de Tàpies y Dubuffet en la línea de creación que se recoge en el apartado "2.3.3. PINTURA MATÉRICA" [p.102].

2.2.3. ESCRITURA PLÁSTICA

2.2.3.1. Entorno gráfico: escritura asemántica

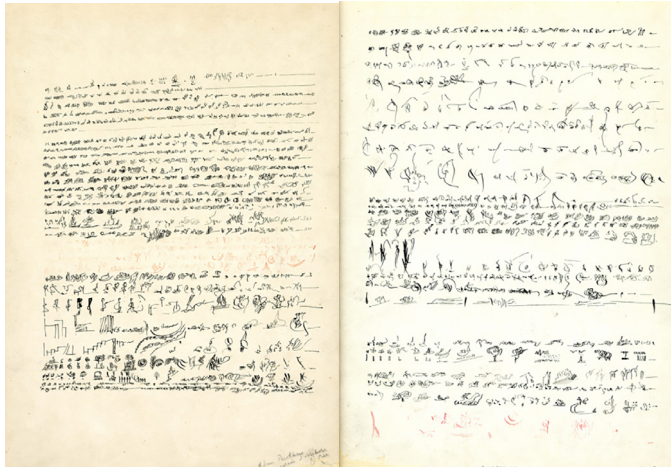
Desde el campo de la abstracción gestual emerge el potencial expresivo del trazo que en las corrientes del Informalismo y Expresionismo abstracto se muestra tendente al gesto caligráfico y, por lo tanto, al campo de la escritura. Los trazos que configuran el cuerpo del signo gráfico son desarticulados y derivan, desde la plástica, al terreno de lo ilegible generando una especie de escritura asemántica. Esta escritura indescifrable por el sentido habitual de lectura se plantea y despliega, manteniendo su estética de texto, en el terreno de lo visual.

Al anular el código mediante la distorsión del signo, se corrompe el canal de transmisión del mensaje generando una especie de *simulacro de escritura*. El signo, vaciado de su significado, opera en un nuevo sentido de *lectura abierta* comparable a la operación de comprensión de una obra abstracta, desprovista de referencias y elementos reconocibles. Se presenta como grafismo puro sin encontrar correspondencia con ningún signo o sistema de signos determinado, pero manifestándose como escritura. Kandinsky lo ejemplifica de la siguiente manera:

Si el lector considera con ojos nuevos cualquier letra de estas líneas, dicho de otro modo, si no la mira como un signo conocido en el interior de una palabra, sino como una cosa, ya no verá en esta letra una forma abstracta creada por el hombre para una finalidad concreta -la designación de un sonido determinado-, sino una forma concreta capaz de producir por sí misma una impresión exterior e interior, independiente de su forma abstracta. (Kandinsky, 2017: 23)

Poetas visuales de las Vanguardias artísticas ya habían experimentado con este tipo de escritura, desde su dimensión más visual sin desprenderse de la noción *textual* de la misma a pesar de haberse anulado su dimensión verbal. El signo, desprovisto de su carga semántica, se desenvuelve en el terreno gráfico-plástico ofreciendo nuevas *lecturas* visuales desde lo sensible mediante grafías de naturaleza híbrida que nos remiten a las formas más tempranas de escritura que operan simultáneamente desde el campo de la imagen y el de la escritura. En esta misma línea de pensamiento, proyectada desde el imaginario común de voluntad de retorno a las formas primitivas de comunicación/expresión, los grafismos devuelven al signo, de naturaleza abstracta, a ese estadio híbrido de imagen/escritura.

La noción de *código* desempeña también un papel fundamental precisamente por ser grafías que están desprovistas del mismo. Opera como concepto que da lugar a signos inventados que hacen referencia a ciertos sistemas de escritura de culturas remotas tanto en el espacio geográfico, con los sistemas de escritura oriental desde una visión occidental, como en el tiempo, con los signos y símbolos de culturas primitivas. Códigos ajenos e indescifrables que no son realizados para ser leídos o comunicar, que, sin embargo, transmiten desde los valores formales expresivos latentes en sus grafías.

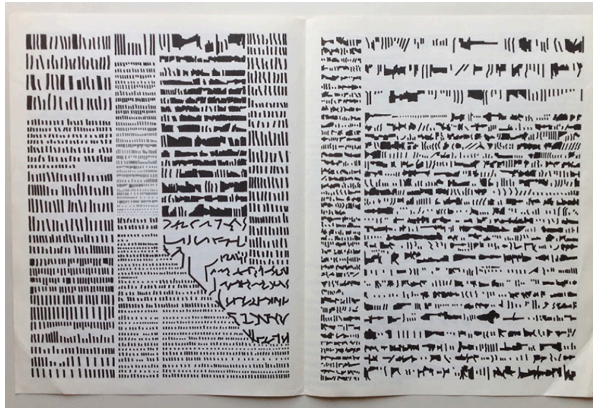


37/ *Alphabet*, 1927. Henri Michaux. Tinta sobre papel.

El lector, al igual que cuando trata de comprender una pieza de arte abstracto, debe explorar y traducir desde *el mirar* y no desde la comprensión lectora habitual convirtiéndose en cierto modo en (co)creador del texto al llenar esos vacíos de contenido. El lector se posiciona en un terreno de lo desconocido ya que la codificación traza una línea divisoria entre aquellos que conocen los códigos y pueden descifrar los signos y los que no lo conocen, quedando relegados al plano de comprensión del signo como materia ininteligible que se recibe exclusivamente de forma visual.

A este respecto contemplamos cómo aquellas visiones planteadas desde el Dadá y el Cubismo toman el lenguaje escrito como elemento para ser subvertido, como parodia del hilo del discurso y balbuceo, que de forma gráfica se transcribe mediante el garabato. Con respecto a lo asemántico entendido como resguardo y resistencia en relación a un posicionamiento o voluntad política implícita, Gache afirma que:

Con sus reticencias, evasiones, transgresiones, los textos asémicos evidencian la voluntad de no decir. Enfatizan la dimensión política de la escritura, se rebelan frente a los significados dados. Lejos de circular por los canales oficiales y legalizados del discurso, se convierten en escritos ilegales, contradiscursivos, que confrontan el poder hegemónico. Cada garabato sin sentido, cada símbolo asémico se constituye como un alto en el uso pretendidamente normal del lenguaje, produce un detenimiento del discurrir de los sentidos institucionalizados que reproducimos una y otra vez sin ninguna distancia crítica, se presenta como un desafío al sistema hegemónico cultural, social, político. (Gache, 2017: 11-12)



38/ *Diario N.1 Año 1, 3ª Edición, Septiembre 1975.* Mirtha Dermisache. Impresión sobre papel.



39/ *Texto, 1974-2011.* Mirtha Dermisache. Serie de 24 impresiones de paladio sobre papel platino Arches.

Los textos de Mirtha Dermisache fluctúan entre la gestualidad orgánica del trazo [Fig.39] y la estética más mecánica del bloque de texto. De hecho en muchas de sus escrituras asemánticas el carácter de reproductibilidad técnica es fundamental como, por ejemplo, en las *Newsletters* [Fig.38] donde los bloques de texto se asemejan a la estética de la prensa impresa.

A diferencia del Arte conceptual, y diríamos que en una dimensión opuesta a aquellas corrientes centradas en operaciones del contenido del lenguaje, la escritura se manifiesta desde el espesor de sus signos gráficos, al tomar el cuerpo del signo como objeto referencial y abstraerlo hasta el punto de hacerlo ilegible. Lo que prevalece en este tipo de piezas es el carácter visual del rastro gráfico de la escritura, la presencia de la grafía como objeto de representación. Estas grafías no son portadoras de conceptos sino portadoras de sí mismas. Con respecto a las piezas de Mira Schendel, artista que trabaja en la línea de escrituras asemánticas [Fig.45, p.92], el comisario e historiador del arte Luis Pérez-Oramas, describe sus piezas empleando nociones extensibles a gran parte de la producción de este tipo de escritura semántica y a las corrientes de pintura gestual al decir que:

(...) son textos opacos, signos heridos, fragmentados, obsesivos o letras abandonadas, delirantes, solitarias; no es la lengua, en fin, lo que allí brilla, sino la escritura, abstracta o textual, alfabética o arquitectónica, deformada o ínfima, nominal o transitiva y, por encima de todo, la materia de su cuerpo: el gesto gráfico. (Pérez-Oramas, 2009: 8)

El *no decir* de la escritura asemántica desprende una dimensión conceptual contradiscursiva que implica y sugiere la censura, el resguardo y la exclusión mediante la obstrucción/alteración del canal de comunicación. Sin embargo, a pesar de posicionarse en el terreno de lo ilegible y de la distorsión, no deja de generarse una transmisión, una noción de escritura que tiende a la plástica y se manifiesta en su aspecto más visual. Este es un hecho fundamental que se da, con sus respectivas particularidades, de forma análoga tanto en el tratamiento de la grafía en la práctica del *tagging*, al que dedicaremos el siguiente capítulo, como de las corrientes de pintura gestual. A continuación, destacaremos el carácter plástico de la escritura que se desarrolla en el plano pictórico donde uno de los rasgos más destacables de la pintura gestual sea el carácter más intimista, poético y cercano al pensamiento, práctica y fundamentos de la caligrafía oriental.

2.2.3.2. Entorno pictórico: escritura pictórica

Desde el marco global de la pintura gestual, entendemos la especificidad de la escritura pictórica como aquella pintura que, por medio de trazos gestuales, manifiesta, en mayor o menor grado, una estética caligráfica y que, por lo tanto, está relacionada con la escritura. El trazo gestual tiende a trazar grafías que se asemejan a un tipo de escritura ininteligible y que, a diferencia de la escritura asemántica que se mantiene en el terreno gráfico, se adentra y opera paradójicamente, en el terreno de lo pictórico. El signo gráfico se toma en cierto modo como objeto de referencia/representación de naturaleza abstracta⁴⁷ y se distorsiona con respecto al modelo estandarizado generando grafismos que responden a la necesidad de expresión de las propias formas que lo configuran, emergiendo y revelando la *resonancia interior* de las mismas.

Sobre la cuestión de la forma y del objeto de representación Kandinsky advierte que, en principio, “carece de importancia el hecho de que el artista recurra a una forma real o abstracta, ya que son interiormente equivalentes” (Kandinsky 2017: 25), y sobre la presencia o ausencia del objeto añade que es “una cuestión secundaria, mientras que la forma y el color sean elementos esenciales, inevitables” (Ibid.: 134). La distorsión de las formas estandarizadas de escritura genera un canal de apertura a la pura expresión plástica de las formas que se adentran en el terreno de la imagen, desde lo caligráfico hacia lo pictórico. Con respecto al marco que ocupan este tipo de escrituras en relación a la poesía visual de las corrientes vanguardistas podemos afirmar, en palabras de Lazaga, que:

En la definición de la caligrafía de vanguardia, la mayoría de los que la apoyaban y practicaban coincidían con la necesidad de la expresión del individuo por encima de la significación de las letras, tanto en aquellos que querían seguir utilizándolas como estructuras de sus trazos como los que querían actuar fuera de su marco. (Lazaga, 2007: 187)

Las grafías se constituyen en base al cuerpo del signo referencial, a la densidad gráfica a la que se aproxima desde un interés común por el grafismo como objeto plástico. Ya sea como referencia, pretexto o consecuencia derivada de la operación del trazo gestual, los grafismos se posicionan en un terreno ambiguo entre escritura e imagen, desde lo caligráfico. La cuestión de la búsqueda de la resonancia interior de las formas, se extiende al ámbito psíquico del artista, quien transfiere al lienzo las pulsiones internas que se canalizan por medio del trazo gestual. En este sentido, se aproxima a la línea de creación de la escritura automática del Surrealismo que, sin embargo, se desarrolla desde lo pictórico.

En este terreno está muy presente la caligrafía oriental, corriente que influyó directamente a los movimientos artísticos a los que dedicamos este capítulo. Influencia que no está solo presente en la apariencia externa de sus formas gráfico-plásticas sino también, y sobre todo, en la misma concepción y lógica interna de la creación artística. La caligrafía, a la que el concepto de escritura le resulta inherente, se desarrolla y muta hasta tal punto que los signos de escritura son desarticulados haciéndolos ilegibles. Es en el Informalismo donde estos conceptos se llevan a la práctica generalmente, salvo excepciones, desde una visión más intimista y permanece cercano a su principal fuente referencial, la escritura.

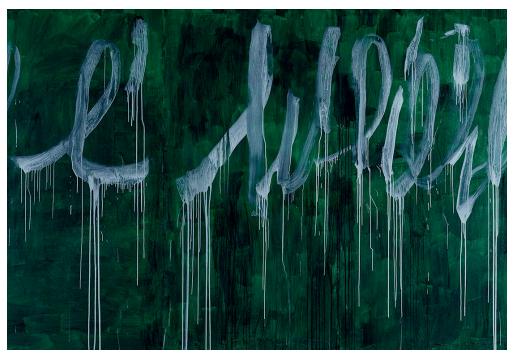
47 Elemento abstracto en cuanto a la representación de las formas naturales ya que los signos de escritura alfabética en Occidente fueron sintetizados hasta el punto de ser signos independientes con respecto a la representación figurativa que le antecede en el sistema pictográfico.



40/ *Aware (II)*, 1961. Jean Degottex. Óleo sobre lienzo. 202 x 350 cm.

La obra del artista francés Jean Degottex muestra un carácter intimista donde sus grafismos se presentan de manera más controlada y contenida con un destacable grado de referencialidad a la escritura cercana a la estética de la caligrafía oriental. La sutileza que encontramos en sus composiciones y en sus grafismos parece mostrar signos dirigidos por un gesto contenido [Fig.40], o por una acción física y gestual, como podemos ver en *L'Adret* (1959) [Fig.43, p.91], tendente a la pintura de acción.

Son muchos los artistas que se valen del trazo gestual para generar algo que hace referencia o tiende a la escritura manual. De manera más o menos evidente, se puede contemplar un poso de escritura en la mayoría de las obras realizadas en el contexto de la corriente del Informalismo y de la vertiente más gestual y caligráfica del Expresionismo abstracto. En la obra Cy Twombly encontramos signos que fluctúan entre lo gráfico y lo pictórico siendo la pintura una disciplina a la que se ha dedicado durante toda su trayectoria artística. Sin embargo, parecía permanecer más cercano a *lo gráfico*, al dibujo, que a lo pictórico y en los últimos años de su carrera artística potencia el carácter pictórico en su obra y las grafías *toman cuerpo* desde lo pictórico.



41/ Sin título, 1971. Cy Twombly. Gouache, grafito, barra de cera y óleo sobre papel. 68,6 x 86,4 cm.

42/ *Note I*, [De la serie *III Notes from Salalah*], 2005-2007. Cy Twombly. Pintura acrílica sobre madera. 248,92 x 371,48 cm.

En la serie *III Notes from Salalah* (2005-2007) emerge el carácter pictórico con el empleo del trazo gestual mediante el uso de pintura líquida derramada que parece fundirse con el fondo. Permanece en un terreno ambiguo entre escritura y pintura, desarrollando una serie de gestos caligráficos más definidos y rotundos, de apariencia a su vez etérea por el grado de dilución de pintura en el que se presentan.

El contraste que se da en el tratamiento expresivo del grafismo de Twombly resulta especialmente destacable ya que emerge la expresividad del trazo enérgico y violento, que escribe y tacha, y a su vez lo hace con una línea sutil que deriva al signo de escritura trazado a un terreno aparentemente más cercano al dibujo esquemático que a la pintura.

En el campo del *Action painting*, el sentido de *escritura pictórica* se manifiesta mediante la inscripción de grafismos que responden a la acción gestual llevada a su máxima dimensión, siendo la propia acción la que se inscribe mediante lo pictórico. Se posiciona en el umbral entre lo físico y lo místico, desde una concepción de la creación análoga a la de la figura del chamán que trazaba aquellos protografismos que, sin ser escritura ni pintura per sé, contenían el embrión de lo que después se diferenció en dos sistemas independientes de comunicación/expresión.

No se trata de una mera referencialidad textual desde un medio que se posiciona y desarrolla en la búsqueda de la pintura, digamos *pura*, sino del interés que suscita el signo como objeto de naturaleza gráfica que se adentra en el terreno de la imagen desde sus valores plásticos. Vaciado de sentido, el grafismo surge y se manifiesta como imagen en lo pictórico, permaneciendo una huella o poso de *aquello que de gráfico* posee. A continuación, se profundizará en aquellos aspectos y cuestiones implícitas en este tipo de pintura que se despliega desde *lo gráfico* en lo relativo a la escritura, el dibujo y la gráfica.

2.3. PINTURA GRÁFICA / GRÁFICA PICTÓRICA: lectura de lo pictórico desde *lo gráfico*

Desde el marco heterogéneo trazado a lo largo del presente capítulo en el que se desarrollan las principales corrientes de la pintura gestual de posguerra, se plantea una revisión global de los rasgos principales que definen la esencia del movimiento desde una lectura desde *lo gráfico*. Entendemos que, en la voluntad de búsqueda de lo que es inherente y esencial al medio pictórico, se desarrolla un tipo de pintura de (re)presentación de sí misma mediante la huella del medio que confiere una entidad pictórica. Sin embargo, por medio de la abstracción, entendida principalmente como *método de reduccionismo formal y cromático*, la pintura gestual se muestra como un campo permeable que acoge valores y características tanto de lo relativo al dibujo, como de la escritura y la gráfica, desde una visión transdisciplinar de los fundamentos que subyacen al medio.

Lejos de pretender reivindicar desde *lo gráfico* aquellas prácticas con voluntad de definir y alcanzar precisamente lo que como medio pictórico le es inherente, se plantea una proyección de valores y fundamentos gráficos que posee este tipo de pintura. Independientemente del medio en el que cada disciplina se desarrolle, la visión contemporánea basada en la transdisciplinariedad y la noción del *campo expandido* suponen una apertura que posibilita extensiones e intercambios de fundamentos que subyacen a los respectivos medios y métodos de creación. A este respecto, podemos afirmar, en palabras de Juan Martínez Moro, que es “un fenómeno ocurrido en aquellas disciplinas que, conservando sus denominaciones genéricas, han asumido dimensiones que al menos en teoría quedan fuera de su marco fundacional” (Martínez Moro, 1998: 27).

Como punto de partida para la lectura desde *lo gráfico*, se toman tres parámetros basados en las corrientes principales del Informalismo y del Expresionismo abstracto, dos de ellas se enmarcan en el campo de la pintura gestual, la escritura pictórica y la pintura de acción. El tercero, planteado desde la pintura matérica, se posiciona en torno al imaginario del muro. En el primer caso *lo gráfico* tenderá a manifestarse en relación a la estética de la escritura, el dibujo y la caligrafía, mediante de la distorsión de grafías del trazo gestual y del reduccionismo cromático. Surgirá la noción de transferencia, en la búsqueda lo de relativo a las pulsiones internas del sujeto que se desarrollará a través del campo de la pintura gestual donde también se proyectan cuestiones tendentes a la escritura entendida como *acto de inscripción* de lo efímero para perdurar en el tiempo.

Por último, nos adentraremos en el imaginario del muro a través de la pintura matérica y de aquellos procesos de creación asociables a acciones *destruktivas*, análogas a la gráfica como son la mordida y la incisión. Marcas, incisiones y huellas se inscriben sobre su piel generando diferentes estratos por medios semejantes a los empleados en grabado, sugiriendo la susceptibilidad de ser empleado como matriz para transferir sus huellas. Desde el entorno de la gráfica o del grabado, se toman una serie de elementos que forman parte inherente del medio y se despliegan en el imaginario gráfico. Estos elementos catalizan los principales fundamentos presentes en ambos campos, el gráfico y el pictórico, estableciendo nexos de unión transdisciplinares a través lo que Jesús Pastor denomina *puntos intensivos* del sistema del grabado y que define como:

Aquellas características, que, de alguna manera, consideramos esenciales en el grabado, bien sean ideas u objetos, según épocas, artistas, entidades o crítica. (...) Por un momento consideramos los puntos y las relaciones entre ellos, como si el conjunto fuese, lo que denominamos grabado. (Pastor, 2013: s.p.)

Escritura, inscripción, memoria, rastro, registro, huella, incisión y mordida, son algunos de los parámetros que forman parte del mundo de la gráfica⁴⁸ a través de los cuales se plantea una lectura desde *lo gráfico* de la pintura abstracta de posguerra.

2.3.1. ESCRITURA PICTÓRICA

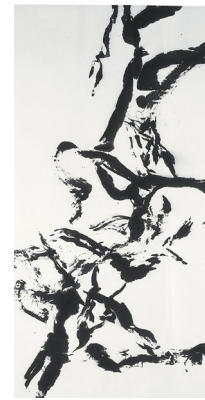
A través de la escritura pictórica destacamos el mestizaje de valores gráficos y plásticos que se formulan desde el medio pictórico en las corrientes de pintura gestual del Expresionismo abstracto y del Informalismo. En la ambigüedad y polivalencia del término “grafía”, y como sufijo “-grafía”, referido principalmente a *la escritura de*, hallamos la clave fundamental para destacar *aquello que de gráfico* posee la pintura gestual de posguerra que fluctúa entre el dibujo, la escritura y la gráfica. La grafía, como cuerpo gráfico-plástico, destaca en el imaginario y la práctica de la pintura gestual insinuando un retorno simbólico a aquel pasado remoto en el que permanecía en un estadio embrionario de escritura/imagen. Podemos plantear una primera aproximación a la pintura gestual desde *lo gráfico* destacando la relación simbiótica entre la escritura y el dibujo. John Berger despliega la noción de *marca*⁴⁹ desde el ámbito de *lo gráfico*, en relación al dibujo y a la escritura, al decir que:

En el dibujo se despliega toda una compleja filosofía de las marcas, los signos y los rastros. El dibujo es el lugar donde la ceguera, el tacto y el parecido se hacen visibles, y es también el punto de la más delicada de las negociaciones entre la mano, el ojo y la mente. Por más que me guste la escritura, es el dibujo el que me demuestra todo lo que se puede decir con una sola marca, aparentemente descuidada: Las letras en las palabras escritas parecen hileras de pequeñas camisas de fuerza en comparación con la sensación de abundancia de significado encerrada en esa marca. (Berger, 2012: 69)

En el arte contemporáneo las líneas divisorias entre disciplinas se funden en el desarrollo de la práctica artística que se desarrolla en del campo expandido. Sin embargo, es innegable que, en el caso de la pintura gestual, a pesar de prestarse a hacer una lectura desde la dimensión de *lo gráfico*, la huella del medio empleado revela una esencia de naturaleza pictórica. En palabras de Juan Carlos Ramos, entendemos que “no obstante, hemos de manifestar que todo proceso de producción deja su marca. La presencia física de los medios se manifiesta a través de sus cualidades de producto, de los recursos y de los códigos de transmisión que, como principios energéticos y vitales, revelan su identidad” (Ramos, 2015: 87).

48 Referido como “gráfica” y no “grabado” para ampliar el marco de referencia.

49 Cabe destacar que estos fundamentos son extensibles al *tagging* como *marca (tag)* gráfico-plástica autorreferencial.



43/ *L'Adret*, 1959. Jean Degottex. Óleo sobre lienzo. 201 x 367,8 cm.

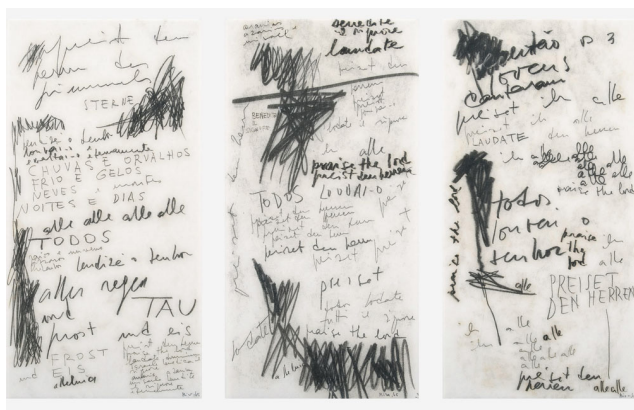
44/ Sin título, 2004. Zao Wou-ki. Tinta china sobre papel. 140 x 70 cm.

El matiz que adquiere la escritura pictórica con respecto a la pintura gestual, da cuenta, en primer lugar, de la extensión de la pintura hacia el campo de la escritura. Los signos de escritura, sus grafías, operan como objetos referenciales que apelan a *lo gráfico*, referido tanto al dibujo como a la escritura, desde el medio pictórico. Con respecto al sentido manual de la palabra manuscrita, que puede extenderse al trazo de la pintura gestual, R. Barthes afirma que:

(...) lo que me interesa es la “scripción” (el acto muscular de escribir, de trazar las letras): ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas (no hay que decir más: no hablaremos forzosamente de “signos”). Por lo tanto, trataremos acerca del gesto, y no de las acepciones metafóricas de la palabra “escritura”: solamente hablaremos de la escritura manuscrita, de la que implica el trazo de la mano. (Barthes, 2002: 87).

La escritura, como rastro gráfico, hace perdurable lo efímero del habla y del pensamiento por medio del grafismo, entendido como inscripción que implica la permanencia. Desde una línea de creación/producción que la artista Mira Schendel denomina “monotipias” cabe destacar la serie *Escritas* (1965) en el marco de las cuestiones planteadas en torno a la escritura como forma de *retener algo* de naturaleza efímera. En palabras de la artista:

Las Monotipias son el intento, hasta ahora frustrado, de capturar el discurso en el momento en el que se origina. Lo que me interesa es apresar el flujo de la experiencia inmediata con toda la fuerza empírica y encerrarlo en la permanencia, en la inmortalidad relativa del símbolo. (...) Si pudiera reconciliar estos dos ámbitos, lograría combinar la riqueza de la experiencia con la permanencia relativa del símbolo. En otras palabras, mi trabajo representa un intento de inmortalizar lo pasajero y dar sentido a lo efímero. Evidentemente, para conseguirlo tendría que congelar ese instante preciso en el que la experiencia se funde con el símbolo –con la palabra en este caso. (Schendel citada por Naves en Pérez-Oramas, 2010: 60)



45/ Sin título [Serie *Escritas*], 1965. Mira Schendel. Monotipia sobre papel japonés. 47 x 23 cm.

A grandes rasgos, la entidad de *lo gráfico*, ya sea del dibujo, de la escritura o del grabado, se ha manifestado tradicionalmente mediante la línea, así como la pintura lo ha hecho mediante la mancha. En la pintura gestual, y concretamente en la escritura pictórica, los límites entre ambos campos a menudo se funden creando trazos de naturaleza híbrida en torno a la línea o el trazo gestual *tendiente a o partiendo de la escritura*.

En el marco general de creación, el dispositivo/herramienta que traza las grafías es empleada como una extensión del cuerpo, de la mano y en sentido simbólico, de la mente, ya que “un pintor pinta por medio de la intencionalidad inconsciente de la mente más que con el pincel en tanto que objeto físico” (Pallasmaa, 2012: 54). Sin embargo, tanto la herramienta como el medio empleado no son elementos pasivos ya que pueden llegar a marcar cierta tendencia a lo pictórico o lo gráfico de una determinada pieza. El lápiz o el grafito serán dispositivos cuyas producciones permanezcan más cercanas a la dimensión de *lo gráfico*, así como el pincel y la brocha tienden a crear trazos cercanos a lo pictórico como si se tratara de una mancha estilizada.

Como se viene señalando, mediante el reduccionismo formal y cromático que define este tipo de abstracción pictórica, siendo un arte tendente a la monocromía o al empleo austero del color resolviéndose generalmente en blanco y negro, se alcanza un nivel de representación visual que hace que el trazo gestual permanezca cercano al campo del dibujo. Entendiendo que el dibujo tradicionalmente ha formado parte de la pintura, resulta lógico que al someter a la pintura a un proceso de síntesis, éste se revele y emerja como estructura interna que subyace al medio pictórico.

Con respecto a la reciprocidad que se da entre dibujo y pintura por medio de los valores plásticos inherentes al medio, Kandinsky advierte que “los elementos del dibujo y los elementos plásticos tienen entre sí una relación orgánica permanente. Reconocemos esta relación en estas tensiones que no son otra cosa que las fuerzas internas de los elementos” (Kandinsky, 2017: 98). El dibujo, además de ser una disciplina artística autónoma, forma parte inherente de casi toda creación plástica ya sea en su planteamiento inicial, en la estructura subyacente o en su construcción. La línea de creación de Cy Twombly es especialmente destacable en cuanto al empleo del trazo lineal como elemento más cercano a la escritura y al dibujo, en contraste con las manchas de color, que revelan una dimensión más pictórica.

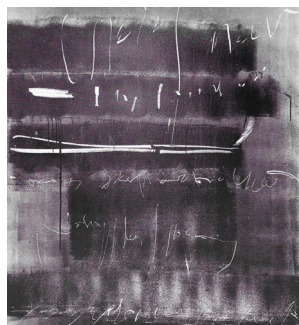
La predilección por el trazo gestual monocromático es principalmente resuelta con el color negro o tonos neutros que no aportan nuevas informaciones que alteren la percepción de la resonancia interna de las formas. El trazo *que escribe* y el trazo *que dibuja*, como rastro gráfico del gesto a través del cual la caligrafía oriental conjuga la pintura con el dibujo y la

escritura, mediante signos o grafías que se manifiestan a través de una pincelada híbrida. La tinta negra es el elemento que armoniza la dimensión de *lo gráfico* desde lo pictórico. El empleo del color negro sobre blanco, además de devolver a la esencia misma de la pintura entendida desde el dibujo, nos remite a la estética de la escritura. Esta cuestión es algo inherente en el modo de entender la pintura en Oriente como *unidad integrada* entre imagen, ya sea dibujo o pintura, y escritura. En la pintura china diferencian seis especies independientes de tinta negra: seca, diluida, blanca, mojada, concentrada y negra. Con respecto a la neutralidad cromática, en este caso resuelta mediante tinta negra, François Cheng afirma que:

(...) la pintura china privilegió la tinta en detrimento de los colores porque la tinta, parece lo suficientemente rica como para expresar los infinitos matices de la naturaleza y, por otra, porque, al combinarse con el arte de la pincelada, ofrece una unidad que, como hemos dicho, resuelve la contradicción entre dibujo y color, entre representación del volumen y ritmo del aliento. Por su doble cualidad, a la vez una y múltiple, la tinta, al igual que el pincel, es considerada como una manifestación directa del universo originario. (Cheng, 2016: 156-157)

Los valores de la tinta caligráfica son, en este sentido, extensibles a los valores de la tinta de las técnicas gráficas o del grabado, ya que durante siglos el color negro ha formado parte inherente de las artes gráficas como valor absoluto capaz de condensar y transmitir información relativa tanto al texto como a la imagen⁵⁰. El propio proceso gráfico requiere, por las características técnicas y procesuales en las que está inmerso, cierta tendencia a la síntesis cromática. La tensión entre la limitación y la posibilidad de los procesos de producción y reproducción gráfica, se resuelve por medio del poder comunicativo de la tinta negra que permite condensar valores gráfico-plásticos tanto de la imagen como de la palabra escrita.

Con respecto a la abstracción como método de creación reduccionista en lo formal y lo cromático de la pintura gestual abstracta, común al reduccionismo inherente a las técnicas gráficas, J. Martínez Moro afirma que “es significativo destacar cómo es precisamente este color el que, como valor absoluto, entra en la pintura de la mano de aquellas corrientes de arte moderno que se preguntan por lo primario y arquetípico” (Martínez Moro, 1998: 136).



46/ *Lignes d'écriture*, 1963. Jean Degottex. Óleo sobre lienzo. 162 x 135 cm.

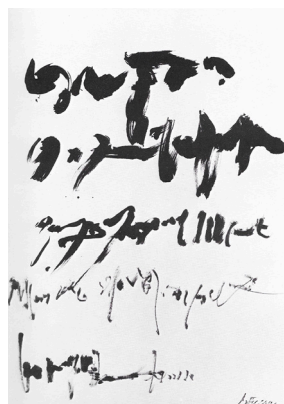
47/ Sin título, 1983. Zao Wou-Ki. Tinta china sobre papel. 70,5 x 140 cm.

50 Referido tanto a las xilografías medievales como al sistema de impresión de tipos que posibilitaron la reproducción técnica de imagen y texto, respectivamente. Todo ello extensible al resto de sistemas gráficos tanto en hueco como en relieve, así como a los sistemas que le suceden como la litografía, la serigrafía y los procedimientos fotomecánicos.

La abstracción entendida como síntesis, se da también como método de concreción plástica necesaria en todos los procesos y técnicas gráficas. En el caso de la pintura, este reduccionismo se da con la voluntad de búsqueda de los valores primarios del medio hallando la solución unificadora en el potencial expresivo del negro. De hecho, según J. Martínez Moro, esta analogía "se desarrolla en estos medios creando un lenguaje conciso y directo, cuyo modelo ha llegado en nuestros días a conquistar el plano del cuadro" (Martínez Moro, 1998: 13), considerándolo como una proyección de *lo gráfico* sobre lo pictórico⁵¹.

En el campo de la imprenta, la imagen y el texto han ido siempre de la mano pero fue, principalmente a través de la poesía visual de Mallarmé y otros poetas visuales, así como de los dadás, cubistas y futuristas, donde la tipografía se constituye como elemento que conforma una imagen. Así, a pesar de que la caligrafía oriental juega un papel fundamental como referente y fuente de inspiración de la pintura gestual, consideramos que debemos mantener presente la aproximación de los antecesores occidentales⁵² que trabajan en torno a la plasticidad de los elementos que componen un texto, ya sea manuscrito, caligráfico o tipográfico, que lo derivan desde lo literario al campo de la imagen y a su incursión e integración en el espacio pictórico.

A diferencia de la tradicional comunión entre texto e imagen que se da en el campo de las artes gráficas⁵³, en las corrientes de pintura gestual no se genera una unión complementaria sino una hibridación integral que hace que la grafía opere simultáneamente como escritura y como imagen, potenciada por la búsqueda de la unidad plástica que se resuelve desde la abstracción. En este sentido, la hibridación gráfica entre dibujo y escritura se ve más cercana a la poesía visual manuscrita tendente a la caligrafía y a lo pictórico desarrollada por artistas y poetas como J. Calonne, C. Dotremont y H. Michaux, entre otros, ya que trabajan en torno a la expresividad y plasticidad de la escritura y el trazo gestual.



48/ *Suíte Et (III)*, 1962. Jean Degottex. Tinta china sobre papel. 106 x 75 cm.



49/ *Calligraphic Study V*, 1976. Robert Motherwell. Aguatinta. 23 x 30 cm.

51 A este respecto, el autor plantea, de manera análoga a la lectura de *aquello que de gráfico* que se revela en la pintura gestual abstracta mantenida en el presente estudio, una visión del territorio gráfico que se proyecta en la pintura de *Cuadrado negro* (1915) de Malevich como obra pictórica en la que se manifiestan valores de *lo gráfico*. (Martínez Moro, 1998:136)

52 En relación a los contenidos del apartado "2.1.2.1. Caligrafía expresiva occidental".

53 En el campo de las artes gráficas se da cierta integración de texto e imagen por contigüidad, principalmente a través del libro ilustrado en un principio para después incluir otras producciones gráficas como cartelería, prensa y otro tipo de publicaciones. El claroscuro que conforma generalmente el texto o la imagen sobre el papel forma parte de la estética editorial.

Si bien el objeto referencial es el signo gráfico de la escritura, lo que se (re)presenta, además de cuestiones relativas a la búsqueda esencial del medio pictórico (objeto), es la esencia/pulsión interna de quien inscribe los grafismos (sujeto). La huella del artista se transfiere por medio del trazo gestual a la superficie en la que se inscribe y emergen cuestiones relativas a términos esenciales pertenecientes al campo de la gráfica como la huella/impronta y su transferencia/impresión. Con respecto a una práctica vinculada con la caligrafía, que se desarrolla en el campo de la abstracción con voluntad de acceder a lo esencial tanto del objeto pictórico como del sujeto/artista desde un enfoque introspectivo, F. Cheng afirma que:

La pincelada (...) no es una simple línea ni el simple contorno de las cosas. Proviene del arte caligráfico, y tiene múltiples implicaciones. Por lo grueso y lo fino de su trazo y por el vacío que encierra, representa forma y volumen. (...) Más que la semejanza exterior, la pincelada busca discernir el li, la "línea interna" de las cosas. Al mismo tiempo se carga de las pulsiones irresistibles del hombre. (Cheng, 2016: 159)

Entendemos este tipo de pintura gestual, que se desarrolla en el ámbito de la escritura pictórica, como (re)presentación de unas formas que responden a la idea de *transferencia* por medio de la *instrumentalización* del trazo gestual como prolongación de las pulsiones internas de quien las inscribe para *transferir su impronta*. En referencia a la caligrafía japonesa y, por extensión, a la pintura gestual, podemos afirmar, tomando las palabras de Alzaga, que:

(...) el pincel se convirtió en receptor y catalizador de sus energías, ayudado por su diseño, capaz de retener el elemento líquido, relacionado directamente con la vida y por lo tanto con la creación, la tinta. Gracias a su relación complementaria, pincel y tinta permitirán el nacimiento de lo resultante, la pincelada, signo transmisor del aliento vital, a través de la cual el hombre se encontrará con lo desconocido. (Lazaga, 2007: 101-102)

Aquellos rasgos *psíquicos y/o espirituales*⁵⁴, están *grabados* en el subconsciente del sujeto y por medio de la creación pictórica se *imprimen* en el lienzo. La pintura se presta como un medio idóneo para dejar emerger esas *informaciones* con cierta inmediatez y urgencia, en la línea de la escritura automática del Surrealismo, intentando escapar del lado racional y transcribiendo la pulsión interior de forma inconsciente e intuitiva por la inmediatez procesual de un medio directo como la pintura. La huella de lo intangible⁵⁵ toma cuerpo, se encarna, desde un medio pictórico que revela cuestiones inherentes a *lo gráfico*, mediante las nociones de huella/impronta, transferencia/impresión y memoria/permanencia, en relación simbólica con el grabado. Esta proyección del *yo* interno anticipa los aspectos de transferencia, huella e inscripción que desarrollaremos a continuación a través de la pintura de acción.

54 Términos empleados desde cierta ambigüedad ya que los matices que adquiere cada uno de ellos varía dependiendo del enfoque de pensamiento cultural (Oriente/Occidente).

55 La noción de matriz/huella intangible, en referencia a aquellos rasgos estables, permanentes e inherentes al sujeto que se transfieren mediante el automatismo gráfico del trazo gestual, se va ampliando a lo largo de los contenidos del presente estudio. En el apartado "1.5. GLOSARIO", se plantea un primer acercamiento al término "matriz intangible" [pp.40-41].

2.3.2. PINTURA DE ACCIÓN

Conocemos el *Action painting* como vertiente del Expresionismo abstracto estadounidense donde, por medio del trazo gestual que alcanza su mayor potencial, la acción corporal es inscrita en el lienzo. En comparación a ésta, la vertiente de pintura gestual del Informalismo europeo, en términos generales, presenta un carácter más intimista. Sin embargo, en ambos casos mediante una gestualidad, sea expansiva o contenida, la acción se transfiere al lienzo por medio de la pintura de acción⁵⁶. Nos centraremos en aquellas prácticas pictóricas en las que lo gestual trasciende y se despliega en el ámbito de la acción y lo performativo.

Desarrollado en el campo de la abstracción de forma análoga a la escritura pictórica, de gesto más intimista, se proyectan también a este campo los valores del reduccionismo cromático que lo hace fluctuar entre los campos del dibujo y la escritura. Los parámetros planteados anteriormente se extienden a este campo promoviendo una lectura desde *lo gráfico* en la que, en este caso, se activan y potencian las implicaciones acerca de la huella/impronta, transferencia/impresión y la memoria de la acción de lo acontecido por medio de la noción de inscripción.

La escritura, más que manifestarse mediante la estética de las formas de los signos o grafías, que son en este caso considerablemente más distorsionadas, emerge en el sentido de *inscripción*, en este caso de una acción que, por naturaleza, es efímera, así como lo es el habla con respecto a su representación gráfica, la escritura. Este sentido de la escritura, como rastro gráfico con voluntad de permanencia en el tiempo es, según John Berger, extensible al dibujo ya que éste supone un reto a la desaparición y dibujar "es implicar a lo que no estará cuando el dibujo sea contemplado más tarde" (Berger, 2012: 79).



50/ *Number 32*, 1950. Jackson Pollock. Barniz sobre lienzo. 269 × 457,5 cm.



51/ *Rentrée triomphale de Go Daigo à Kyoto*, 1957. George Mathieu. Pintura de acción mural.

En este tipo de piezas características del *Action painting*, permanecen lo que en la vertiente de escritura pictórica se vinculaba a la estética del texto siendo en este caso el grafismo del trazo gestual tan expresivo que lo hace fluctuar entre la línea y la mancha. La noción de escritura destaca en el sentido de inscripción, permanencia y memoria de una acción que por naturaleza es efímera y, mediante la inscripción como transferencia gráfico-plástica, perdura en el tiempo.

⁵⁶ Se emplea el término más genérico "pintura de acción" para acoger tanto la práctica de las vertientes europeas como de las estadounidenses ampliando el marco de referencia de la pintura de acción más allá de la vertiente estadounidense que recibe la denominación de *Action painting*.

En la concepción de la grafía de naturaleza gráfico-pictórica de la caligrafía oriental, la acción del trazo gestual se manifiesta como mediadora entre los aspectos físicos y los psíquicos o metafísicos donde surge *aquello que de espiritual tiene la pintura*. El sujeto, calígrafo y/o pintor, canaliza y transfiere por medio de la acción gestual aquellas fuerzas que fluctúan entre lo más profundo de su *yo interior*, las fuerzas de lo natural y lo sobrenatural. Se plantean estas cuestiones en torno a la transferencia de pulsiones de fuerzas internas y externas por medio del acto pictórico como una especie de ritual catártico en el que emergen y se transcriben al lienzo aquellas cuestiones relativas al ámbito de lo espiritual y lo psíquico.

En la pintura china, estas cuestiones se enmarcan en el *Yí*, que es “un término cargado de sentido y sólo puede ser traducido por una serie de palabras: idea, deseo, pulsión, intención, conciencia activa, visión justa, etc. Conciene a la disposición mental del artista en el momento de la creación” (Cheng, 2016: 188). A este respecto, Pallasmaa, parafraseando al arquitecto Alvar Aalto, señala que “en el trabajo creativo la conciencia centrada necesita relajarse momentáneamente y sustituirse por un modo corporal e inconsciente de exploración mental” (Aalto, citado en Pallasmaa, 2012: 81).

La escritura automática del Surrealismo, como acción gráfica que transcribe rasgos del subconsciente, acoge en esta práctica cuestiones que canalizan y transfieren, en este caso mediadas por la pintura, el rastro de lo físico, psíquico y metafísico adoptando la acción matices rituales o ceremoniales. Como décadas atrás advierte Kandinsky en torno a aquello que de espiritual tiene la creación artística, afirma que “es al mismo tiempo un hecho físico y psicológico.(...) El objetivo permanece en el subconsciente y dirige la mano” (Kandinsky, 2017: 123). En cuanto a la acción como método de creación, que adquiere tintes rituales, es destacable la posición que toma Jackson Pollock al adoptar en cierto modo el papel de chamán basando su pintura de acción en prácticas rituales de tribus indígenas del norte de Estados Unidos. Con respecto a la proyección del *yo interior* Pallasmaa señala que:

Finalmente, es el sentido del *yo creador* lo que parece estar realizando la tarea, como si de su sentido existencial emanara la obra o la representación. La identificación del creador con la obra es completa. Es su máxima expresión, el flujo mental y material entre el creador y la obra es tan tentador que la obra parece estar produciéndose a sí misma. En realidad, esta es la esencia de la experiencia extática de un arrebato creativo; los artistas explican que sienten que simplemente registran aquello que les es revelado y que surge de manera involuntaria más allá de su control intelectual consciente. (Ibid.: 91)

En esta misma línea de pensamiento, el artista y calígrafo Mediavilla advierte que “hemos de saber que nuestra mano actúa como un sismógrafo, como lo que es nuestro grafismo” (Mediavilla, 2005: 283). Podemos deducir que precisamente es en esa distorsión con respecto a las formas estandarizadas de la escritura donde emerge y se manifiesta la pulsión interior del sujeto que traza las grafías. En términos de transferencia y proyección entendemos que, en el momento de creación “el dibujante olvida tanto su mano como el lápiz y la imagen emerge como si fuera una proyección automática de la mente que imagina” (Ibid.: 14). La urgencia e inmediatez forman parte inherente de la voluntad de la acción que parece huir de los mecanismos de la razón consciente.

El lienzo será testigo de lo acontecido, la huella de una acción que por naturaleza es fugaz y hace frente a lo efímero por medio de la inscripción. Es un tipo de pintura de *transferencia de lo intangible* mediada por el trazo gestual donde la huella transferida responde a un código inmaterial. Técnicamente no pertenece a la categoría de *obra impresa*, sin embargo, se incorporan ciertos aspectos comunes al principio de impresión a través de la noción expandida de matriz que, recordemos, “puede considerarse el punto de inflexión conceptual, un momento en el que tiene lugar la transmisión o la traducción” (Kallio 2015: 88).⁵⁷

57 Citada anteriormente en el apartado “1.5. GLOSARIO” [p.41].



52/ Shozo Shimamoto en una performance *Bottle Crash*.

53/ Acción en proceso de Antropometrías de Yves Klein.

54/ *Grande Anthropophagie bleu*, 1960. Yves Klein. Acrílico sobre lienzo. 275 x 407 cm.

En la corriente Gutai se intensifican intereses y prácticas en torno a la cultura de lo social, lo público y en consecuencia, lo político, a través de prácticas donde lo performativo se presenta como método de creación en ocasiones análoga al *Action painting*. Encontramos referencias a la acción inscrita/impresa sobre una superficie de gran formato. Katsuō Shiraga, componente del grupo Gutai, realiza sus obras danzando con los pies pintados sobre el lienzo y dejando la impronta en movimiento sobre él. Resulta destacable la analogía que se establece con la *Action painting* de Jackson Pollock y las antropometrías de Yves Klein en el sentido de transferencia de una impronta, gestual o corporal, como memoria de la acción acontecida.

La noción de *huella* forma parte inherente de *lo gráfico*, tanto desde el proceso de transferencia, análogo al de la estampación en gráfica, como desde la cuestión del rastro de la memoria que hace perdurar en el tiempo algo que por naturaleza es efímero. Con respecto a la imagen, aquello que perdurará y será visible en los museos como testigo de la acción, tomamos las palabras de Paivikki Kallio al afirmar que “sentimos un anhelo por lo desconocido que solo podemos ver como una impronta. Esto da lugar a la melancolía, un anhelo por la matriz. El deleite visual seguirá, y es secundario” (Kallio en: Peterson, 2017: 94).

El gran formato es empleado por la mayoría de los artistas de la pintura gestual concibiendo la superficie del lienzo como campo de acción ya que las dimensiones más reducidas no se prestan a acoger la totalidad de la acción libre y dar salida a esa necesidad de transcribir la pulsión psíquica en su intensidad e inmediatez. La concepción de la superficie de la pintura como *all over* es característica del Expresionismo abstracto y opera como un campo abierto donde, generalmente, no hay jerarquías de representación en la composición y en ocasiones la acción parece extenderse más allá de los márgenes que delimitan físicamente el soporte.

Lo que contemplamos parece ser una sección extraída de un marco de acción más amplio por el que se sugiere una prolongación o extensión más allá del lienzo⁵⁸. Resulta destacable cierta tendencia generalizada entre los artistas de pintura de acción en la que la habitual disposición vertical del soporte/lienzo en la práctica pictórica, se traslada a la horizontal (suelo) permitiendo al artista llevar a cabo la acción en una especie de escenario que permite que la acción sea aún más inmersiva, pintando *desde* y no tanto *hacia*.

El espectador, a pesar de contemplar el resultado de la acción a posteriori en el museo donde las piezas generalmente vuelven a retomar la tradicional disposición vertical, tiende a percibir la pieza de un modo inmersivo por la resonancia que producen las grandes dimensiones, tendentes a la pintura mural, en el espacio expositivo. Debido a la preferencia del gran formato y, en parte, influenciados por la corriente del Muralismo mexicano, gran parte de las creaciones del *Action painting* adoptan cierto carácter mural en sus creaciones.

58 Como podemos contemplar en la pieza *Number 32* (1950) de Pollock [Fig.50, p.92] o en las series de bucles de Cy Twombly [Fig.87, 88, p.117].



55/ Práctica extendida en China de escribir/pintar caligrafía efímera con agua sobre suelo urbano.

56/ Antoni Tàpies trabajando en gran formato sobre el suelo.

57/ Jackson Pollock, 1950. Hans Namuth. Fotografía de Jackson Pollock en un *Action painting*.

58/ Fotograma del video *Float*. Uno de los cuatro videos de tributo que Niels Shoe Meulman hizo con Yasiin Bey (anteriormente conocido como Mos Def) encargado por Louis Vuitton.

En esta secuencia de imágenes resulta evidente la preferencia generalizada del gran formato así como la tendencia a desplazar el soporte de acción a la horizontal del suelo para desarrollar un movimiento más libre e inmersivo. Desde el campo de la caligrafía oriental, la práctica de escritura con agua sobre las aceras públicas, además de ser una práctica extendida en Oriente, revela que lo relevante es la acción y no el resultado, el cual, por el medio empleado no deja huella de lo acontecido. También artistas del Informalismo como Tàpies, Pollock en el *Action painting* y Niels Shoe, artista del *Calligraffiti*, entienden la amplitud de superficie como escenario de campo de acción.

A continuación, nos adentramos a través de la pintura matérica en el imaginario del muro y las implicaciones de *lo gráfico* que intervienen en él. Como nexo de unión con la pintura de acción, se presta a acoger tanto los grafismos del trazo gestual gráfico-pictórico que se depositan en ella, como las incisiones que *hieren* la superficie del muro así como los rastros del paso del tiempo, generando todos ellos un tipo de *huella de lo acontecido* que se inscribe sobre la superficie/muro.

2.3.3. PINTURA MATÉRICA

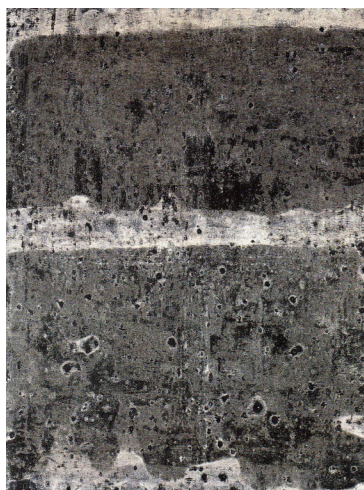
A diferencia del *Action painting*, donde el soporte es un elemento *pasivo*⁵⁹ cuya función es acoger y retener el rastro de una determinada acción, en la pintura matérica el soporte acoge todo tipo de materiales que en principio son ajenos a la pintura y surge, de forma generalizada y extendida, un interés que gira en torno al imaginario del muro. Este interés se manifiesta en todas sus diversas dimensiones, ya sea insinuando cuestiones sociales o políticas, o desde una visión y planteamiento plástico en el que, lejos de la representación pictórica efectista, se (re)crea la piel del muro. Surge de nuevo la idea de (re)presentación, al plantear piezas que por su propia naturaleza tienden a prescindir de la copia o imitación de elementos tangibles para *construir* aquello que se evoca.

La obra hace así referencia a su propia materialidad dotándose de gran carga textural y matérica que tiende incluso a la tridimensionalidad. Para revelar la vida interior de los diversos materiales empleados se recurre generalmente a un proceso asociable a la creación

59 Entendido como relativamente neutro, ya que desde la línea de pensamiento oriental se destaca como una función activa del vacío en cuanto a espacio por donde circulan los alientos vitales.

desde la destrucción. Rompen, rasgan, arañan y profundizan en las superficies para acceder y revelar las cualidades matéricas en un proceso que sugiere operar desde *la belleza de lo decadente*. Tanto por los materiales empleados como por la *estética del deterioro*, surgen, más allá de la apariencia visual, cuestiones relacionadas con el proceso de degradación que revela la naturaleza interna de las cosas. La corriente japonesa *Gutai*, en el manifiesto publicado en el año 1956 por Yoshihara, describe este tipo de fascinación por *la belleza de lo decadente*, al decir que:

Ahora, curiosamente, encontramos una belleza contemporánea en el arte y la arquitectura del pasado devastada por el paso del tiempo o los desastres naturales. Aunque su belleza se considera decadente, puede ser que la belleza innata de la materia vuelva a surgir detrás de la máscara de adornos artificiales. Las ruinas inesperadamente nos reciben con calidez y amabilidad; nos hablan a través de sus hermosas grietas y escombros, lo que podría ser una venganza de la materia que ha recuperado su vida innata. (Yoshihara, 1956: s.p.)



59/ *Langage des Caves X*, 1958. Jean Dubuffet. Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm.

Dentro del imaginario de los artistas de la pintura matérica, es común que los valores matéricos del muro degradado sean extensibles a los rastros gráficos trazados en las cavernas en la Prehistoria. A través de la noción de inscripción/incisión parietal evocan a menudo cierto retorno al pasado más remoto, a las huellas primitivas, siendo destacable en este sentido la pieza *Langage des Caves X* (1958) [Fig.59] de Dubuffet.

El paso del tiempo genera alteraciones en la materia, sobre todo en aquellos elementos que se encuentran expuestos a la intemperie y sufren una mutación física que revela sus aspectos internos mediante diferentes estratos que emergen en el proceso de degradación. Surge la noción de palimpsesto, de las huellas de la acción del paso del tiempo que se inscriben y retienen sobre la piel del muro, destacando esta concepción como parte del imaginario de la pintura matérica. Lo efímero se graba sobre su superficie, por medio de la acción corrosiva de los agentes externos al encontrarse éste expuesto a la intemperie, reteniendo las huellas de lo acontecido. En cuanto al hacer frente a la naturaleza efímera del paso del tiempo *grabando su huella* sobre el muro, encontramos, en palabras de J. Martínez Moro, cierto paralelismo con los procesos del grabado al decir que:

Junto a estas nociones temporales, las artes gráficas y, más concretamente el grabado calcográfico, detentan un sentido del paso del tiempo sujeto a una idea de transformación, desgaste, descomposición e, incluso, destrucción de la obra. De hecho, el proceso de grabado calcográfico no es sino erosión de una superficie virgen por medios externos, que en el caso del aguafuerte son agentes químicos. Podemos considerar a estos efectos que técnicamente hay una equivalencia entre los medios empleados en el taller y los de la naturaleza, con la salvedad de que en el primero controlamos y precipitamos a nuestra conveniencia el mordido de la plancha. En este último caso el paso del tiempo queda matizado en una exploración procesual del discurrir creativo. (Martínez Moro, 1998: 77)

Superficies rasgadas, arañadas y estratificadas que por sus cualidades matéricas y el relieve de sus diferentes estratos, desde el imaginario de la gráfica se prestan a ser potencialmente entintadas y estampadas para transferir sus huellas. Como si de una matriz se tratara, la piel del muro alberga ciertas informaciones táctiles a las que se le suman constantemente nuevas marcas y rastros de incisiones, inscripciones y todo tipo de huellas se van superponiendo en su superficie. En este sentido, la plancha de grabado como “vehículo espacio-temporal de soporte de la imagen es, en virtud de su carácter tridimensional, susceptible de albergar por superposición una amplia sucesión de estratos transculturales o transpersonales” (Ibid.: 80).

La matriz, como elemento receptivo a ser procesado en diferentes fases temporales, sugiere en este contexto la idea de palimpsesto extensible al muro como elemento en el que intervienen agentes análogos a los procesos del grabado como son la mordida y la incisión generando un palimpsesto mural. De naturaleza gráfica en origen, el palimpsesto surge en un proceso de intervención gradual y sucesiva sobre un mismo soporte. Ya sea una plancha de grabado o su análogo, el muro, que, mientras permanezca expuesto a la acción corrosiva del tiempo, irá reteniendo y añadiendo en su superficie diferentes marcas y rastros que *graban* lo acontecido.

Dubuffet y Tàpies, desarrollan una línea de creación de obra gráfica análoga a sus pinturas matéricas en la que surge la idea de transferencia de la huella del muro degradado. Mediante las técnicas gráficas se potencia y consolida la analogía planteada entre los procesos de mordida en el grabado y los de la degradación de la piel del muro. *La destrucción como método de creación* trasciende de lo simbólico a lo procesual como método de creación, en este caso, de una matriz física. Desde la apropiación simbólica de la piel del muro destacamos una serie de piezas en las que se transfieren los valores hápticos de su superficie.

El muro como soporte de escritura/inscripción con voluntad de permanencia en el tiempo, es una noción que forma parte del imaginario de las corrientes de arte abstracto del Informalismo y del Expresionismo abstracto, bien en su dimensión matérica o como escenario y campo de acción en el cual inscribir gráficas. A las características hápticas y visuales que se revelan sobre el muro por la acción de corrosión y degradación del paso del tiempo hay que añadir aquellas nuevas inscripciones que se registran de forma voluntaria. Incisiones, marcas y todo tipo de huellas y rastros de escritura que intervienen sobre el muro se manifiestan también en la pintura matérica. Ya sea mediante *pintadas* o incisiones, el ideal de *inscripción sobre el muro* forma parte de la práctica del *graffiti* desde la Antigüedad. En este sentido, la escritura/inscripción “no es nada más que una resquebrajadura. Se trata de dividir, de surcar, de discontinuar una materia plana, hoja, piel, placa de arcilla, muro” (Barthes, 2002: 110), lo que nos lleva a la noción de incisión, de grabado.



60/ Sin título, 1962. Antoni Tàpies. Litografía a 4 tintas. 75 x 57.

61/ *Le Mur de larmes* [Del portfolio *L'Élémentaire de Les Phénomènes*], 1958. Jean Dubuffet. Litografía. 63 x 45 cm.

62/ *Géométrie*, 1959. Jean Dubuffet. Litografía. 53,3 x 38,7 cm.

En la serie de litografías del portafolio *L'Élémentaire de Les Phénomènes* (1958) [Fig.61] de Dubuffet⁶⁰ y la litografía Sin título (1959) [Fig.60] de Antoni Tàpies, la matriz (piedra litográfica) ha sido expuesta a una serie de acciones consideradas como destructivas para generar imágenes accidentales, rastros y huellas de la acción. Cabe señalar que, paradójicamente, la matriz litográfica generalmente carece de relieve y, sin embargo, se (re)presentan las huellas que retiene en su piel. Títulos como *Le Mur de larmes* o *L'Oxydation* (pieza que forma parte del mismo portafolio) hacen referencia a la degradación de las cualidades físicas de la superficie del muro, o de su extensión a otro tipo de superficies, evocando la apropiación de las mismas y su posterior transferencia mediante la estampación de sus huellas.

Desde una proyección técnica, procesual y conceptual de la gráfica sobre la pintura matérica, los diferentes estratos que se generan en la superficie hace que en sus valores táctiles, mediante el hueco y el relieve, se genere cierta susceptibilidad de ser potencialmente entintados y estampados. Pensemos, por ejemplo, en las técnicas aditivas que para crear la matriz generan mediante diferentes materiales, de forma análoga a la pintura matérica, relieves y texturas que retienen la tinta y la transfieren en el proceso de estampación. Ambos difieren en el sentido de que la pintura matérica se muestra como un proceso directo en el que lo matérico se exhibe como el propio *producto artístico*. En la vertiente de obra gráfica en cambio, lo matérico es el medio indirecto que crea la matriz, como *elemento mediador* que posibilita la transferencia y reproducción de la imagen.

Si de forma hipotética pudiéramos instrumentalizar una pieza pintura matérica como objeto mediador de la imagen que potencialmente puede ser usado como matriz, emergería, tomando las palabras de J. Martínez Moro, “la abierta operatividad de la plancha grabada en tanto no es estampada, lo que permite una apropiación del objeto artístico original (extensiva a todos aquellos objetos culturales susceptibles de ser estampados)” (Martínez Moro, 1998: 80). Desde el ideal gráfico, el mismo medio y proceso de creación es tan susceptible de ser tanto el *objeto artístico* como el *objeto mediador*, entendido como soporte transitorio que contiene la imagen gráfica en su instrumentalización como matriz.

En definitiva, en las principales características físicas, procesuales y conceptuales de la pintura matérica en relación al muro, se condensan aquellas implicaciones análogas a lo gráfico. *La creación desde la destrucción* es una noción análoga a la mordida y la incisión en el campo del grabado. Incidiendo sobre el soporte como si lo hirieran, *construyendo* a través de acciones consideradas *destructivas* al intervenir con cortes, perforaciones o desgarros.

60 Dubuffet, en su primer contacto con la litografía hacia el año 1944, ataca directamente la matriz de piedra creando la serie de litografías *Matière et mémoire* (1944). A partir de ese momento la litografía forma parte fundamental de los procesos de (re)creación de suelos y muros degradados en su obra.



63/ *Graffiti*, 1985. Antoni Tàpies. Técnica mixta sobre lienzo. 630 x 80 cm.

64/ *Fragment*, 1998. Antoni Tàpies. Carborundum, aguatiinta, serigrafía y barniz blando. 51 x 46 cm.

En la línea de lo arriba descrito, destacamos como ejemplo paradigmático parte de la obra de Tàpies, que, en su vertiente matérica, mediante incisiones y la adhesión de diferentes materiales sobre el soporte, genera huecos y relieves como método de creación directa, como podemos ver en la pieza *Graffiti* (1985) [Fig.63]. Estos mismos métodos de creación se dan también en parte de la vertiente de producción gráfica de su trabajo donde, además de emplear técnicas como la serigrafía, litografía y grabado calcográfico, emplea de forma recurrente técnicas análogas a las de la pintura matérica como la incisión y las técnicas aditivas [Fig.64]. Aquellos relieves, texturas, huecos y estratos que surgen en sus pinturas son susceptibles de retener tinta y ser transferida al papel por medio de técnicas gráficas, obteniendo una imagen gráfica de la huella que contiene. En su vertiente gráfica es recurrente la transferencia de huellas de objetos y materiales que generan ciertos valores táctiles análogos a la pintura matérica.

Tanto el grabado fortuito de la superficie por el paso del tiempo como las incisiones que de forma voluntaria se inscriben en el muro, además de revelar las características matéricas del mismo, evocan cuestiones sobre la permanencia en el tiempo y la memoria, al igual que el grabado, mediante procesos de creación semejantes a la corrosión de los ácidos o a la incisión. Al igual que la escritura, inherente a la noción de inscripción, hace frente a lo efímero del habla, la incisión opera como “la más radical forma de dibujo y acaso también la más primitiva forma de escritura” (Pérez-Oramas, 2010: 23), emergiendo el sentido más amplio de *lo gráfico* como aquello relativo tanto al dibujo como a la escritura y al grabado.

2.4. EXTENSIÓN DE LOS FUNDAMENTOS DE LA PINTURA ABSTRACTA DE POSGUERRA A TRAVÉS DE UNA REVISIÓN DE CIERTAS LÍNEAS DE CREACIÓN ARTÍSTICA

En el presente apartado se articulan, consolidan y extienden algunas de las cuestiones más destacables planteadas a lo largo del presente capítulo, a través del discurso y las prácticas desarrolladas por artistas referentes de las vertientes gestuales y matéricas de la pintura abstracta de posguerra. Las diversas visiones que ofrecen en torno a sus respectivas líneas de creación nos permiten relacionar los parámetros principales planteados en el presente estudio y, al mismo tiempo, plantear nexos de unión con los contenidos del próximo capítulo en el que nos adentraremos en el campo del *graffiti*. La elección de las piezas se ha realizado, en la medida de lo posible y coherente, en base a una selección de obras producidas mediante técnicas gráficas en las que los artistas resuelven de forma gráfica, cuestiones análogas a las planteadas en sus respectivas líneas de creación pictórica.

Se plantean, en primer lugar, una serie de obras en las que el signo gráfico, como portador de significado, opera en el sentido de evocación e invocación, por medio de la escritura legible, en el plano pictórico. Se complementa con una línea de creación de grafismos ilegibles y que, por lo tanto, se manifiestan como imagen en el campo de la escritura asemántica donde prevalece el sentido gráfico, en relación al binomio escritura/dibujo. La escritura se adentra en el campo pictórico manifestando su dimensión más plástica y trazando grafías en las que permanece cierto poso de lo que en algún momento parece haber sido escritura.

Pintar, escribir, trazar, borrar, tachar, reescribir... sobre un mismo soporte, son acciones creativas en las que se generan múltiples capas que evocan la idea del palimpsesto. Éste, perteneciente en origen al campo gráfico, implica la *destrucción*, parcial o completa, de una información subyacente a la que se le añaden nuevas escrituras más o menos gestuales. Se plantea una extensión del soporte de intervención de papel al del muro, desde el terreno de la escritura pictórica que permite proyectar sus fundamentos al *graffiti*.

A través de la noción de *transferencia e inscripción* de la acción gestual se destacan algunas de las cuestiones en torno al escenario de la pintura de acción planteando un desplazamiento de la línea horizontal (suelo), a la vertical (muro). Por último, se complementan aquellas cuestiones en torno a la pintura matérica que se desarrollan desde medios y métodos de creación no necesariamente pictóricos.

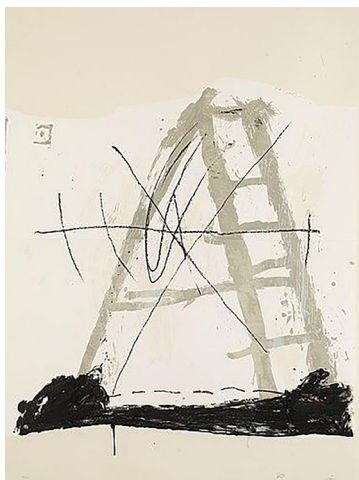
2.4.1. ESCRITURA PICTÓRICA (I)LEGIBLE

2.4.1.1. Entre la evocación y la invocación

Decodificación, encriptado y recodificación son los rasgos que se manifiestan en la práctica y discurso de los artistas que se toman como referentes en una línea de creación en la que la palabra escrita/dibujada/pintada, a pesar de permanecer en el rango de lo legible, opera desde cierta ambigüedad entre la función de evocación e invocación⁶¹. La grafía o signo alfabético es reconocido e identificado en una primera lectura que, desde los parámetros habituales, se ve alterado invitando a una segunda *lectura* en la que el juego de ocultación y desvelamiento opera en un mismo campo derivando la función del signo a un terreno ambiguo, polivalente y encriptado. La decodificación de la palabra escrita y aquello que designa o evoca son, entre otras cosas, cuestiones que se subvierten en esta línea de creación de escritura pictórica (i)legible.

Los signos trazados en la pintura de Antoni Tàpies conforman, dentro de su imaginario y lenguaje personal, un sistema de comunicación encriptada. Se trata de un terreno donde a los signos se les asignan significados polivalentes y ambiguos funcionando las grafías a modo de signo, símbolo y/o icono. El signo en ocasiones tiende hacia la representación figurativa de objetos cotidianos, como en *L'Echelle* (1968), o hacia formas antropomórficas. Se dan diversas transformaciones en torno a un mismo signo que en cada uno de sus tratamientos adquiere un significado diferente al designar diversos conceptos que maneja el artista de forma recurrente en su trayectoria artística llegando a conformar un lenguaje propio.

Las grafías trazan signos legibles que designan, evocan y representan cosas o conceptos que a su vez se encriptan y recodifican otorgándoles nuevos significados. El signo como código emerge en el plano de representación como indicio de comunicación escrita, casi al alcance de la comprensión del *lector*, requiere cierto conocimiento previo sobre el lenguaje del artista para su comprensión. El signo funciona como símbolo de significado múltiple, híbrido y polivalente.



65/ *L'Echelle*, 1968. Antoni Tàpies. Litografía. 143 x 105 cm.

61 Con respecto a los términos evocación e invocación, cabe señalar que, en el uso habitual del lenguaje, poseen sutiles matices que los diferencian. "Evocar" puede entenderse desde el *referirse a algo* o *traer algo a la memoria* así como "invocar" parece implicar la voluntad de que *ese algo* se encarne, de forma real o simbólica, como consecuencia de haberlo llamado o nombrado.

La pluralidad de significados que les son asociados a las letras juega un papel fundamental cumpliendo el mismo signo diversas variantes como código. Como ejemplo del significado múltiple sobre el mismo signo cabe destacar la recurrente inscripción de las grafías "A" y "T" que, siendo sus iniciales, funcionan como signos autorreferenciales⁶². La "T", además de hacer referencia también al nombre de su esposa, Teresa, a menudo muta hacia el signo "X" al que también se le han asignado diversos significados como símbolo de la cruz, la muerte, como rastro gráfico empleado para tachar, evocando así un acto de negación o, por el contrario, como marca gráfica, toma de posesión, apropiación de algo⁶³.



66/ Número X [Serie Negra], 1967. Antoni Tàpies, Tinta negra sobre papel de estraza. 36,5 x 24,5 cm.

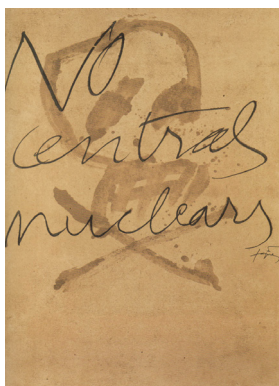
67/ Negre sobre vermell, 2008. Antoni Tàpies. Pintura, tinta, lápiz y collage sobre papel. 56, 5 x 69 cm.

En ocasiones, las palabras operan en el sentido habitual de lectura a modo de proclama o declaración pública formando parte de la activa implicación social y cultural que ha mantenido durante toda su carrera. En este sentido son especialmente destacables los carteles⁶⁴ que realiza, en colaboración con diversas asociaciones e instituciones, en los que, además del texto tipográfico informativo que lo acompaña, generalmente contiene escrituras gestuales también portadoras de significado. Cuestiones como la conciencia colectiva e individual, lo público y lo privado e íntimo, desdibujan sus límites siendo a menudo relacionadas con la dimensión pública del *graffiti*. Esta visión se acentúa por la naturaleza pública inherente al cartel como elemento que se sitúa principalmente en los muros del entorno urbano.

62 En el apartado "3.2.3.2. El tag como grafismo autorreferencial" [p.156] se amplía la cuestión del signo autorreferencial, como huella gráfica del sujeto con la pieza *Autoretrat amb paisatge* (1987) de Tàpies [Fig.126, p.159], entre otras.

63 Recordemos que este signo proviene en ocasiones de la mutación de la "T" con la que el autor hace referencia a sus iniciales, por lo tanto, el carácter de marca autorreferencial se ve potenciado y todo lo relacionado con la autografía, como una constante en su trayectoria, tiende puentes con el entorno del *tag* en el campo del *graffiti* como huella autorreferencial.

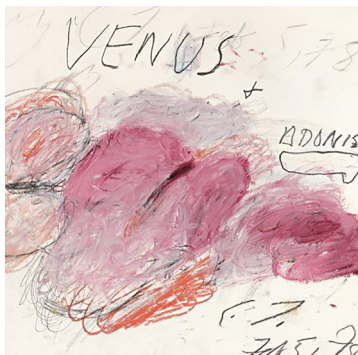
64 En esta vertiente se evidencia el carácter gráfico por un lado y el vínculo con el *graffiti* por otro, ya que la propia naturaleza del cartel sitúa estas piezas en la esfera social de lo urbano, el muro. También el contenido y los propios mensajes plasmados establecen un nexo de unión con la escritura parietal de los muros del entorno urbano. Tàpies se acerca desde su práctica artística a la esfera pública, a cierto activismo ideológico, político, social y cultural generalmente vinculado a su tierra natal, Cataluña. Carteles recopilados y publicados en: VV.AA. (2006) *Los carteles de Antoni Tàpies y la esfera pública*. Fundació Antoni Tàpies.



68/ *No centrals nuclears*, 1979. Antoni Tàpies. 75 x 53 cm.

69/ *Pro abolició pena de mort*, 1975. Antoni Tàpies. 87 x 61,5 cm.

En la línea de creación de escrituras legibles de Cy Twombly, extensible al campo de la pintura, a menudo las grañas se manifiestan en el rango de lo legible designando y evocando referencias en torno a una temática constante en su trayectoria artística. Generalmente son referencias literarias que hacen alusión a escritores o mitos clásicos de la antigua Grecia y Roma que le sirven de inspiración para crear y que evoca mediante la palabra escrita en sus obras. Temática que se evidencia en los títulos de las obras desde los últimos años de la década de los 50 tales como: *Apollo*, *Venus + Adonis*, *Virgilio*, *La arcadia...* Que a su vez muestran el interés de Twombly por retomar las resonancias culturales más antiguas y plasmarlas desde un lenguaje plástico actualizado.



70/ *Apollo and the Artist*, 1975. Cy Twombly. Óleo, barra de cera y collage sobre papel. 142 x 128 cm.

71/ *Venus + Adonis*, 1978. Cy Twombly. Leo, barra de cera y grafito sobre papel. 44,5 x 46,9 cm.

Títulos que se inscriben en el lienzo para ser leídos y entendidos como alusión directa a aquello que designa, evocando o invocando de forma poética su presencia en el campo de representación gráfico-plástica. Pintura y dibujo son disciplinas que, en su caso, siempre permanecen cercanas a las referencias literarias⁶⁵. En este sentido Twombly afirma:

65 También realiza obras dedicadas a personajes más modernos como Malevitch, Tatlin y Rilke, entre otros.

No soy purista, no soy abstraccionista total. Tiene que haber una historia detrás del pensamiento (...) Me gusta tener algo que me dé el empujón – generalmente es un lugar o una referencia literaria, o un acontecimiento que tuvo lugar-, eso me hace empezar (Twombly, 2008: 52).

Su grafismo tiende a desfigurar formalmente los signos de escritura generando mediante una aparente *torpeza* cierta sutileza en sus líneas y trazos de carácter intimista. Al derivar la palabra escrita al campo de lo ilegible, la grafía tiende a percibirse como hibridación entre escritura e imagen, o más bien empleando la escritura como invocación de la imagen.

2.4.1.2. Lectura de lo ininteligible

Lectura de lo ininteligible se plantea desde aquellas líneas de creación en las que permanece y se potencia el carácter textual a pesar de situarse en el terreno de lo ilegible. Ya no responde a una lógica de comprensión lectora sino a una lógica formal interna de percepción del cuerpo del signo, como objeto gráfico, desde lo sensible. La función del signo se desarticula al mutar las formas que lo constituyen y las grafías, su consecución, linealidad y proyección compositiva sobre el soporte, se articulan visualmente en un *simulacro de discurso* de narración asemántica. La grafía se desenvuelve como signo desprovisto de un código, designándose o (re)presentándose a sí misma en su dimensión visual, operando en un terreno ambiguo entre lo verbal y lo icónico. La escritura como imagen, en este estadio, se manifiesta aún más próxima a *lo gráfico*, al dibujo, que a lo pictórico.

Destacamos el planteamiento en torno a la escritura visual a través de la obra de Kunizo Matsumoto, artista japonés exponente del movimiento Art Brut afectado por una enfermedad mental. Nació en Osaka y entre 1985 y 1988 asistió a un taller para personas con problemas psíquicos en el que, entre otras cosas, practicaban caligrafía.⁶⁶ Resulta especialmente destacable la línea de creación de un artista que, a pesar de no saber leer, dedicó su vida a la escritura basada en los ideogramas japoneses. Su percepción del sistema de escritura se reduce al plano meramente visual y las grafías que lo constituyen son tomadas como objeto de referencia/representación, genera un tipo de escritura asemántica tendente a la estética textual desarrollándose en torno al espesor del rastro gráfico del lenguaje.

La grafomanía de Matsumoto tiene en este caso un efecto estético al mostrar una espesa red de signos tejidos que funcionan como una amalgama de elementos articulados que llegan a fundirse en su exceso. Un campo de escritura que se contempla como superficie heterogénea realizada a base de diferenciación de colores, tamaños, anchura y agrupaciones de signos emulando un discurso articulado. Diferentes *voces gráficas* parecen interactuar desde un grafismo que carece de código y parece mostrar un sistema de lenguaje interno, un sistema propio inaccesible que, sin embargo, a nivel visual reconocemos como escritura, como texto.

66 "Escribe" sobre aquellos temas que le interesan como el *Kabuki*, la ceremonia del té y sus películas favoritas de animación generando una reiteración enigmática sobre estos temas desde un lenguaje que nos resulta desconocido. Estudia con minuciosidad los ideogramas de los textos que tratan sobre sus temas favoritos y que le sirven de inspiración. Le fascinaban las anotaciones que escribía en sus cuadernillos el personal del centro al que acudía, por lo tanto, él trataba de imitarlos invadiendo por completo, con su escritura compulsiva, multitud de cuadernos a lo largo de su vida.



72/ Intervención sobre hoja de calendario. Kunizo Matsumoto.

73/ Serie de escrituras realizadas sobre múltiples hojas de papel. Kunizo Matsumoto.

A menudo utiliza material previamente impreso que encuentra en la calle y colecciona para posteriormente intervenir sobre él mediante una operación de (re)escritura. En las hojas de calendario resulta especialmente interesante cómo interactúan los ideogramas manuscritos de Matsumoto con los signos y símbolos previamente impresos, tales como números o palabras del sistema alfabético occidental e ideogramas de la escritura oriental

Más allá del marco y contexto de las corrientes artísticas de posguerra, desde este planteamiento relativo a la escritura asemántica cabe destacar la línea de creación paradigmática que Mirtha Dermisache desarrolla a partir de los años sesenta. Sus piezas [Fig. 38, 39, p.85] se ubican en un terreno puramente gráfico, en oposición a lo pictórico⁶⁷, potenciado por carácter que imprime en sus piezas el hecho de emplear dispositivos⁶⁸ propios del campo de la escritura como postales, cartas, libros, revistas y periódicos, entre otros. Estos formatos derivan a su vez a la idea o propósito de circulación de las piezas, de la edición, de lo múltiple y de aquello que tiene de democrático el fundamento de reproductibilidad que, desde una visión fundada por Walter Benjamin⁶⁹, anula aquello que *de aurático* podría poseer la obra en su origen, planteando nuevas interrogantes en torno a lo original, lo múltiple o el original múltiple. La voluntad de la artista es la de desplazar el original manuscrito para adentrarse en los canales de la reproducción editorial.

Su obra, a pesar de desenvolverse desde *lo gráfico*, posee ciertas consideraciones análogas a la escritura pictórica que son extensibles algunos de los fundamentos de la pintura gestual de posguerra. La linealidad, la secuencialidad, la referencia al signo gráfico (real o ficticio), son agentes que ejercen una función de anclaje y nexa de la grafía a su *dimensión textual*. A propósito de uno de los cuadernos de grafismos de la artista, Roland Barthes escribió una carta a M. Dermisache de la cual transcribimos las principales impresiones que el semiólogo expresa en estas palabras:

Usted ha sabido producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, que podrían ubicarse bajo el nombre de escritura ilegible. Lo que lleva a proponer a sus lectores, no los mensajes, ni siquiera las formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura. Nada es más difícil que producir una esen-

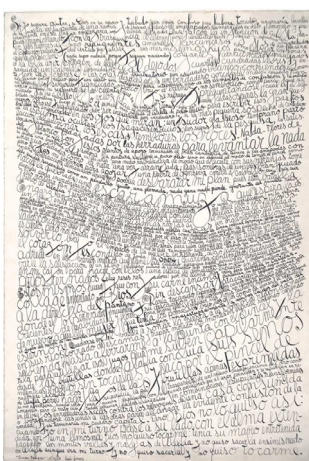
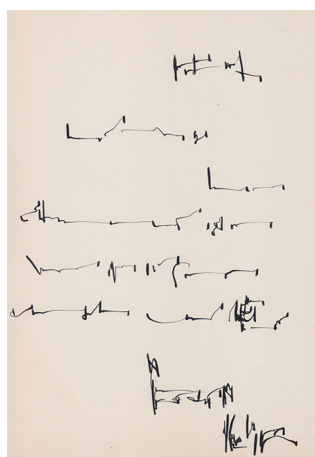
67 A pesar de potenciar la plasticidad formal del signo, la artista insiste a lo largo de su carrera que lo que genera a través de sus obras son escrituras, en ningún caso será nada relativo o tendiente a lo pictórico.

68 Se emplea el término "dispositivo" para reflejar la voluntad de la artista de conceder a la escritura un fundamento análogo a un mecanismo o artificio procedimental y formal de creación a través de los formatos empleados.

69 En relación a la publicación *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (2003).

cia, es decir, una forma que sólo revierta sobre su nombre; ¿acaso artistas japoneses no han invertido toda su vida en trazar un círculo que sólo revierta sobre la misma idea de círculo? Su trabajo se emparenta con esa exigencia. (Barthes, 1971)⁷⁰

El artista León Ferrari plantea una línea de trabajo en la que el dibujo de grafías evoca la idea de escritura desarrollado un tipo de dibujo en el que la linealidad y secuencialidad de las grafías abstractas se perciben y desarrollan simulando un texto. Ferrari evoluciona del dibujo abstracto a la escritura en la que destaca el sentido visual mediante dibujos que aspiran a *lo textual* en lo que el artista denomina *Escrituras deformadas*. Pone en juego cuestiones sobre el lenguaje en el límite de la ilegibilidad desde una voluntad subversiva que se mantiene como constante a lo largo de su carrera artística ⁷¹.



74/ Sin título [Carta], 1970. Mirtha Dermisache. Tinta sobre papel. 26.4 cm x 17.5 cm

75/ Cuadro escrito, 1964. León Ferrari. Tinta sobre papel. 66 x 48 cm.

El sentido lingüístico se evoca desde una red entramada de signos en la que una primera *lectura* nos sitúa ante una escritura aparentemente ilegible en la que bajo una segunda mirada atenta se desvelan, en ocasiones, algunas palabras legibles como en *Cuadro escrito* (1964). Relata lo que hubiera pintado si Dios, como se puede leer en la propia pieza, le "hubiese dotado con el talento para hacerlo". Describe de forma utópica, mediante caligrafías herméticas, aquello que debería estar representado en el campo pictórico, en cierto modo en la línea de Cy Twombly en la que mediante la escritura, se sustituye la representación icónica del objeto de representación por el poder evocador de la palabra escrita. A propósito de esta pieza Luis Pérez-Oramas afirma que:

Cuadro escrito es el manifiesto de un insólito retorno a los orígenes de la tradición visual en Occidente: un retorno a la fuente en donde se ciernen, para siempre, las contradicciones entre el texto y la imagen, así como sus mutuas y fatales atracciones y su deseo por subsumirse el uno en la otra, y viceversa. (Pérez-Oramas, 2010: 30)

⁷⁰ Carta del 28 de marzo de 1971.

Citada y extraída de: <https://www.malba.org.ar/los-abecedarios-reversibles-de-mirtha-dermisache/>

⁷¹ El carácter con el que aborda temáticas sociales, políticas y religiosas se transcribe a través de la deriva de signos al campo gráfico-plástico como acto poético y subversivo

La cualidad híbrida de las grafías nos remite a los orígenes de la escritura en la que se manifiesta la naturaleza híbrida de los primeros rastros gráficos en su estadio embrionario como imagen y como escritura. Signos caligráficos que se desenvuelven en torno a *lo gráfico*, es decir, al dibujo y a la escritura, por el carácter monocromático y el empleo de útiles comunes para el dibujo y la escritura como son la tinta sobre el papel. Con esta reflexión concluimos las principales consideraciones tratadas en el presente apartado donde los signos gráficos fluctúan entre el campo de la escritura y la imagen, desde una dimensión principalmente gráfica que, por medio del trazo gestual libre y expresivo, se adentrará en el terreno de lo pictórico como se plantea en los contenidos del apartado que sigue a continuación.

2.4.2. TRAZO GESTUAL Y PALIMPSESTO

2.4.2.1. Escritura dibujada, pintura escrita

La superposición, la ruptura de la linealidad en la composición en pos del movimiento y la libre disposición sobre el soporte son algunas de las cuestiones que emancipan a la grafía de su referente textual gráfico para aproximarse a la dimensión más plástica de la escritura. Se fundamenta en *un hacer* análogo al de la caligrafía expresiva tomando la palabra escrita o los signos que la constituyen, como objeto de referencia/representación que muta formalmente adentrándose en el terreno de la representación visual de la imagen mediante el trazo gestual que, en la pintura gestual de posguerra, se adentra y opera desde lo pictórico.

Tomamos la paradigmática pieza *Sermón de sangre* (1962) de Ferrari en la que se produce una mutación y distorsión de la grafía que se va desprendiendo, primero del código y después de su carácter textual, para desarrollarse en una dimensión que tiende a manifestar su plasticidad. La obra está basada en el poema homónimo de Rafael Alberti, planteando una versión meramente plástica y visual donde las grafías en el espacio poco tiene que ver con el orden estructural habitual de un texto ya que se sitúan libremente en todas las direcciones del plano de representación.

Representa de forma gráfico-plástica el poema mediante el empleo de la tinta roja fluida que evoca la sangre. Una pieza abstracta que esconde en su hermetismo un texto realizado por otra persona, una reescritura plástica del poema referente, en cierto modo paralela a la línea de creación de los poetas visuales Michaux, Dotremont y Calonne. De la adecuación del poema textual referente planteada por Ferrari en su dimensión más plástica, la historiadora y comisaría de arte Andrea Giunta dice que:

Entre las delgadas líneas que se enmarañan o cruzan el plano, atravesando la grisa-lla del frotado de la pluma sobre el papel, se insertan los trazos rojos, como venas, como rutas, como zanjas en las que corre la sangre de la vida o de la muerte a la que se refiere en su poema Alberti. El dibujo como un territorio intermedio en el que reverbera el poema. (Giunta en Pérez-Oramas, 2010: 49)



76/ Sin título [*Sermón de sangre*], 1962. León Ferrari. Tinta sobre papel. 100 x 67,6 cm.

Desde el terreno de lo pictórico, artistas como Twombly, Mathieu, Degottex o Tàpies, entre otros, toman de la caligrafía oriental la naturaleza híbrida del trazo que, simultáneamente, escribe/dibuja/pinta. Los ritmos de los trazos caligráficos, la tendencia a operar desde la monocromía y el espacio blanco por donde circula el vacío en la escritura pictórica también evidencia la influencia de la cultura y pensamiento oriental⁷². La búsqueda de la esencia del medio pictórico, a su vez desvela fundamentos de *lo gráfico*, principalmente en lo relativo al dibujo y la escritura, desde su estética común basada en la inscripción de cuerpos de grafías monocromas sobre papel o lienzo.

También en la búsqueda esencial del sujeto, la misma función de transferencia e inscripción de las pulsiones psíquicas que provienen del subconsciente es en cierto modo análogo a la función de la escritura como rastro gráfico de algo que por naturaleza es efímero, el habla. Generalmente en una misma composición interactúan los grafismos en diferentes estadios de mutación presentando trazos gestuales que tienden hacia el signo caligráfico o que, por el contrario, tienden hacia la mancha. Este juego se da en la doble representación del grafismo como elemento que tiende hacia la mancha informe o el signo caligráfico.

Zao Wou-Ki posee una concepción sobre la caligrafía basada en los principios fundamentales de la cultura china. Sin embargo, a pesar de haberse instruido desde joven en esta disciplina tradicional, el interés por las corrientes de pintura gestual de la posguerra le llevan a París, ciudad donde se consolida como artista llegando a ser considerado como uno de los máximos representantes de la corriente de la Abstracción lírica. Paradójicamente encuentra sus raíces en una práctica pictórica desarrollada en Occidente y sus grafías fluctúan entre el campo de la escritura, la caligrafía y en ocasiones incluso el paisaje.

La línea de creación pictórica de Georges Mathieu, también uno de los artistas exponentes de esta vertiente, se adentra en el campo de la imagen abstracta vinculada la noción de escritura. En su caso la transcripción de la acción física más vehemente opera como acto genuino de creación próxima a los fundamentos del grupo *Gutai* con respecto a la acción como método de creación y, por extensión, vinculada con el *Action painting*.

⁷² Son muchos los artistas ya mencionados a lo largo de los contenidos del presente capítulo, como Kline o Tàpies entre otros, que se inspiran en la práctica, discurso y filosofía oriental en sus creaciones siendo un fenómeno que se extiende prácticamente a toda la línea de creación de los movimientos de pintura gestual de posguerra.



77/ Sin título, 1972. Zao Wou-Ki. Tinta sobre papel. 69 x 119 cm.



78/ *Mémoire vagabonde*, 1994. Georges Mathieu. Pintura acrílica. 57 x 76 cm.

Los grafismos de Cy Twombly tienen que ver con un tipo de escritura manual en la que se desfiguran símbolos, signos del alfabeto y números generando, mediante una aparente *torpeza*, un mecanismo de creación plástica en su obra. La sutileza de sus líneas, lo mantienen más próximo al carácter intimista del Informalismo europeo. Su delicado y vibrante gestualismo en ocasiones transforma el signo hasta tal punto que lo desarticula como elemento portador de significado llevándolo a operar como puro grafismo gestual en el que permanece cierto poso de lo que en algún momento ha podido ser escritura.

Los signos y las palabras que permanecen en el rango de lo legible, se encuentran a menudo ocultos entre los trazos gestuales que, por un lado, evocan a la escritura y, por otro lado, a la transcripción de las pulsiones psíquicas del artista. La inscripción, superposición, el tachado y borrado son algunos de los recursos de creación que interactúan en el mismo plano de representación generando una especie de palimpsesto gráfico-pictórico, campo en el que nos adentraremos a continuación.

2.4.2.2. Palimpsesto, del papel al muro

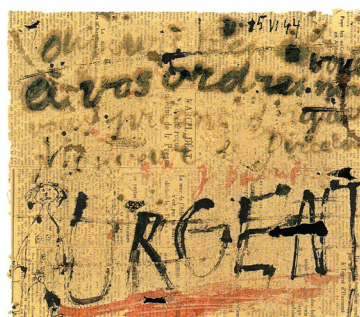
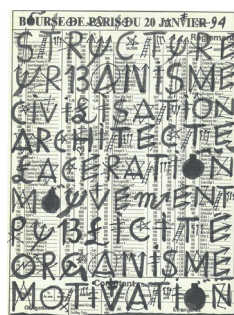
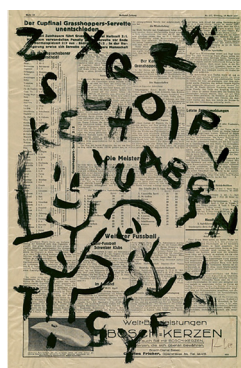
El palimpsesto fundamentalmente nos remite a la escritura y a la superficie de inscripción, en la cual subyacen otras escrituras que han sido completa o parcialmente borradas por raspado u otros procedimientos. Nos adentramos en un terreno en el que se plantea la secuencia *escritura-borrado-reescritura* donde diferentes informaciones gráfico-plásticas se superponen e integran en la composición dando una *lectura* heterogénea y fragmentada.

En cuanto al procedimiento de reescritura destacamos dos métodos de creación, la subtractiva, vinculada a su origen gráfico donde se rasga la superficie para eliminar el texto subyacente, y la aditiva, donde se procede a reescribir cubriendo total o parcialmente el texto preexistente. Ambos métodos implican la noción de *destrucción como método de creación*. Cuestiones que se fundamentan en la noción de palimpsesto se mantienen como una constante en gran parte del imaginario de las principales corrientes artísticas de posguerra, tanto en la vertiente de pintura gestual como en la de pintura matérica que, en alusión constante al muro, acoge todo tipo de marcas sobre su superficie.

Cabe destacar una línea de creación extendida en la que la intervención plástica sobre soportes preimpresos como la prensa escrita da cuenta, visual y conceptualmente, de la coexistencia de diferentes *voces gráficas* sobre un mismo espacio de representación y lectura. Previa apropiación de materiales impresos que forman parte de la difusión del dis-

curso de los medios de comunicación, intervienen con escrituras manuales sobre bloques de texto preexistentes anulando parte de su lectura. Se injertan trazos y grafías manuscritas en un marco ajeno destinado al discurso oficial, definido por el rastro gráfico de la tipografía, elemento que ya había sido subvertido en este sentido por dadás, letristas y futuristas.

En este sentido la inscripción implica un acto de creación subversiva en el que se superponen grafías de diferente naturaleza, tipográfica y caligráfica, anulando parte del discurso subyacente que queda relegado a cierto ruido visual (tipo)gráfico. Estas intervenciones adquieren un carácter de escritura marginal análoga al *graffiti* ya que ambas irrumpen en un marco que no le es propio ni está destinado a acoger voces ajenas al discurso oficial que se presenta de forma estandarizada.



79/ *Alphabet I*, 1938. Paul Klee. Pintura sobre papel de periódico. 53,9 x 34,4 cm.

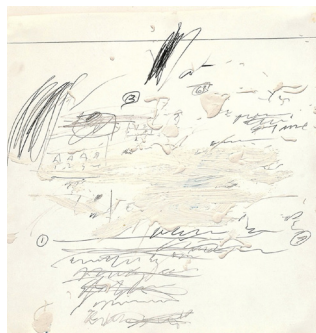
80/ *Cruz y círculo*, 1980. Antoni Tàpies. Pintura y barniz sobre papel de periódico, 49 x 66,5 cm.

81/ *Bourse de Paris*, (s.d.). Jaques Villeglé. Hoja impresa intervenida con rotulador. 19,8 x 15 cm.

82/ *Toujours bien dévoués à vos ordres* [De la serie *Six messages*], 1944. Jean Dubuffet. Tinta china y gouache sobre papel de periódico. 20 x 24 cm.

Resulta especialmente destacable el carácter gráfico latente en la línea de creación de Cy Twombly ya que sitúa el palimpsesto en un espacio de ambigüedad entre su naturaleza gráfica y plástica, entre el soporte de escritura/papel, y el soporte de escritura/muro. Los trazos emergen, se ocultan, se borran, se tachan, se superponen y, en definitiva, interactúan en los diferentes estratos del palimpsesto. Mediante la noción de inscripción de las grafías evoca al *graffiti* de los monumentos de la antigua Roma y a este respecto el propio artista dice:

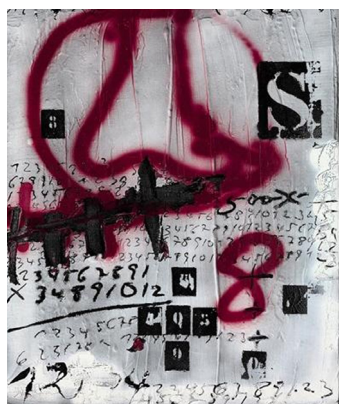
Bueno, el *graffiti* es lineal, y se hace con lápiz, y es como escribir en las paredes. Pero (en mis cuadros) es más lírico. Y, en esos hermosos cuadros del principio, como *Academy*, es *graffiti* pero también es algo más. No sé cómo reacciona la gente, pero eligen el camino más simple hacia algo, y en la totalidad del cuadro, el sentimiento y el contenido son más complicados o más elaborados que por ejemplo el *graffiti*. El *graffiti* es generalmente una protesta, o tiene una razón de ser atrevido o agresivo. La tinta en las paredes es *graffiti*. (Twombly, 2008: 59)



83/ *Poems to the Sea* [Detalle, serie completa de 24 piezas], 1959. Cy Twombly. Pintura industrial, lápiz y barra de cera sobre papel. Cada pieza: 34,6 x 31 cm.

84/ *Arcadia*, 1958. Cy Twombly. Barra de cera y lápiz sobre lienzo. 182 x 200 cm.

Inscripciones que difieren de una operación de lectura habitual, a través de grafías que se desvelan o se ocultan tras los tachones, tras la propia naturaleza críptica que poseen o tras la superposición de nuevas informaciones se conjugan en un mismo plano en base a la lógica interna del palimpsesto. En el mismo plano coexisten diversas grafías de diferente naturaleza, algunas pertenecientes a la escritura como *acto de creación* y otras que tachan, cubren y anulan como *acto de destrucción*. El contraste que se da por la interacción de los diversos tipos de grafías generan un diálogo interno en la obra, el cual se vale del potencial expresivo de sus formas para (re)presentarse. Las múltiples grafías de diversa naturaleza, como tipografías, manchas o tachones, entre otros, coexisten en el mismo plano de representación en el palimpsesto y evocan las diferentes voces que se inscriben en los muros de la ciudad.



85/ *Peu Vermell Encerclat*, 1987. Antoni Tàpies. Óleo y pintura aerosol sobre lienzo. 73 x 60 cm.

86/ *Sin título*, 1972. Joan Mitchell. Litografía. 38,1 x 55,9 cm.

El rasgado, borrado o la superposición por capas y estratificaciones de los elementos inscritos activan por su parte la noción de *destrucción como método de creación*. Esta cuestión pertenece tanto a los fundamentos del palimpsesto como a la propia naturaleza del *graffiti*, campo al que muchos de los artistas las corrientes de pintura gestual y matérica han prestado atención por el poder evocador del muro, de su fisicidad, sus características máticas y poética que surge desde su degradación por el paso del tiempo, así como de su potencial para *acoger las voces gráficas* que en él se inscriben e interactúan en el entramado del *graffiti*.

El palimpsesto y la escritura mural ponen en juego tanto los fundamentos de la pintura mática, en relación a la superficie del muro, como de la propia acción de inscripción de gráficas en su superficie. A continuación nos adentraremos en el campo de la superficie pictórica, extensible simbólicamente a la noción de muro como escenario que acoge todo tipo de inscripciones gestuales a través de la pintura de acción y la pintura mática.

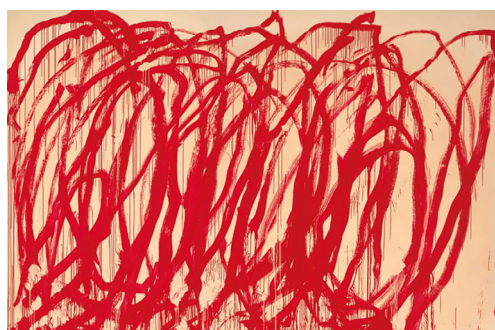
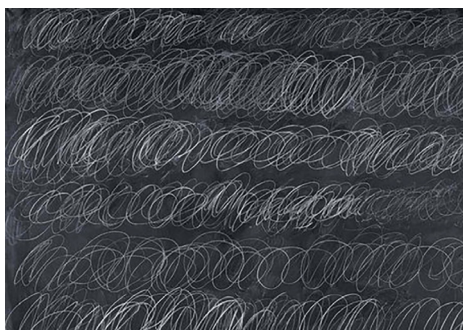
2.4.3. ACCIÓN / INSCRIPCIÓN MURAL

2.4.3.1. Acción y automatismo: de la horizontal (suelo) a la vertical (muro)

En la pintura de acción, pintar es un acto espontáneo, una acción que implica el dinamismo del cuerpo que transcribe los impulsos psíquicos que bullen en el interior del artista a través del trazo gestual que se inscribe en el lienzo. Un gran dinamismo que da cuenta de la intensa actividad física concibiendo la superficie de representación como un escenario en el que registrar la proyección de la acción. Una pintura que no se limita a la acción de escritura manual, de carácter más íntimo, y que se extiende al movimiento de todo el cuerpo, requiere una amplitud de superficie que sea capaz de registrar la acción completa, el movimiento, la velocidad, el dinamismo, la urgencia y la energía con la que se desarrolla libremente la acción.

Jackson Pollock, uno de los máximos representantes del *Action painting*, disponía la tela sobre el suelo e intervenía en ella moviéndose o incluso situándose en el interior del campo de representación. La acción es entendida como rito catártico, como acción purificadora relegando a un segundo plano la voluntad consciente del artista. El azar y la improvisación juegan un papel fundamental en el proceso performativo dando lugar a una serie de obras en las que se inscriben la libertad de acción. Sin embargo, podríamos considerar que, cuando la acción se vuelve repetitiva o sistematizada, el azar se convierte en una fórmula de automatismo en la que lo que se transcribe se manifiesta como un patrón. Crea una red condensada de gráficas que se contempla en su conjunto como una textura, más o menos homogénea, generada por una acción automatizada, como si hubiera sido realizada en un estado de trance.

La acción desempeñada desde el automatismo, como fórmula de intervención y creación sobre la superficie, destaca en el carácter repetitivo que adquiere el trazo gestual en parte de la producción artística de Twombly. En la serie de piezas de *Blackboard Paintings*, que inicia en 1966 y continúa hasta principios de los años 70, realiza un tipo de obra en la que la acción se produce mediante gestos cíclicos generando una serie de bucles. El trazo se desenvuelve de manera más expansiva y genera una especie de trama en la que las gráficas forman parte de una compleja red en la que permanece cierta reminiscencia a la escritura.



87/ *Cold Stream* [*Blackboard Paintings*], 1971. Cy Twombly. Pintura y barra de cera sobre lienzo. 200 x 252 cm.

88/ *Bacchus*, 2008. Cy Twombly. Pintura acrílica sobre lienzo. 317,5 x 468,3 cm.

En este tipo de obra el gesto se revela como una corriente de acción ininterrumpida en la que la grafías invaden por completo la superficie. Gestos básicos que generan una serie de bucles, de fórmulas estandarizadas de una acción determinada, sistematizada y cíclica que nos remiten al estado de trance que se inscribe sobre la superficie entendida como campo de acción. Este tipo de piezas, se ubican más cercanas al campo de *lo gráfico* al emplear útiles como la barra de cera, semejante al trazo del grafito, y al destacar su carácter monocromático. Adquieren una dimensión más pictórica a finales de su carrera en piezas como *Bacchus* (2008) mediante la amplitud del trazo y el empleo de pintura acrílica y color.

La pintura de acción de Georges Mathieu, artista considerado como exponente del arte abstracto francés de la década de los años 50, a menudo ha sido vinculada con la caligrafía oriental. En su caso, la acción pictórica se fundamenta en la liberación del signo desde un enfoque intuitivo, dinámico y enérgico. El acto de creación se fundamenta en la velocidad, en la ausencia de ideas predeterminadas, en un acto espontáneo que trata de transferirse libremente sobre el lienzo.



89/ *Les Capétiens partout*, 1954. Georges Mathieu. Pintura acrílica sobre lienzo. 295 x 600 cm.

La amplitud del gesto, el dinamismo y su consecuente impacto visual son potenciados, a diferencia de gran parte de la producción de la pintura gestual de posguerra, mediante el uso de colores puros y vibrantes. La transcripción de la acción, como parte fundamental constitutiva de la pieza, es llevada a cabo mediante la total libertad de referencias que se impulsa a su vez a través de la velocidad y la improvisación siendo un acto creativo puro que testimonia el momento del clímax creativo. Las acciones se terminarán llevando a cabo

en público activando la escenificación del acto creativo como en la corriente del *Happening* o, quizás más concretamente bajo la relación de reciprocidad establecida con la corriente japonesa *Gutai*.

Desarrolla, según el propio artista, cierta *estética del riesgo* ya que “para una metafísica de la libertad sigue una metafísica de vacío, riesgo, desapego y finalmente emergencia” (Mathieu, 1963: 208). Las cuestiones planteadas por Mathieu, van más allá del acto meramente pictórico y activan en sus acciones agentes como el riesgo y la urgencia de ejecución, los cuales son rasgos fundamentales que establecen nuevos nexos de unión con el campo del *graffiti*. Los lienzos, generalmente de dimensiones que alcanzan el carácter de pintura mural, al ser intervenidos en público son en cierto modo análogos a la práctica del *graffiti* y su dimensión pública.

2.4.3.2. El muro más allá de la pintura matérica

La evocación al muro, como algo que forma parte del imaginario de la pintura matérica, es extensible a todas aquellas superficies en las que el paso del tiempo interviene degradándolas y revelando, en sus diferentes estratos, las cualidades matéricas que posee. También es extensible a otros medios y disciplinas que no necesariamente se abordan desde la pintura. La destrucción, sea de forma fortuita o voluntaria, se consolida como método de creación que evoca los rastros del paso del tiempo, como huella accidental o premeditada que se inscribe sobre la superficie y perdura en el tiempo. Desde este campo, situado más allá de la pintura matérica⁷³, se tiende a recurrir, sea de forma real o simbólica, al apropiacionismo, a cierta idea de *ready made* mediante la (re)presentación de superficies matéricas.

En el palimpsesto mural urbano coexisten los valores matéricos de las diferentes huellas, marcas e incisiones sobre la piel del muro, así como los diferentes elementos que se superponen al mismo generando diferentes tipos de estratos de diversa información táctil y visual. Sobre la *incisión en la piel del muro* hemos de señalar que, además de ser un recurso de creación empleado en la pintura matérica, es un hecho que se extiende en el imaginario de las corrientes del Informalismo, más allá de lo pictórico.

En el ámbito de la apropiación de superficies deterioradas por el paso del tiempo cabe destacar la vertiente del cartelismo del Nuevo realismo⁷⁴, integrada por François Dufrène, Raymond Hains y Jacques Villeglé como artistas principales que trabajan en torno a la apropiación directa de los elementos gráficos creados por la industria publicitaria, los carteles. Extraen aquellas superficies invadidas por la publicidad del entorno urbano, o de partes y elementos de ellas, y construyen mediante un mecanismo de destrucción semejante al *decollage*. El palimpsesto mural del entorno urbano se (re)presenta y aproxima a los valores plásticos y expresivos que emergen al desgarrar superficies estratificadas de carteles superpuestos en los muros y vallas publicitarias de la ciudad. Diferentes capas y estratos de informaciones gráficas que se revelan parcialmente y forman parte del paisaje urbano.

⁷³ Aunque algunas de las piezas se crean por medios que no son siquiera cercanos a la pintura, como las piezas de Raymond Hains que se presentan en el presente apartado, éstas en ocasiones son catalogadas como pintura como es el caso del Museo Reina Sofía con respecto a las obras citadas. (<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-254>)

⁷⁴ Movimiento artístico fundado por el crítico de arte Pierre Restany y el pintor Yves Klein en 1960. Se desarrolla y manifiesta como movimiento heterogéneo en torno a la *singularidad colectiva* como base en la que buscan la unión entre arte y vida. Por su crítica a los objetos producidos en masa se asocia al movimiento *Pop Art* y mediante la apropiación de éstos, como método de creación, se considera como una extensión del *ready made* dadá.



90/ Sin título, 1998. Raymond Hains. Instalación, papel sobre metal. 300,5 x 80 cm.

91/ *Petit Bobino*, 1973. François Dufrene. Fragmentos de carteles sobre lienzo. 54 x 65 cm.



92/ *The City*, 1963. Lee Krasner. Óleo sobre tabla. 121,9 x 91,4 cm.

En la serie de *collages* de Lee Krasner se ejemplifica la cuestión de la fragmentación por desgarros de dibujos que descarta y fragmenta para crear nuevas series de *collages* como en la pieza *Future indicative* (1977) [Fig.139, p.174]. *The City* (1963) es una pieza creada en lienzo que se basa en este tipo de *collages*, donde el fragmento, la superposición de capas, la acumulación, superposición se sugieren en el modo de proceder al crear la imagen. El propio título evoca, en una línea paralela a los intereses del Nuevo realismo, un tipo de paisaje urbano donde se da la creación desde la destrucción del paisaje urbano, como algo en constante estado de mutación de ritmo frenético y caos.

En este marco cabe destacar la línea de creación de los fotógrafos Aaron Siskind y Brassáï⁷⁵ vinculados, respectivamente, con las corrientes del Expresionismo abstracto y del Informalismo, como paradigma en el que el deambular por los recorridos marcados por el *graffiti* adquiere una gran relevancia en los métodos de creación. A través de la fotografía de *graffiti* tratan de captar los aspectos latentes de los movimientos artísticos de la posguerra como la grafía inscrita sobre la superficie matérica que revela el poder evocador del muro en su dimensión matérica y como elemento o soporte de escritura. *Capturan* los rastros, marcas e incisiones, que personas anónimas van inscribiendo en los muros de la ciudad.

⁷⁵ Brassáï (pseudónimo de Gyula Halász) y Aaron Siskind fueron fotógrafos del entorno del Informalismo y del Expresionismo abstracto, respectivamente.



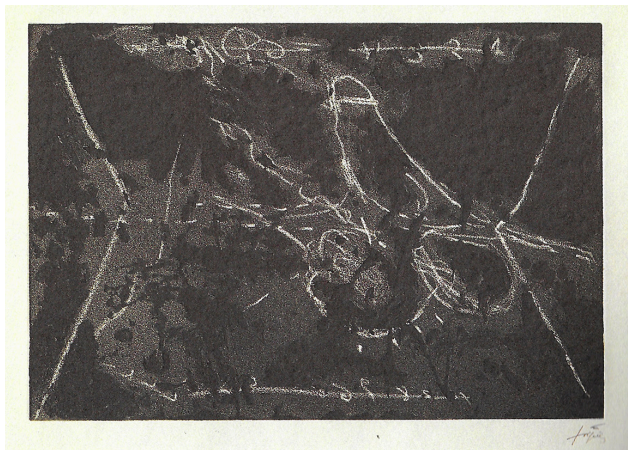
93/ *Graffiti* [*Série III: la naissance de l'homme*], 1935-1950. Fotografía. 28 x 22 cm.

94/ *Perú 332*, 1983. Aaron Siskind. Fotografía. 35,6 x 27,9 cm.

El interés de Brassai por el *graffiti* se centra principalmente en las incisiones halladas en los muros de París. Siskind tiende a captar la estratificación de las superficies en un estado avanzado de degradación aproximándose en cierto modo al *decollage* de los cartelistas del Nuevo realismo pictórico. Por otro lado, *captura* aquellas intervenciones gráfico-plásticas que considera análogas a las de la pintura gestual del Expresionismo abstracto.

Otros artistas, como Dubuffet, Twombly, Mathieu y Tàpies, por citar algunos de ellos, también han tomado como fuente de inspiración la intervención del *graffiti* en el entorno urbano. Tàpies aborda estas cuestiones desde diversas disciplinas como la pintura, la escultura o la gráfica, empleando medios y recursos de creación como la pintura de aerosol, las incisiones sobre la superficie matérica que graban el muro revelando sus diferentes estratos que derivan en la lógica del palimpsesto. Como parte extendida e integrada en el imaginario de estos artistas se cita un extracto del texto *Graffiti* escrito por Julio Cortázar y dedicado a Tàpies:

Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros. Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores (no te gustaba el término *graffiti*, tan de crítico de arte) y de cuando en cuando venir a verlos y hasta con un poco de suerte asistir a la llegada del camión municipal y a los insultos inútiles de los empleados mientras borraban los dibujos. Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas. En la ciudad ya no se sabía demasiado de que lado estaba verdaderamente el miedo; quizás por eso te divertía dominar el tuyo y cada tanto elegir el lugar y la hora para hacer un dibujo. (Cortázar, 2002)



95/ *Materia y graffiti*, 1960. Antoni Tàpies. Aguafuerte. 34,5 x 50 cm.

A lo largo de los contenidos del presente capítulo se ha hecho una constante alusión a la noción de *inscripción sobre el muro* que se proyecta sobre el campo del *graffiti*. Se ha destacado su dimensión matérica y su naturaleza permeable a acoger grafías, marcas, huellas y escrituras. Desde una visión en la que ambos agentes, grafía y materia, se integran en el muro, destacamos las consideraciones planteadas anteriormente en torno a *lo gráfico* donde se integran la hibridación de escritura y dibujo, la incisión, la huella y la inscripción. Todas estas cuestiones a las que nos hemos ido refiriendo en este capítulo se amplían en el próximo capítulo dedicado al *graffiti*.

3

GRAFFITI WRITING

El *tagging* como (auto)grafismo
de inscripción sobre el muro

Retomamos desde el campo del *graffiti* aquellos valores plásticos y discursivos desarrollados con respecto a los grafismos de naturaleza híbrida que fluctúan entre la escritura y la imagen mantenidos en el presente estudio. La palabra escrita/dibujada/pintada, tiende a manifestarse sobre la superficie del muro y éste opera como elemento permeable a acoger y retener este tipo de grafismos. Se plantea un retorno al origen primigenio de la expresión gráfico-plástica en el cual, desde una práctica basada fundamentalmente en la inscripción parietal, se despliegan ciertas connotaciones que derivan simbólicamente a los primeros protografismos trazados en la Prehistoria.

La escritura mural es una práctica que, desde los muros de Pompeya en la Edad Antigua hasta la actualidad, ha formado parte tanto del ámbito más cotidiano y anodino como del ámbito del activismo político e ideológico. Sin embargo, el *Graffiti* como movimiento contracultural consolidado, surge a principios de los años 70 y, a grandes rasgos, acoge todas aquellas prácticas desarrolladas principalmente por técnicas gráfico-plásticas en el entorno urbano, siendo el muro el soporte de intervención por excelencia ⁷⁶.

En su origen como movimiento está más vinculado a la escritura de firmas, el *tagging*, para posteriormente desarrollarse y evolucionar formal y cromáticamente llegando a alcanzar un carácter más pictórico. Sin embargo, nos mantendremos en la vertiente del *tagging*, sin adentrarnos en el terreno de la pintura mural, por el hecho de considerar, como veremos más adelante, más cercano y vinculable a *lo gráfico*. La escritura/imagen que se inscribe en el muro adquiere diversas connotaciones que se potencian al ser una práctica que se posiciona sistemáticamente en lo marginal. Una práctica que se desarrolla en/desde/hacia lo callejero que, al generar tensiones contradiscursivas con respecto al discurso oficial trazado por las instituciones, revela un sentido de lo político como acto subversivo.

Tanto individuos como colectivos o *crews*⁷⁷ se empoderan en la ciudad a través de un acto gráfico simple de (re)presentación simbólica mediante la escritura de firmas. Se planteará una *lectura*, más allá de la operación lectora habitual, que revele a grandes rasgos aquello que el *Graffiti* comunica a través de la palabra escrita/dibujada/pintada.

A través de tres puntos intensivos⁷⁸, huella, multiplicidad e incisión, se proyectarán sobre esta práctica cuestiones análogas a la gráfica. Analogía no fundamentada en técnicas o procesos del grabado sino en aquellas cuestiones y nociones que subyacen al medio y pertenecen a los fundamentos de ambos campos. A su vez, los planteamientos propuestos por estos parámetros acogerán las implicaciones de *lo gráfico* planteadas en el apartado análogo del capítulo anterior.

Por último, se retomarán aquellos aspectos más destacables tratados en este capítulo a través de las diferentes líneas de creación de algunos de los artistas del *Graffiti* que tuvieron su origen en las calles para posteriormente adentrarse en el entramado artístico institucional. En muro como soporte de inscripción se muestra, a modo de conclusión, como superficie susceptible de transferir las huellas físicas que contiene en su superficie a través de líneas de creación que, si bien no necesariamente se adscriben al campo del *graffiti*, *permanecen en y/o se plantean desde* lo urbano desarrollándose desde la abierta operatividad de la gráfica en el campo expandido.

76 Desde su origen en Nueva York y hasta la actualidad, también los vagones de tren y metro son elementos habitualmente intervenidos por *graffiti*. En adelante, al referirnos al muro entendemos que es una noción extensible a otras superficies de elementos del entorno urbano.

77 Desde los orígenes del *Graffiti* de Nueva York se denominan *crews* a los colectivos de *writers* que desde el acto gráfico desarrollan un ritual de pertenencia a un grupo. Entre los diferentes grupos destacaba un ánimo competitivo que dio lugar a diversas confrontaciones, principalmente por la invasión de territorios de otras *crews*.

78 Como diría Jesús Pastor en la cita textual que se recoge en el término "Gráfica expandida" [p.39] del apartado "1.5. GLOSARIO".

3.1. ORIGEN Y ANTECEDENTES

Para situar el origen primigenio de una práctica que se fundamenta en la noción de *inscripción sobre el muro*, nos remitimos en primer lugar a los primeros rastros gráfico-plásticos trazados en las cavernas. La acción de trazar grañas en los muros se manifiesta, desde su origen prehistórico y a lo largo de la Historia, como una pulsión inherente al ser humano. A pesar de ser una visión que no se puede fundamentar desde el campo de la Antropología, en el campo de las Artes, desde el cual se plantea el presente estudio, la analogía entre el *graffiti* y aquellos protografismos cavernarios se sustenta como algo simbólico que forma parte del imaginario global de este movimiento.

El propio origen etimológico del término “*graffiti*” nos remontará hasta la Edad Antigua donde ya se venían haciendo este tipo de inscripciones parietales como parte de un hacer extendido con contenidos de carácter más o menos subversivo. Aunque es una práctica que se ha venido desarrollando de forma ininterrumpida a lo largo de la Historia veremos solo algunos de los ejemplos paradigmáticos más destacables de una práctica en la que la escritura parietal implica cierta voluntad de expresión en el marco público del entorno urbano.

El *Graffiti* como movimiento surge de forma simultánea a ambos lados del Atlántico, en torno a finales de los años 60 o principios de los 70 a través de dos corrientes principales, el *Hip-hop* estadounidense y el *Punk* europeo. Ambas son corrientes que nacen como estilos musicales y terminan germinando como movimientos contraculturales en los que la práctica de la escritura y pintura mural forman parte constitutiva de los mismos. Poco a poco el movimiento *Graffiti* se consolida como práctica global que se desarrolla de forma autónoma con respecto a los estilos musicales citados.

En su origen es destacable el uso de la palabra escrita/dibujada/pintada sobre el muro y posteriormente derivará en otro tipo de piezas más elaboradas donde se desarrollan plásticamente las formas, se incluye el color y terminan adentrándose en el ámbito de la pintura mural. Sin embargo, desde el presente estudio permaneceremos en aquello que se denomina como *Graffiti writing*, concretamente en la vertiente del *tagging*, que consiste en la escritura de firmas. Su carácter gráfico vinculado a la escritura nos permite permanecer en un marco de referencia donde los grafismos revelan su naturaleza híbrida, entre escritura e imagen, por medio de la alteración formal caligráfica de los signos de escritura vinculable, en cierto modo, a los contenidos del apartado análogo “2.1.2. CALIGRAFÍA: Escritura como imagen” del capítulo anterior.

3.1.1. PREHISTORIA Y ANTIGÜEDAD: una mirada al pasado más remoto

La pulsión de trazar en los muros graffías que fluctúan entre la escritura y la imagen, se revela a lo largo de la historia como algo inherente al ser humano. Sin pretender hacer un recorrido historicista sobre los rastros gráficos hallados en los muros de las diferentes civilizaciones y culturas desde su origen a nuestros días, establecemos aquellos primeros rastros gráficos prehistóricos trazados en las cavernas como antecedentes más remotos del *graffiti*, entendido éste como acto de inscripción en el muro y no refiriéndonos, de momento, al *Graffiti* como movimiento.

La pulsión de marcar una impronta que manifiesta la presencia de un sujeto nos remite hasta los rastros de huellas palmares del Arte paleolítico. Éstas podrían concebirse como acto primario de dejar constancia de una auto-representación análoga al *tagging*. Sin embargo, esta analogía debe entenderse de un modo alegórico ya que estas huellas son consideradas como rastros que formaron parte de algún tipo de ritual mágico y no tanto, como en el caso del *graffiti*, de un acto de autoenunciación.



96/ Huellas de más de 20.000 años de antigüedad halladas en las cuevas de Altamira.

97/ *Empreintes de mains*, 1969. Antoni Tàpies. Aguafuerte y carborundo. 77,5 x 58,7 cm.

Con respecto a la evocación al origen primigenio de la expresión artística cabe mantener presente aquellas líneas de creación planteadas por informalistas y expresionistas abstractos desarrolladas, en la misma línea discursiva que forma parte del imaginario del *graffiti*, en torno al retorno simbólico a las formas de expresión artística genuinas del pasado.

Resultaría cuestionable afirmar que el objetivo principal del sujeto fuera realmente representarse a sí mismo, como acto de individuación, a través de la impronta de una parte de su cuerpo. Consideramos que ésta sería más una idea que se proyecta desde la actualidad que algo que realmente se fundamentara en esta voluntad de autoenunciación. Además, según el historiador Fernando Figueroa, "no son esos los antecedentes «gloriosos» que se suelen reclamar a la hora de construir una historia propia del *Graffiti* con objeto de prestigiarlo" (Figueroa, 2012: 8).

El historiador sugiere que, desde un punto de vista historicista o antropológico, las diferencias que los separan son mayores que sus similitudes y dicha analogía entre aquellos primeros rastros gráficos y el *graffiti* actual no se fundamentaría en una base sólida. Sin embargo, desde el campo de la creación artística se gesta este vínculo en el imaginario de diferentes corrientes artísticas que proyectan su voluntad de retorno simbólico a ese origen primigenio, tanto desde las vertientes primitivistas del *Art Brut*, del Informalismo y del Expresionismo abstracto como desde el propio *Graffiti*. Por lo tanto, desde el imaginario que se despliega en el campo de la creación de las artes plásticas desde el cual se desarrolla el presente estudio, esta analogía resulta legítima, siendo conscientes de que los parámetros a través de los cuales se plantea emanan de una evocación poética a la cual atenderemos.

Los protografismos, considerados como las primeras manifestaciones de arte en la Prehistoria, aparecieron entre finales del Paleolítico Superior y del Neolítico. Eran trazados con un valor ritual, mágico-religioso, y, por lo tanto, se asume que sus autores no tenían una noción comparable a lo que entendemos actualmente como arte y mucho menos sobre algo que no se había ideado ni desarrollado como sistema, la escritura. De hecho, la línea divisoria entre la Prehistoria y la Historia la marcan los primeros registros escritos. Observamos que la propia raíz del término griego del que proviene en origen, “*graphos*”, permite tender un puente entre aquellos rastros gráficos primigenios y el *graffiti* en el sentido de *grabar, hacer incisiones o dibujar*, pero no en su acepción de *escribir*, ya que aquellos protografismos no conformaban un sistema de escritura y, en palabras de Figueroa:

El graffiti como medio de comunicación requiere para existir de una escritura oficial, una norma o canon que rijan qué, dónde, cómo, por quién, con qué puede representarse gráficamente. Esto surge exactamente con el nacimiento de la Historia. Se manifiesta de forma patente con las civilizaciones, donde es clave el establecimiento de una distinción de los soportes, una expansión de la propiedad privada y el sentido de lo impropio y propio de la representación gráfica a través de la creación de un funcionariado, representado en la figura del escriba. Cuando esto se establece surge la otra escritura, la impertinente, la disidente, la transgresora, una manifestación personal o social, pero consciente y culta del caos. (Ibid.: 17)

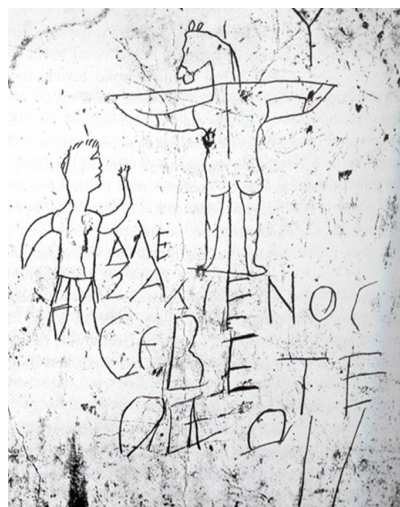
Con la invención de la escritura, antiguos testimonios del acto gráfico de grabar todo tipo de mensajes sobre superficies en lugares públicos se revelan principalmente en ciudades como Roma o Pompeya⁷⁹. En la antigua Roma se ejercía el acto de esgrafiar o grabar mensajes sobre muros, sobre todo de tipo crítico, satírico o propagandístico y generalmente hacen referencia a intereses comunes como el amor, el sexo, la religión o la política. En ocasiones, el mensaje carece de impacto significativo, sin embargo, el valor histórico de las inscripciones adquiere una mayor magnitud al contemplarlas como testimonio de la vida cotidiana de los habitantes de estas ciudades. Revelan cómo formaban parte activa de la ciudad plasmando en las superficies parietales cuestiones que siempre han suscitado interés en el ser humano. Independientemente del tiempo histórico en el que se realicen este tipo de inscripciones, contemplamos cómo las temáticas más anodinas son comunes a lo largo de la historia hasta los *graffitis* más actuales.

Nos remitimos al origen del término “*graffiti*” para entenderlo desde un campo más específico que lo vincula a los principales intereses de la presente línea de investigación y así recobrar el sentido mismo del término. El término italiano “*grafito*”⁸⁰, que es el más adecuado para denominar al acto de escritura parietal del Imperio grecorromano, es *grafiti* en singular,

79 Hasta la actualidad solo en las ruinas de Pompeya se han registrado más de 10.000 inscripciones.

80 La RAE (2020), recomienda emplear el término “*grafito*” para referirse a este tipo de intervenciones en la Antigüedad, sin embargo, el neologismo “*graffiti*” se adecua más a la acepción de la visión más actual. Por lo tanto, nos referiremos indistintamente a esta disciplina como *graffiti* por proyectar una visión equivalente entre en mundo antiguo y el contemporáneo entendiéndolo en su forma más amplia como *acto de inscribir en el muro*.

significa *marca hecha rasgando un muro* y proviene del griego “*graphos*”, que se refiere tanto grabar o hacer incisiones como escribir o incluso dibujar. Estas acepciones enmarcan el término en un terreno ambiguo entre la escritura y el dibujo desde el acto de incisión que, a su vez nos remite al grabado, disciplina a través de la cual se desarrollará una lectura del *tagging* a través de la noción de *lo gráfico*.



98/ *Alexamenos Grafito*. 100-300 d.C.

Inscripción tallada encontrada en un muro en el monte Palatino, en Roma. Se representa de forma satírica la reverencia cristiana por un hombre crucificado y es considerada la primera representación conocida de la crucifixión de Cristo.

Desde el campo de la creación artística actual vinculada al *Graffiti* que plantea un retorno simbólico a los primeros sistemas de escritura, Retna, artista que tomamos como referente en este capítulo, crea una serie de grafías basadas en un tipo de escritura jeroglífica que resulta imposible de decodificar [Fig.146, 147, p.180]. Sin embargo, se reconoce como un conjunto de signos que evocan la idea de texto. En este caso, en cuanto al tratamiento del signo como código de un lenguaje ficticio, se establece un paralelismo con ese ánimo de retorno al origen de la escritura desde el campo del *graffiti*.

Otros artistas reconocidos como Keith Haring o Jean-Michel Basquiat también plantean una mirada a la esencia del lenguaje primitivista característico de su trabajo desde el campo del *Graffiti*. En una línea de creación semejante, es destacable el trabajo Ralf Winkler, artista neoexpresionista conocido como A.R. Penck, que centra su atención en el *graffiti* evocando a su vez al de arte primitivo. Hacia el año 1980, Penck trabaja sobre una especie de pintura pictográfica que deriva del terreno de la escritura egipcia o maya [Fig.99, p.130].

El uso de formas antropomórficas básicas, que en ocasiones se asemejan a los signos de la protoescritura, nos remite a aquellos primeros rastros gráficos trazados en las cavernas o al arte totémico. En este sentido podría considerarse próximo a las formas antropomórficas presentes en la obra de H. Michaux, así como en la de Keith Haring o Jean-Michel Basquiat, artista que trabaja en torno a simbolismos basados en culturas tribales [Fig.100, p.130].

Muchos de los artistas del *Graffiti* proyectan la mirada a los orígenes de la práctica de la escritura/inscripción sobre el muro y a través de sus obras plantean un retorno a la expresión gráfico-plástica emulando signos y grafismos primitivos. Como veíamos anteriormente, artistas como Dubuffet, Klein, Tàpies o Pollock también plantean a través de sus obras, desde sus respectivas líneas de creación, un retorno a la esencia de arte primitivo. Twombly por su parte incorpora a su lenguaje personal mitos de la Antigüedad clásica en sus pinturas evocando en ellas a personajes de la mitología grecorromana. Todos estos planteamientos surgen y se desarrollan desde la voluntad común de búsqueda de lo esencial del arte y de la comunicación/expresión misma.



99/ *DIS*, 1982. A.R.Penk. Resina sintética sobre lienzo. 500 x 1000 cm.

100/ *Fallen Angel*, 1981. Jean-Michel Basquiat. Acrílico y óleo en barra sobre lienzo. 167 x 198 cm

En cualquier caso, ya sea por parte de artistas consagrados o por *writers* anónimos, se plantea en el *Graffiti* un retorno simbólico al origen primigenio de los rastros gráficos del ser humano, en el primer caso desde el hacer artístico y en el segundo, como afirmaba Figueroa, desde la búsqueda de raíces primigenias que avalen una práctica considerada delictiva y marginal. En el imaginario del *Graffiti*, entendiéndolo a grandes rasgos como corriente que se desenvuelve en intervenciones gráfico-plásticas sobre el muro, su práctica podría entenderse análoga a la de las pinturas rupestres. José Parlá, artista del *Graffiti*, manifiesta a este respecto que:

Históricamente, las paredes han exhibido la voz del pueblo. Mis primeras pinturas fueron hechas en paredes durante la noche. Mi pensamiento y el impulso detrás del gesto era tan primitivo como el de los hombres de las cavernas marcando y dibujando en sus viviendas para afirmar su existencia en un lugar y tiempo. (Parlá, s.d.)⁸¹

Siendo conscientes de las diferencias, desde una visión global podrían establecerse nexos de unión desde una evocación poética a los antecedentes más remotos en los que los rastros gráficos contienen en estado embrionario tanto la palabra escrita como la imagen. Por lo tanto, la noción de hibridación entre escritura e imagen, la pulsión de trazar signos parietales para representar o invocar lo ausente, la incisión sobre la superficie que hace frente a lo efímero y que, por lo tanto, se adscribe a la noción de memoria son, entre otras, cuestiones que tienden puentes entre ambos ámbitos.

81 Texto obtenido del Statement del artista. Recuperado de: <http://www.joseparla.com/#!text/bio/>

3.1.2. ANTECEDENTES EUROPEOS: una mirada al pasado más reciente

3.1.2.1. *Graffiti* político

Desde un contexto histórico más reciente, la práctica de la inscripción mural está vinculada a cuestiones relativas a ideologías sociales o políticas. Son intervenciones en las cuales el sentido semántico generalmente tiende a prevalecer a la propia estética y la función del mensaje es puramente informacional, ideológica y transgresora en su contenido. El fin es hacer llegar un mensaje de forma clara y concisa vinculada, generalmente, a una ideología sociopolítica determinada. Los mensajes actúan a modo divulgativo de una información inteligible dándose una lectura en la que prevalece la intención comunicativa⁸².

Es una práctica que se viene dando desde la Antigüedad, ya sea como una intervención urbana aislada que en un momento dado pueda pasar desapercibida o, por el contrario, como una serie de intervenciones que, ya sea por su contenido, por el contexto o el emplazamiento donde se realiza, adquiere una dimensión destacable digna de ser considerada por el público. Quizás, en este sentido el muro de inscripción por excelencia que forma parte de forma más extendida del imaginario colectivo europeo sea el conocido muro de Berlín, en el que el propio soporte/muro además adquiere una dimensión simbólica y política.

Otro caso paradigmático destacable es el de la revuelta estudiantil de Mayo del 68 en París⁸³, donde los muros fueron tomados como medio de difusión de las protestas contrarias al régimen republicano francés. Revela en cierto modo un fenómeno sociopolítico en el que, a través de la palabra escrita en los muros, se da un acto militante de empoderamiento y la ciudadanía se apodera simbólicamente de la ciudad.



101/ Sin título [*IL EST INTERDIT D'INTERDIRE*], 1968.

Ejemplo de una de las intervenciones gráficas sobre el muro en la revuelta estudiantil de mayo del 68 donde prevalece la intención semántica para la transmisión del mensaje "Prohibido prohibir", en este caso.

⁸² El acto de escribir sobre los muros se desarrollará y evolucionará también en aspectos formales de la escritura donde emerge el sentido estético y caligráfico consolidándose como movimiento escrituario análogo al *Graffiti Writing* norteamericano.

⁸³ Fue un movimiento que se dio en todo el país en el que, además de los estudiantes, formaron parte activa otros sectores de la sociedad, principalmente la clase obrera, artistas e intelectuales. Posteriormente las revueltas se extendieron por el resto de Europa donde, a pesar de no haber un fin unificado, a grandes rasgos se alzan contra un régimen político como acto en el que la ciudad toma la voz y toma la palabra.

Las ingeniosas frases de los estudiantes que se revelaron en los muros de París, aunque ya no permanezcan visibles, en su momento fueron registradas y documentadas en diversos medios, siendo destacable la publicación del libro *Los Graffiti del 68. Diario mural del mayo francés* (1997)⁸⁴ donde se publicaron la mayoría de estas frases que funcionan a modo de eslógan antisistema y que permanecen en la memoria colectiva como signo de resistencia al sistema de poder.

Los carteles antisistema también invaden la ciudad como instrumento gráfico transmisor de mensajes que invitan a la reflexión y a la revolución⁸⁵. Fueron realizados colectivamente principalmente mediante técnicas gráficas, como la litografía, la serigrafía y el estarcido, en los talleres de gráfica de la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Artes Decorativas, así como en diversas Facultades u otro tipo de lugares en los que se agrupaban los activistas. Artistas/activistas hicieron aportaciones en los diseños y producción de los carteles que formaron parte del paisaje urbano de las revueltas⁸⁶.

Volviendo al campo de la inscripción mural, uno de los ejemplos más destacables de *graffiti* político/bélico en la historia reciente lo podemos encontrar en el edificio del Reichstag, la sede del Parlamento Alemán en Berlín. En sus muros se aprecian a simple vista las inscripciones hechas por los soldados del Ejército Rojo que conquistaron Berlín el 8 de mayo de 1945. Las pintadas e incisiones estuvieron ocultas tras un falso tabique de yeso y quedaron a la vista en algunas zonas como parte de la historia del edificio.

Los soldados dejaron su testimonio escribiendo con carbón, lápiz o incluso grabaron los muros realizando incisiones con sus bayonetas. La mayoría de inscripciones son de los nombres de los soldados que tomaron el edificio⁸⁷, como seña de ocupación, victoria y apropiación simbólica del lugar. Lejos de los protocolos y las estrategias de recuperación habituales que se suelen llevar a cabo para borrar las inscripciones, en los años 90 las paredes repletas de inscripciones fueron sometidas a una labor de restauración con la intención de preservar la memoria de los ecos del pasado inscritos en sus muros⁸⁸.

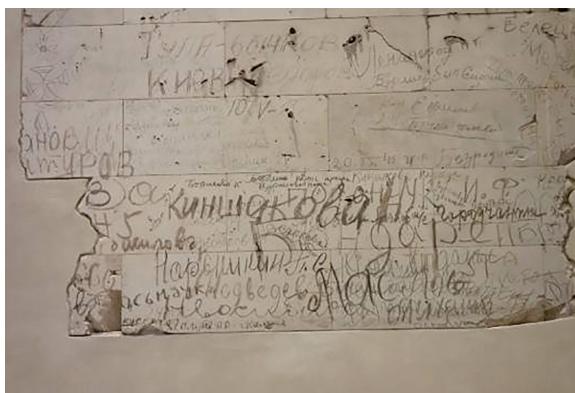
84 VV.AA.(1997) *Los graffiti del 68. Diario mural del mayo francés*. Editorial: Perfil, Colección Básicos, Buenos Aires.

85 Cabe mencionar la magnitud que alcanzó la producción de carteles de propaganda política o bélica desde la Primera Guerra Mundial así como en el periodo de entreguerras. El cartel fue empleado como medio de adoctrinamiento de masas por parte de la Unión Soviética, la Alemania nazi o la Italia fascista.

86 Una vez pasado el conflicto, muchos de los carteles pasaron a formar parte de los fondos de coleccionistas adentrándose así en mercado del arte. En este sentido, aunque en cierto modo desligado del tema principal que nos ocupa, cabe destacar la gran repercusión que alcanzó el cartelismo desarrollado principalmente en Francia para posteriormente extenderse por el resto de Europa a finales del siglo XIX. En este marco artístico la litografía a color supone un medio de creación vibrante y muy destacable a través del cual los cartelistas como Alfons Mucha y Henri de Toulouse-Lautrec, entre otros, generan carteles que se sitúan en el contexto de la creación artística ajena al espíritu reaccionario del sistema político. El equilibrio entre la creación artística y el activismo político-cultural es destacable en la serie de carteles que realiza Antoni Tàpies a lo largo de su trayectoria artística donde se desarrolla el sentido estético y el compromiso social [Fig.68, 69, p.107].

87 Es posible encontrar otras de carácter más poético o las que funcionan como registro del recuento del número de nazis que habían matado o escribían mensajes ofensivos dirigidos a Hitler. Estas dos últimas modalidades suponen un problema para para el gobierno alemán a la hora de restaurar un edificio ya que reunir al Parlamento alemán en un lugar donde se inscriben este tipo de mensajes puede resultar controvertido. Por otro lado, consideran que formaba parte del patrimonio histórico y que el borrado supone un acto de censura. Finalmente deciden dejar visible sólo parte de las intervenciones como memoria a los soldados de la Segunda Guerra Mundial.

88 El libro *The Reichstag Graffiti* (Foster, 2003) recoge la historia del lugar y las fotografías de las inscripciones.



102/ 103/ Inscripciones realizadas en 1945 en el Reichstag y parte de las inscripciones que quedan visibles tras las labores de restauración del edificio.

Desde una perspectiva ajena al ámbito político o belicista, dejar constancia de nuestro paso por lugares de interés histórico es una práctica extendida generalmente practicada por los turistas mediante intervenciones que marcan el lugar deteriorándolo considerablemente. Sin embargo, cuando las inscripciones se dan por parte de algún personaje ilustre, lejos de tratar de recuperar el aspecto original del muro, las intervenciones se consideran como un valor añadido y se conservan reescribiendo historia sobre historia como hemos contemplado en las labores de restauración de grafismos del edificio Reichtag.

Es el caso del escritor romántico británico Richard Ford, que intervino en la fuente de los leones de la Alhambra esgrafiando su nombre y la fecha, datado en 1831. R. Ford también dejó rastro en el mirador de Lindaraja y en la torre de Comares. Las pirámides de Egipto muestran en sus paredes esgrafiadas algunas de las intervenciones más famosas entre las que se encuentran las del cónsul Bernardino Drovetti (1776-1852) en la Pirámide Roja de Dashur y el egiptólogo italiano Giovanni Battista Belzoni (1778-1823) en Abu Simbel y en la Gran Pirámide.

Inscribir una huella autorreferencial en un lugar concreto con intención de hacer visible y perdurable su identidad o con intención de sumarse a la memoria histórica del lugar deja de lado los fines reivindicativos asociados a una determinada ideología política. Como veremos más adelante⁸⁹, esta práctica está estrechamente vinculada con el *tag*. El acto de inscripción en lugares comunes o públicos se presta a realizarse tanto desde una voluntad transgresora como desde la actitud más trivial.

Ejemplo de ello son las que se realizan incidiendo en la corteza de un árbol, en los pupitres de las escuelas o incluso en las paredes de los WC públicos. Esta práctica está muy extendida en la sociedad sin estar necesariamente adscrita al *Graffiti* como movimiento. Se evidencia, en este caso desde su insustancialidad, la pulsión inherente y generalizada del ser humano de escribir sobre el muro y, por extensión, sobre otros elementos del entorno urbano⁹⁰, con intención de comunicar, transgredir, marcar o de hacerse visible y perdurar en el tiempo dejando su huella simbólica en el lugar.

89 En referencia al apartado "3.2. CONSIDERACIONES EN TORNO AL GRAFFITI WRITING" [p.140]

90 En adelante con el término "muro", por ser soporte principal de intervención, nos referiremos a todas las extensiones de superficies del entorno urbano susceptibles de ser intervenidas por los *writers*.

3.1.2.2. Graffiti Punk

Si el *Graffiti* se consolida en Nueva York en torno *Hip-hop*, en Europa se da una corriente análoga en torno al *Punk* que, al igual que su vertiente norteamericana, tiene su origen como movimiento musical que deriva en otros ámbitos hasta convertirse en movimiento contracultural. Surge en los años 70 en el Reino Unido, como fenómeno estético-musical, en un contexto marcado por la crisis económica, la Crisis del 73. El desencanto social en el que los jóvenes, inmersos en una realidad desalentadora, claman el lema que formará parte del *Punk*: “*No future!*”. Posteriormente se extiende por todo el territorio europeo siendo Holanda⁹¹ uno de los núcleos que mejor acoge el movimiento. Traspasa las fronteras hasta Estados Unidos y termina convirtiéndose en un fenómeno extendido a nivel mundial.

La naturaleza crítica e inconformista del *Punk*, con respecto al orden establecido en todos los ámbitos sociales y culturales, fue lo que dotó al movimiento del aura transgresora y violenta a la que habitualmente es asociada. En contra del pensamiento imperante, lo que se consideraba como “de buen gusto”, lo “políticamente correcto” y en general, los códigos de conducta y pensamiento que erige la sociedad, se posicionan en lo marginal con un carácter subversivo y contracultural muy marcado por el *anti-todo*.

Sin embargo, dejando de lado este tipo de clichés, lo cierto es que el movimiento contracultural se fundamentaba en una base más sólida que el sistemático espíritu transgresor-destructor de discurso anarquista. Con el propósito de definir el espíritu del movimiento, entendido como fenómeno social y más allá de los estereotipos que le son asociados, Greg Graffin⁹² afirma en su *Manifiesto Punk* que el *Punk* es:

(...) la expresión personal de la singularidad que proviene de las experiencias de crecer en contacto con nuestra habilidad humana para razonar y plantear preguntas, un movimiento que sirve para rebatir actitudes sociales que han sido perpetuadas a través de la deliberada ignorancia de la naturaleza humana. (Graffin, s.d.)



104/ *KGB Supports Revolution*, 1981. Mural intervenido por varios autores.

91 Algunos de los *writers* de la escena neoyorkina llegaron a Ámsterdam participando en exposiciones que el galerista Yaki Kornblit organizó entre 1983 y 1986. Autores del *Graffiti Punk* como el artista holandés Niels Shoe Meulman, se nutren de esa otra escena graffitera y sus intervenciones se consolidan en un movimiento denominado *Calligraffiti*, fundado por el propio Niels Shoe Meulman: “3.4.2.1. *Calligraffiti*” [p.181].

92 Gregory Walter Graffin es profesor de ciencias en la Universidad de California de Los Ángeles y vocalista de la banda de *Punk-Rock* californiana *Bad Religion*.

El espíritu de singularización que se da en el pensamiento y estética punk desencadena en las manifestaciones gráficas del *graffiti* europeo con cierto ánimo de autopromoción análogo al *tagging* neoyorkino. Ambos movimientos contraculturales se alimentan recíprocamente (Figueroa, 2014)⁹³ considerándose como fenómeno que se da simultáneamente, con sus respectivas particularidades, a ambos lados del Atlántico. En cuanto a la marginalidad militante presente en ambas vertientes afirma que:

Las subculturas empezaban a convertirse en reductos marginales enfocados a la autocontemplación y a la mera resistencia. Se situaban allí donde el revolucionario se convertiría en pirata y el disidente en presunto delincuente, donde no había ya ningún deseo de aspirar a alcanzar el poder, sino simplemente de contentarse en sabotearlo lo mejor posible. Pese a ello, el *Punk* supondría el golpe de gracia que confirmaría al graffiti de firma el estatus de una mosca cojonera del orden establecido desde los años 80. (Figueroa, 2014: 222)

A este respecto, y en relación a fenómenos artísticos que anteceden a estos movimientos, Janire Sagasti, autora de la tesis doctoral *Lo Punk como referencia expresiva en determinada pintura contemporánea occidental* (2018), tiende puentes entre en *Punk* y el *Dadá*, fundamentándose principalmente en esa voluntad común de romper con lo establecido a nivel tanto ideológico como estético-artístico mediante una actitud irreverente. El *Dadá* rompió con la tradición con una actitud contestataria frente a lo establecido, siendo un anti-arte radical, proponiendo nuevas formas de arte alternativas donde el antivirtuosismo tiene cabida ya que se antepone la inmediatez, la urgencia y la necesidad a aquello considerado tradicionalmente como estéticamente *bello*. Sagasti afirma que:

(...) es la actitud nihilista frente a la vida y la forma de digerirla, viendo ese nihilismo repetido en el proceso de creación de cada uno de ellos, entendido este como negación del conocimiento. Una variante negadora que se repite dándonos como resultado una obra llena de "brutalidad y violencia expresiva" que llega a rozar lo pueril. (...) Un posicionamiento antivirtuoso que ofrece obras rápidas, de poca resolución formal y una estética anárquica, en donde el autor se vuelca en la experiencia con una actitud intensamente pasional. La voluntad de oposición de la mentalidad de lo *Punk* se fundamenta en la negación y esta se traspasa a la pintura. (Sagasti, 2018: 260)

El carácter contestatario y subversivo del *graffiti*, junto con el antivirtuosismo que despunta en la vertiente del *Graffiti Punk* son valores que germinan desde varias corrientes de las Vanguardias artísticas, principalmente el *Dadá* y el *Art Brut*. La artísticidad se funda al margen del ecosistema artístico ya que, en cierto sentido, "la Postmodernidad hizo legítima esa pretensión del *Graffiti* como arte, incidiendo en el carácter no formativo o anartístico" (Figueroa, 2014: 177). Todas estas cuestiones son extensibles al *writing* donde la palabra escrita/dibujada/pintada subvierte los valores estéticos, artísticos, culturales y sociales.

93 En su libro *El graffiti de firma* (2014) afirma que tanto el *tagging* vinculado a la cultura del *Hip-hop* estadounidense como el europeo perteneciente al *Punk*, son fenómenos que se consideran análogos por investigadores como Henry Chalfant en *Spraycan Art* (1987) o por Andrea Caputo en *All City Writers* (2009).

3.1.3. ANTECEDENTES NORTEAMERICANOS: revolución y consolidación del *Graffiti Movement*

3.1.3.1. *Graffiti NY*

Desde una visión contemporánea del *Graffiti*, hacemos un breve recorrido partiendo del origen del movimiento para comprender y contextualizar aquellas consideraciones en torno al *graffiti* que ponemos en relieve en la presente línea de investigación. Para ello nos remitimos al origen de un movimiento que se forma en los suburbios de Philadelphia a finales de los años 60 para más adelante ver su auge en Manhattan y el barrio del Bronx de la ciudad de Nueva York, a comienzos de los años 70.

Se origina en el contexto del movimiento *Hip-hop*⁹⁴, del cual poco a poco va desvinculándose, donde los jóvenes de las clases más desfavorecidas plasman sus identidades mediante un acto gráfico muy básico, como el de escribir su pseudónimo en las paredes de los suburbios, en un principio, para posteriormente ir extendiéndose y adentrándose en el núcleo de la ciudad. El pseudónimo del autor y el número de su calle conforman la marca gráfica con la que intervienen en el entorno urbano, como TAKI 183, uno de los escritores pioneros más relevantes de los orígenes del *Graffiti* en la ciudad de Nueva York.



105/ *Tag* de Taki183.

106/ *Subway Car Interior*, 1958. Ferdinando Scianna.

Autores como el puertorriqueño Julio 204, que sirvió de inspiración a Taki 183, ya venían dejando el rastro gráfico de su identidad en las paredes de la ciudad desde 1968 pero, a diferencia de Taki, en esos momentos la mayoría se limitaba a marcar un entorno más reducido haciéndose menos visibles. A diferencia de otros escritores, el *tag* de Taki 183 se difundió rápidamente por toda la ciudad debido que era mensajero de a pie y recorría en metro toda la ciudad de Nueva York plasmando su firma allá por donde iba. Este fue el detonante para que todos aquellos jóvenes que ejercían esta práctica en sus barrios tomaran también las líneas de metro y bombardearan con sus firmas nuevos territorios extendiéndose y haciéndose visibles en el resto de la ciudad.

⁹⁴ Se origina en la ciudad de Nueva York durante la década de los años 70 por jóvenes afroamericanos y puertorriqueños. Generalmente el término se emplea para designar un estilo musical, sin embargo, fue todo un fenómeno social y contracultural de la época que se amplía a otros ámbitos y prácticas como el *graffiti*.

En la ciudad emergen firmas que dejan constancia, marcando su huella identitaria, de lo que se consideraba el reverso marginal de la sociedad, en comparación con la clase media-alta que habitaba en el núcleo de la misma. Las pintadas en los vagones del metro juegan un papel fundamental al difuminar los límites entre ambos territorios haciendo que las presencias simbólicas que representaban estas (auto)grafías fluyeran por territorios transfronterizos. Irrumpen en el núcleo urbano evidenciando el reverso de la sociedad que a menudo tiende a caer en el olvido y la decadencia. Deben hacerlo de forma que resulte incómoda, que resulte prácticamente imposible mirar a otro lado, con cierta voluntad de transgresión invasora.

Como un virus que se genera en la periferia y se extiende por la arteria de la ciudad hasta alcanzar su núcleo llegando a ser omnipresente, el *graffiti* se extiende hasta el punto de que las autoridades se ven obligadas a endurecer las penas para erradicarlo. Fueron muchos los *writers* que se vieron obligados a abandonar, algunos de ellos incluso emigraron a Europa para continuar con esta práctica. Entre los *writers* que emigraban y el eco de los medios de comunicación, el *Graffiti Hip-hop* se extendió a Europa. Otros se decantaron por actuar en murales autorizados y se generó un debate cuestionando el carácter y la validez de estas piezas dentro del movimiento.

El *Graffiti* va progresando y abarcando nuevos recursos creativos y expresivos que se extienden hacia la pintura mural⁹⁵ u otro tipo de disciplinas que terminan englobándose desde el contexto más amplio del *Street art* o *Postgraffiti*. El uso extendido del término "*graffiti*" parece haber quedado relegado a las prácticas de marcaje con pintura de aerosol de sus inicios o para designar las propias pintadas. *Postgraffiti* parece designar aquellas prácticas que se derivan del *graffiti* y que abarcan nuevas disciplinas y nuevos modos de intervenir en el entorno urbano. Sin embargo, Bernal refleja otra de las concepciones del término más extendidas y asimiladas desde el mundo del arte al decir que:

(...) el prefijo post no tiene que ver con que sea posterior al *graffiti*, ya que surgió coetáneamente en los años sesenta, se extendió durante los ochenta y fue a partir de la exposición de título *Post-Graffiti*, celebrada en 1983 en la importante galería Sidney de Janis de Nueva York, cuando se recogieron obras urbanas en recinto cerrado. (Bernal, 2019: 64)

La diversidad de prácticas y enfoques que se generan en este contexto de forma muy heterogénea hace que el *Graffiti* trascienda en el ámbito de la creación y las artes visuales. Más allá de la escritura de firmas, que marcó el origen de este tipo de intervenciones urbanas, se termina de consolidar como movimiento que forma parte del contexto más global del *Street art*, el cual acoge muy diversas prácticas como la pintura mural, la pega de carteles, fotocopias, estampas, *collages*, pegatinas (*stiking-art*); transferencia o proyección de pintura aerosol mediante plantillas al estilo *pochoir* (en ocasiones denominado *serigrafitti*); talla e incisión de superficies murales... por citar solo algunos de los recursos más empleados en la intervención artística en el entorno urbano.

95 Evitamos adentrarnos en el terreno de pintura mural al que terminan derivando algunas prácticas del *Graffiti* ya que es un campo demasiado extenso y que poco aportaría al presente objeto de estudio al encaminarse hacia el campo pictórico.

3.1.3.2. Graffiti Writing

Permaneciendo en el ámbito de la escritura de firmas del *graffiti*, encontramos una evolución más sutil en la que son los propios aspectos formales de los grafismos los que toman protagonismo y desempeñan una labor fundamental en la deriva de la escritura hacia el dibujo/pintura de letras. Las cuestiones estéticas prevalecen a las semánticas, ya que los signos se presentan más cercanos a la búsqueda de un estilo y a menudo derivan, mediante la caligrafía expresiva, en el campo de lo ilegible.

Surgen diversos estilos de escritura fundados por los *writers* más activos, como el estilo *Broadway*, las letras *Bubble*, los *Trowups*, *Block letters* o el *Wildstyle* en Nueva York. A pesar de prevalecer el sentido estético sobre la palabra escrita, esta búsqueda de estilos se va encaminando hacia lo pictórico en piezas de mayores dimensiones, tendentes a la pintura mural y no hacia los valores gráfico-plásticos de la caligrafía que seguimos en nuestra línea de investigación, y nos limitamos únicamente a mencionarlos.



107/ 108/ 109/ Firmas de KATUE e INDA inspiradas en diferentes estilos clásicos realizadas en muros del entorno de Muskiz en el año 2019.

El *tagging*, como vertiente asociada al marcaje compulsivo, requiere de rapidez en su ejecución. Por lo tanto, estaría aparentemente menos inclinado a la búsqueda de un estilo tan marcado y se exhibiría en el entorno urbano, en comparación a los estilos murales citados, como acto que tiende a posicionarse desde/hacia la escritura. Desde su origen surge como una manifestación autoenunciativa que contiene los rasgos individuales en la propia gestualidad que conforma la marca gráfica. Los maestros de estilo, preocupados por la forma y tendentes a una concepción estética, creativa y plástica de la palabra escrita, aportaron al *tagging* una voluntad estética en la que la forma tomará poder mediante la caligrafía para proyectar su *yo* de forma visual más allá de la lectura de un pseudónimo legible.

Existe una percepción errónea y generalizada al comparar el *graffiti* de escritura europeo con el *writing*⁹⁶ norteamericano y es que a la vertiente europea de le asocia con la mera voluntad comunicativa de trazar grafías con contenido ideológico en lo relativo a cuestiones socio-políticas, carentes de intencionalidad artística o estética. A la norteamericana en cambio, se le ubica en el polo opuesto al considerarla como puro acto estético, preocupado únicamente por estilo caligráfico y su artísticidad, carente de enunciado y por lo tanto incapaz de interferir de forma activa en el ámbito social, político o cultural. Sin embargo, entendemos que, como dice Figueroa:

96 En adelante, teniendo presente que su uso es generalizado, ambas vertientes serán denominadas "*writing*" por evitar hacer distinciones.

(...) los mensajes sociales o políticos sí estaban a la orden del día en el *Subway Graffiti* desde los años 70 y se hacían más que evidentes en el *Writing* de superficie de los años 80, por ejemplo, con el desarrollo del muralismo y de la tipología del memorial. Eran tan contundentes como los que podían verse en el supuesto *Graffiti* europeo, que ya por entonces se concretaba en hitos tan ejemplares como el Muro de Berlín; y sobre el cual la producción de cualquier escritor por muy apolítico que fuera adquiriría un incuestionable significado político. (...) la apetencia de distinción del *Graffiti* mediante lo estético y lo operativo frente a otros *graffitis*, en especial frente al «ruidoso» cúmulo de mensajes de las pintadas políticas y sociales, favoreció en los 80 su vaciamiento socioconceptual a ojos públicos. (...) Este hecho es interesante, porque al subrayarse el aspecto formal y estético, el *Graffiti* a menudo se ha contemplado como una amalgama de formas y colores bonitos, pero vacíos de contenido. (Figueroa, 2014: 200-201)

Independientemente de la forma en la que se presenten estos grafismos, ya sea en su vertiente más gráfica o escrituaria, o en aquella más preocupada por las formas, el color y tendente a lo pictórico, en el acto de intervenir de forma gráfico-plástica en los muros del entorno urbano se implica un acto subversivo asociable a una voluntad política como veremos en el apartado “3.2.2.1. Lo político” [p.148]. Por otro lado, aquellas cuestiones descritas anteriormente donde tratábamos sobre la escritura asemántica y las relacionadas con el tratamiento y concepción de la palabra escrita al *leerse* como imagen son fundamentos que se adscriben a la corriente del *tag*. A este respecto, se plantea en “3.2.3.1. Lectura del *Writing*” [p.153], un apartado análogo en el que se propone una *lectura* de la imagen de la palabra desde el campo del *Graffiti writing*.

3.2. CONSIDERACIONES EN TORNO AL *GRAFFITI WRITING*

El *Graffiti*, como movimiento contracultural, se posiciona sistemáticamente en lo marginal haciendo injertos gráfico-plásticos en los muros y manifestando su vocación pública al exhibirse en la calle. El muro es el espacio de intervención por excelencia en un movimiento que trata de subvertir aquellos valores socio-culturales desde un hacer artístico o, aún cuestionando su artísticidad, al menos desde una voluntad estética de creación plástica.

Desde su posicionamiento marginal, los muros de la calle son física y simbólicamente el reverso de los muros de aquellos espacios expositivos legítimos que contienen Arte en su interior. Se generan tensiones entre ambos lados del muro, entre sus respectivos contextos y marcos de actuación en principio concebidos como opuestos pero que parecen retroalimentarse desde sus respectivos marcos. A través de lo que se denomina *Postgraffiti*, el *graffiti* termina formando parte del entramado del arte institucional al adentrarse en galerías que ven en esta práctica una expresividad efervescente de lo *underground* y la libre creación.

En las lecturas que se puedan dar en este contexto, trazado por lo que en un principio puede concebirse como dos polos opuestos, emerge también un sentido político desde esta tensión entre los opuestos del ámbito de la institución y los órganos de poder y una práctica que sistemáticamente se posiciona en la oposición a los mismos. Anteriormente hemos visto que el *graffiti* ha sido, es y probablemente seguirá siendo empleado, como medio de expresión de ideologías políticas con tintes de resistencia y oposición a los órganos de poder. Independientemente del grado de legibilidad en el que los grafismos se presenten, prevalece cierta vocación de comunicación/expresión. Las propias formas caligráficas, ya seas de un determinado individuo o una *crew*, dan cuenta de identidades individuales y colectivas que se encarnan de forma simbólica, se (re)presentan, en la ciudad.

Los grafismos del *writing* más ilegible poseen aquellos rasgos expresivos de la escritura asemántica que hemos visto anteriormente, permaneciendo el sentido de escritura a pesar de resistirse a la operación de lectura habitual. En sus grafismos subyace la idea de un tipo de comunicación que se manifiesta de forma críptica prestándose a una *lectura* de sus formas desde los sentidos. Por otro lado, ese hacer ilegible y marginal que se inscribe en el muro de forma ilegítima se entiende como mensaje subversivo a pesar de carecer de enunciado y/o precisamente por carecer de él al ser encriptado.

Desde la vertiente considerada como más simple del *graffiti*, el *tagging*, la firma se presenta como marca identitaria, como huella gráfica de un individuo que se encarna simbólicamente en la calle mediante un pseudónimo que simultáneamente lo exhibe y lo oculta. Evoca e invoca su yo mediante grafismos inscritos en un territorio común que tiende a fundirlo en la masa y anonimizarlo.

3.2.1. MARCO Y CONTEXTO DEL GRAFFITI

3.2.1.1. La calle

Posteriormente al surgimiento y auge del fenómeno *Graffiti* en Nueva York, además de extenderse por todo el mundo, principalmente entre los países Europeos⁹⁷, también ha encontrado un cauce alternativo en el que se ha ido desarrollando técnica y conceptualmente abarcando otro tipo de disciplinas o medios de creación. A diferencia de la modalidad clásica, donde era la pintura de aerosol el medio comúnmente empleado en su origen, posteriormente se abrió a nuevas formas de creación multidisciplinar. Ante la necesidad de diferenciar las nuevas prácticas que se estaban llevando a cabo, surge el término más genérico de *Street Art*, el cual acoge un amplio espectro de manifestaciones creativas, generalmente de naturaleza gráfico-plástica, realizadas desde la efervescencia de la libre creación en el entorno urbano.

En los procesos de creación destacan aquellas técnicas que permiten ser producidas en serie, cuestión que lo aproxima al campo de la gráfica permitiendo mayor efectividad en su producción y reproducción ya que gran parte del trabajo ha sido realizado previamente y posteriormente la pieza se sitúa en el entorno urbano con mayor rapidez de ejecución. Ejemplo de ello son los *stickers*, generalmente realizados en impresión digital, de menor impacto visual pero perceptible bajo una mirada atenta en el deambular por la ciudad. El pegado de pósters o carteles pertenecen a esta misma línea de producción basada en la reproducción gráfica.



110/ Sin título, 1992. Christopher Wool. Intervención mural con plantillas.

111/*The Show Is Over*, 1993. Félix-González Torres y Christopher Wool. Impresión edición ilimitada. 94 x 139 cm.

112/ [Carteles exposición]*The Decade Show: Frameworks of Identity in the 80s*, 1990. Barbara Kruger.

Carteles impresos para exposición en Museum of Contemporary Hispanic Art ,The New Museum of Contemporary Art y The Studio Museum in Harlem.

Artistas como Barbara Kruger, Félix-González Torres o Christopher Wool, entre otros, sin pertenecer necesariamente al ámbito del *graffiti*, se han inspirado en los mecanismos de comunicación/expresión/exhibición gráfica que forma parte del entorno urbano para injertar piezas que pertenecen al ámbito de lo que generalmente se acoge en el interior del museo y llegan a integrarse en su exceso con el resto de productos gráficos ambientales. Las piezas circulan entre el espacio expositivo institucional y el entorno urbano, destacando como ejemplo paradigmático la colaboración de Wool y González-Torres en *The Show Is Over* (1993) [Fig.111] donde las impresiones apiladas que se sitúan en el interior del lugar expositivo se prestan a ser trasladadas al exterior tomando la participación del público como mecanismo de difusión.

97 Recordemos que en Europa ya se venía desarrollando la práctica del *graffiti* con anterioridad al *Graffiti Movement* neoyorkino, sin embargo, en este contexto adquiere una nueva dimensión que lo libera de su tradición y lo vincula al ámbito político propiamente dicho para adquirir nuevos tintes expresivos y artísticos.

Ya sean fotocopias, impresiones digitales o analógicas, son medios de creación/producción que permanecen cercanos a las estrategias gráficas de la publicidad. Con respecto a la dimensión pública que adquieren este tipo de producciones basadas en la obra impresa y seriada cabe destacar el vínculo con el carácter público del grabado, en relación al cual Tania Ansio Martínez afirma que la posibilidad de la gráfica como medio de comunicación y su evidente transversalidad con lo público “genera actividad en aspectos relativos a la repercusión social desde el ámbito de la creación y difusión de imágenes, con tecnologías tradicionales o nuevos sistemas de impresión” (Ansio, 2017: s.p.).

Dentro del ámbito de creación e intervención artística en el territorio urbano, se ha de mencionar la línea de creación que siguen algunos artistas con respecto a la producción de elementos gráficos que se integran en los productos propagandísticos del entorno urbano. Operando dentro de la propia lógica interna del paisaje urbano y los mecanismos de comunicación de masas que producen elementos gráficos para ser vistos y consumidos que en él se integran, desde el ámbito del arte se plantean mecanismos de producción/creación semejantes.

Entre las técnicas comúnmente empleadas, también vinculadas con la gráfica, es destacable el uso del *stencil* en el que a través de plantillas previamente trabajadas se ejecuta la pieza sobre el muro con mayor rapidez. Esto permite realizar una pieza más elaborada, de mayores dimensiones, calidad y multitud de colores ya que la imagen ha sido previamente planteada y simplemente queda transferir la imagen proyectando la pintura a través de la plantilla sobre el muro. Esta modalidad es también denominada como *serigrafitti*, principalmente en Francia, y su máximo auge se da a mediados de los 80 en París incluso antes de que irrumpiera el estilo de *Graffiti* neoyorkino. El uso de las plantillas con fines políticos, propagandísticos o publicitarios era una práctica que ya se venía realizando con menor impacto y es a partir del surgimiento y desarrollo del *Graffiti* como movimiento cuando se desarrolla su potencial expresivo a través de un modelo reproductivo de la imagen.

Se establece un marco heterogéneo de manifestaciones gráfico-plásticas en el que, además de los medios citados, existe una amplia gama de técnicas y disciplinas desarrolladas en esta práctica que responden a las necesidades e intereses del autor que las ejecuta, todas ellas enmarcadas en el término *Street Art*. A través de los medios citados, que son considerados los que comúnmente se emplean en el entorno urbano, se establece una primera aproximación de este campo al terreno de las técnicas gráficas mediante el empleo de medios comunes como la serigrafía o el *stencil*, a modo de *pochoir*, así como otros métodos de producción y reproducción comunes como la cartelera en gráfica publicitaria. Sin embargo, en el presente estudio plantearemos una analogía entre el campo de la gráfica y el *graffiti* que va más allá de la reproductibilidad técnica de la imagen/palabra. Una analogía basada en aquellos puntos intensivos de *lo gráfico* comunes a ambos campos que se despliega en el apartado “3.3. LA PINTADA GRÁFICA: Lectura del *tagging* desde *lo gráfico*” [p.160].

El *graffiti* destaca por su inherente aura de clandestinidad como práctica ilegítimizada que se ubica sistemáticamente fuera del marco institucional. En ese constante salirse del marco establecido, encuentra su lugar en la marginalidad, aunque se manifieste visiblemente con vocación pública en la calle. La apropiación, la invasión y la irrupción gráfico-plástica en lugares que no le pertenecen revelan una manera de entender la ciudad y una voluntad de empoderamiento sobre la misma. Espacio público, entorno urbano, ciudad... pertenecen a un mismo ámbito y son extensibles, como marcos de actuación propios del *graffiti*, a lugares de la periferia. Edificios abandonados donde las intervenciones, ya sea en su interior o exterior, ofrecen la posibilidad de ejecutar trabajos de mayor calidad precisamente por realizarse desde una clandestinidad más íntima, más recogida. El entorno más inmediato de la red de carreteras, como son las vallas, muros o puentes que forman parte de las mismas, son también marcos idóneos para este tipo de intervenciones.



113/ 114/ Intervención mural con plantillas de IXE realizada en el año 2019.

A pesar de que la práctica artística que gira en torno al imaginario y la creación en el entorno urbano encuentre en ocasiones acogida y presencia en los circuitos del ámbito artístico-institucional, el *graffiti* es una disciplina a la que lo callejero le resulta inherente. Fuera del circuito de salas expositivas, galerías, museos u otro tipo de espacios expositivos, que parecen validar o legitimizar una práctica a la que la marginalidad y la clandestinidad le son propias, encontramos el lugar principal al que por naturaleza le corresponde a este movimiento: la calle.

La ciudad se constituye en torno a redes de relaciones entre lo público y lo privado generando escenarios compartidos entre los discursos oficiales y alternativas discursivas planteadas desde la práctica del *graffiti*. Así, en los muros de la ciudad, y sus extensiones a otro tipo de superficies y entornos periféricos citados recientemente, tanto en espacios vacíos y abandonados como en espacios superpoblados y saturados de publicidad y otras manifestaciones gráficas, emergen presencias contradiscursivas. Estas manifestaciones que no se configuran en un marco propio, son injertadas en el marco ajeno, ya sea público o privado, activando alternativas divergentes y heterogéneas de vivir y habitar la ciudad y sus extensiones.

Al situarse sistemáticamente fuera del marco de lo institucional, prevalece el carácter disidente que forma parte de sus principios. Lo marginal irrumpe en cualquiera de estos lugares injertando nueva información gráfica, plástica, política, poética y/o discursiva a los elementos preexistentes en el entorno urbano alterando así la lectura y percepción de los lugares. A este respecto Blasco y Mayo plantean una visión donde se despliega la posibilidad de:

(...) construir micro-relatos, a menudo conflictivos, a partir de residuos, rastros y restos, tanto físicos como virtuales, dejados por la vida intensa de la que se nutren los diversos modos de ser humano. Porque los imaginarios como base de un urbanismo de los ciudadanos, permiten estudiar los registros de participación ciudadana en la construcción simbólica de la ciudad, con el fin de entender sus usos y definir otras formas posibles de habitar. (Blasco y Mayo, 2007; citados en Bocquel et al., 2015: 24)

La puesta en escena de los diferentes agentes gráficos altera el paisaje urbano donde se revela el carácter interactivo que muta en el tiempo, por su naturaleza efervescente y efímera, en un juego entre los opuestos de creación y destrucción. En ese constante movi-

miento se construyen lugares que permanecen en un continuo estado de mutación señalando recorridos y constituyendo mapas de actuación. Plantean nuevos límites fronterizos y territoriales que se redefinen constantemente por su doble naturaleza de acontecimiento permanente y efímero que nos remite a la idea de palimpsesto.

Son espacios permeables que acogen simbólicamente las voces que participan de lo urbano revelando, en términos surrealistas, el subconsciente de la ciudad. Es donde artistas antecedentes al movimiento *Graffiti* han centrado sus intereses, como veíamos anteriormente, entendiéndolo ya sea como campo de acción o como superficie donde se revelan sus cualidades matéricas. El muro, participa activamente como superficie donde se manifiesta gráficamente el subconsciente de la ciudad mediante los grafismos que en él se inscriben y que pertenecen tanto al ámbito de la escritura como al de la imagen. A propósito del muro percibido como superficie escrituaria, Barthes afirma que:

Como es sabido, el muro llama a la escritura; en la ciudad no hay una pared sin *graffiti*. De algún modo, el soporte mismo detenta una energía de escritura, es él quien escribe y esa escritura me mira. (...) Nadie ha escrito en el muro, y todo el mundo lo lee. Por eso, emblemáticamente, el muro es el espacio tópico de la escritura moderna. (Barthes, 1973: 131)

El entorno urbano, la calle, la ciudad, parecen configurarse y prestarse como escenario lógico para que cohabiten diferentes contenidos (contra)discursivos entendiéndolos como actos públicos. Entornos propicios para el encuentro, la reunión o la discusión; en definitiva, lugares propicios para la comunicación, entendiendo el término en el sentido más amplio de *poner en común algo*.

3.2.1.2. La institución

El *graffiti*, en su constante salirse del marco, es una práctica que ni siquiera quiere formar parte del mercado del arte y por ello se posiciona precisamente fuera de los muros de las instituciones que forman parte del entramado mercantil de las galerías, museos... es decir, en la calle. Existen festivales monográficos de *graffiti* en los que los artistas se encuentran, realizan murales e intervenciones de forma legitimizada por las autoridades. Aunque vinculado con el *graffiti* callejero por la técnica, medios, estilo y temáticas comunes, este fenómeno nada tiene que ver con las intervenciones callejeras y quizás responda más a una necesidad de regularizar el fenómeno que a cumplir con las necesidades expresivas de los autores.

Ante los intentos fallidos de erradicar esta práctica por parte de las autoridades se han ideado una serie de estrategias de control y canalización de la pulsión gráfica de los *writers*. Muchos colectivos y entidades culturales promueven encuentros y certámenes de arte mural en el que se invita a artistas a participar con piezas, generalmente de carácter pictórico, siempre dentro de los límites de lo *políticamente correcto* y de lo que es considerado como *de buen gusto*. Estas propuestas poco tienen que ver con el carácter disidente del *writing*, con lo callejero o con todas aquellas consideraciones propias de un medio que se articula y opera sistemáticamente en lo marginal.

La mayoría de los *writers* afirman que estas piezas no causan la misma incidencia en el entorno y que la pared o el soporte a intervenir debe escogerla cada artista siendo esta elección parte de la obra. Así pues, este tipo de iniciativas se reducen a un muralismo de tipo decorativo *apto para el consumo* de la ciudadanía y cuentan con la aprobación institucional incluyéndolo dentro del programa oficial de cultura y ocio. Los movimientos sociales y culturales al ser subvencionados comienzan a actuar en el marco de las ayudas que reciben, limitan su enfoque alternativo y crítico que es absorbido por el contexto institucional. La legitimación del *graffiti* por parte de las autoridades, siempre que fueran realizados en muros autorizados y destinados a ese fin, así como la inclusión de esta disciplina en galerías y museos genera un debate entre los *writers* cuestionando la naturaleza misma del *graffiti*.

Desde el marco institucional del arte, representado principalmente por galerías y museos, prácticamente desde el origen del fenómeno *Graffiti* iniciado en Nueva York se ha mostrado cierto interés por esta cultura de lo *underground* como lenguaje alternativo y en cierto modo cercano al carácter *avant-garde* de los movimientos artísticos de principios del S.XX por su carácter disidente con respecto al discurso oficial del mundo del arte. Encuentran en este movimiento una espontaneidad, heterogeneidad y un potencial expresivo que supone la ruptura de la frontera establecida entre el arte oficial y una actividad marginal asociada a lo delictivo.

Aunque muchos *writers* consideren que plantear piezas de *graffiti* para salas de exposiciones devalúa una práctica en la que la noción de urbano y clandestino está implícita desde su inicio, son muchos los artistas que tuvieron su origen en las calles y fueron formando parte del entramado del mundo del arte más institucional. Se da un desplazamiento de una pieza ajena a los círculos mercantiles del arte, donde corre el riesgo de ser destruida o ignorada, al interior del espacio expositivo, el cual parece ser un espacio de legitimación artística. El escritor valenciano Joan Garí afirma a este respecto que:

(...) los *graffiti* han proliferado en cualquier lugar excepto dentro del cuadro propuesto. Es la misma razón que dificulta considerablemente los intentos más recientes de integrar el discurso mural en los museos: el auténtico lugar, pragmáticamente adecuado, de un *graffiti* en el interior de un recinto museístico no puede ser encajado en los estrechos límites de uno a más cuadros, sino que debería encontrarse a lo largo de las paredes del museo o, más propiamente, sobre los cuadros. (Garí, 1995: 126)

Tal postura resulta coherente con muchos de los aspectos fundamentales de este movimiento, de hecho, su interés reside especialmente en ofrecer una visión alternativa del modo en el que este debería irrumpir, dentro de su propia lógica interna, en el interior de la sala expositiva. A este respecto cabe mencionar que se han llevado a cabo acciones semejantes a las planteadas por Garí siendo paradigmática la intervención del artista Tony Shafrazi en el MoMA de Nueva York sobre el *Guernica* (1937) de Picasso en febrero de 1974.



115/ *Kill all lies*, 1974. Tony Shafrazi. Intervención con *graffiti* sobre el *Guernica* de Picasso en el MoMA, Nueva York.

Shafrazi, integrante del colectivo Art Workers Coalition, escribió "*Kill All Lies*" con spray rojo sobre el mural como acto de protesta por el intento de despolitización del mural por parte de las instituciones, especialmente el MoMA. También fue una respuesta al indulto que otorgó el presidente Nixon a William Calley, oficial del ejército estadounidense juzgado por la masacre de My Lai de 1968 en la guerra de Vietnam. El mensaje inscrito hace alusión a la cita "*Lies. All lies*" tomada del libro *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce que adaptó para la acción. Quería reactivar el grito de protesta y evidenciar que el cuadro encerrado en el museo pierde la noción de realidad y potencial contestatario.

Al margen de aspectos legales y de los daños que ocasionan llevar a la práctica este tipo de acciones radicales, ha de tenerse en cuenta que el *graffiti*, como cualquier otro medio de expresión, debe evolucionar asumiendo que pueda formar parte de mundo del Arte ⁹⁸. Se le debe permitir adoptar nuevas formas y por lo tanto adaptarse al contexto en el que se sitúa sea cual sea el lado del muro en el que se posicione, ya sea el del interior del museo acogido por la institución o el del exterior, el callejero, desde un posicionamiento marginal con respecto a esta. Desde este planteamiento surgen nuevas interrogantes que resultan tan antagónicas como fundamentales y enriquecedoras en el desarrollo práctico y discursivo. Magda Danyasz, galerista, conocida experta en arte urbano y arte contemporáneo chino, declara:

El arte omnipresente utiliza todos los soportes que le parecen buenos para existir: mobiliario urbano, entorno inmediato de la vida cotidiana o, a la inversa, galerías, instituciones y museos, todo parece constituir un medio de difusión y merece ser tenido en cuenta. Trastocando así las jerarquías establecidas entre el arte contemporáneo y arte popular, el *street art* interroga a las instancias convencionales del arte. (Danyasz, 2016: 176)

Ambos marcos de actuación, el oficial marcado por la institución y los órganos de poder, así como el marginal de lo *underground* que encuentra su lugar en la calle, son pertinentes e incluso necesarios ya que al coexistir se retroalimentan en un diálogo marcado por los opuestos entre lo público y lo privado en la creación artística. Sin llegar a adentrarnos en la sala expositiva, de momento permanecemos en el terreno urbano para resaltar a través de un caso paradigmático de legitimación de una práctica considerada delictiva. Es el caso del artista Banksy quien a través de plantillas interviene en muros de ciudades de todo el mundo actuando desde el anonimato y la clandestinidad.

⁹⁸ A quien corresponda condenar o, por el contrario, legitimizar y otorgar el valor de "arte" a ciertas manifestaciones, son cuestiones ajenas al presente estudio. Siendo conscientes que gran parte de la producción desarrollada en este contexto posee una artísticidad muy cuestionable, nos abstendremos de emitir un juicio de valor que lo avale como manifestación artística o acción meramente vandálica.

Las autoridades, lejos de tratar de recuperar el espacio generalmente aprueban, apadrinan, celebran y preservan la intervención ya que se considera que concede un valor artístico a la ciudad o a su emplazamiento pasando a formar parte del patrimonio de arte público⁹⁹.

Banksy, además de irrumpir sobre los muros de ciudades y gozar generalmente de una muy buena acogida por parte de las instituciones y órganos de poder, a pesar de alterar el medio sin ningún tipo de permiso, irrumpe también en el espacio museístico. En el año 2005 el artista intervino en las salas de del Museo de Brooklyn, el Louvre, el MoMA y el Museo Británico de Londres, entre otros quedando sus piezas infiltradas hasta que fueron detectadas. En 2009 el Museo de Bristol acogió la mayor exposición de Banksy hasta entonces celebrada y todos los preparativos se llevaron a cabo desde el secretismo tras el que se oculta el artista. En este caso se reformula la interrogante de qué función cumplen las piezas de un artista del sabotaje museístico y qué magnitud subversiva alcanzan.



116/ *Exit through the gift shop*, 2009. Banksy. Museo de Bristol.

117/ *Peckham Rock*, 2005. Banksy. Museo Británico, Londres.

En la galería de arte romano del Museo Británico londinense, Banksy expuso la pieza *Peckham Rock* (2005) infiltrándola en la sala como parte de la colección. Pasaron varios días hasta que el personal del museo detectara y retirara la pieza. Desde septiembre de 2018 a enero de 2019 se celebra la exposición *The Citi exhibition I object: Ian Hislop's search for dissent* en la que paradójicamente, y en esta ocasión de manera legítima y oficial, la pieza *Peckham Rock* volverá a exhibirse en el Museo Británico. En esta exposición trata de cuestionar el discurso oficial del arte y de la historia a través de objetos disidentes de diversa naturaleza seleccionados por el periodista y escritor satírico Ian Hislop.

Algunos de los artistas más destacables del *Graffiti* que se adentraron en el panorama artístico acogidos por las instituciones fueron los artistas Keith Haring y Jean Michel Basquiat así como algunos de los *writers* pioneros como Taki 183, Futura, Bando o Rammellzee, y otros artistas a que dedicaremos especial atención considerándolos como referentes del movimiento como Chaz Bojorquez, JonOne, José Parla o Niels Shoe Meulman, entre otros. A pesar de que el *Graffiti* pertenece a la esfera de lo urbano, se considera que la obra de los artistas citados, desde sus respectivos lenguajes plásticos, retienen parte de esa esencia que perpetúan en sus piezas destinadas a museos y galerías de todo el mundo. En sus obras permanece y se desarrolla el imaginario en torno al muro y a las identidades que de forma simbólica en él se inscriben, sin la condición de ubicarse necesariamente en en la calle. Se establece así un circuito entre lo público y lo privado, un posicionamiento fronterizo en el que, quizás por esa misma tensión generada por opuestos, se crea un marco idóneo para la creatividad de muchos artistas del *Graffiti*.

99 A este respecto, recordemos cómo las inscripciones de R. Ford en las fuentes de la Alhambra o las del cónsul B. Drovetti y el egiptólogo G.B. Belzoni en las pirámides de Egipto son celosamente preservadas por las autoridades ya que las intervenciones confieren un valor histórico añadido al lugar.

3.2.2. DIMENSIÓN (CONTRA)CULTURAL

3.2.2.1. Lo político

Si bien podría afirmarse que toda manifestación artística posee, de algún modo u otro, una dimensión política, entendemos que hay corrientes que manifiestan un vínculo activo con esta, como es el caso del *graffiti*. Desde la acepción más frecuente del término, entendemos la política como “arte, doctrina u opinión referente al gobierno de los Estados” (RAE, 2020) denotando aspectos referentes a los órganos políticos o gubernamentales. Sin embargo, el aspecto político del *graffiti* emerge desde su carácter contestatario y subversivo hacia los sistemas de poder. A este respecto afirmaríamos que:

Escribir sobre el muro supone transgredir el dominio del espacio gráfico que ostenta el poder, erigido, desde siempre, en el máximo detentador de los espacios gráficos públicos, siendo el que determina las reglas de la comunicación escrita pública, la elección y la determinación de las superficies susceptibles de recibir la escritura, los usos concretos de los distintos espacios de escritura utilizables y las características de los productos gráficos expuestos. Dicha transgresión reside tanto en el contenido, la alteridad misma del mensaje, por norma discrepante con la lógica de los discursos oficiales, como en el hecho de convertir en espacios de escritura superficies inicialmente no destinadas a esa finalidad e instrumentalizar el muro como mensaje. (Gimeno y Mandingorra, 1997: 216)

En el auge del *Graffiti* europeo se hace notoria la relación inherente con los aspectos políticos como recurso gráfico de comunicación y empoderamiento simbólico en la ciudad. El *graffiti* es empleado como medio de comunicación/expresión alternativo a las vías oficiales donde el ciudadano manifiesta sus ideales de forma literal o poética como veíamos, por ejemplo, en las inscripciones del Mayo del 68 francés. Las pintadas permanecen en el rango de lo legible ya que la intención es en cierto modo la difusión propagandística de una idea determinada. Tanto el mensaje emitido como la propia acción pertenecen al ámbito de lo contestatario con un marcado carácter disidente con respecto al orden establecido por los órganos de poder.

El acto gráfico situado al margen de los discursos oficiales funciona como medio de empoderamiento que revela las voces silenciadas y las identidades, individuales y colectivas, ocultas en la densidad del entramado sociocultural. En la práctica del *writing* el sentido político está implícito en el propio hacer, como acto de expresión que trasciende más allá de la lectura de una determinada inscripción que, de hecho, generalmente tiende a manifestarse de forma ilegible. Son marcas autorreferenciales en las que destaca la intención de exhibición ante el público y ocultación por el empleo de un pseudónimo así como por el grafismo críptico con el que lo inscribe. En cierto modo, la función del signo adquiere una relevancia superior en un ámbito en el que el sujeto, mediante la inscripción, se (re) presenta desde la ausencia. A este respecto el historiador Fernando Figueroa Saavedra afirma que a esto se le sumaría:

(...) el influjo de la sociedad del espectáculo, el conflicto entre realidad y simulación, vivirse y representarse, y la presión de la sociedad panóptica, controladora de la masa y del individuo en lo que concierne a la formulación por el escritor de un alter ego clandestino y distanciado de su nombre original. (Figueroa, 2014: 52)

Hablamos de (re)presentación como forma de manifestación autorreferencial del sujeto que expresa en su acto gráfico el *yo existo*, *yo soy* o el *yo estuve aquí*. Es decir, la representación gráfica del sujeto, evoca de forma simbólica una presencia generando una (re) presentación identitaria que se encarna a través del signo, de forma individual o colectiva, en el entorno urbano. Transfieren su impronta al muro encarnándose simbólicamente mediante sus respectivos (auto)grafismos donde emerge el rasgo individual del sujeto que se autoenuncia ante las masas anonimizadas. El sentido político emerge en la acción de inscripción como marca que se injerta en un marco que no le pertenece actuando sistemáticamente en una dinámica que se plantea *al margen de* y paradójicamente termina imponiéndose e integrándose en el paisaje urbano. Con respecto al sentido político/poético que implican este tipo de acciones Lilian Amaral afirma que:

El artista canaliza su energía creadora en la formulación de una obra-proyecto, en la materialización de una idea capaz de ser compartida y de contaminar al otro al encontrarlo. El no-artista, que tomado como individuo que se sitúa en el límite entre la (im)posibilidad de consumo y expresión de subjetividad, puede, por medio del arte, transformar su energía socialmente producida -transgresora- y transmutarla en identidad cultural. Lo que por vía de la exclusión podría transformarse en delito, puede constituirse en creación por la instauración del sentido poético, redefiniendo campos de sentido del arte, minimizando distancias entre arte contemporáneo y vida cotidiana. (Amaral, 2006: 379)

El *tag* se convierte así en una especie de huella dactilar del *writer* de la que se vale para dejar su impronta en la ciudad generando una serie de presencias virtuales¹⁰⁰ que se adscriben al paisaje urbano. Esos grafismos cumplen de forma simbólica la misma función que se le asigna a los signos de escritura desde la definición mantenida a lo largo del presente estudio de ser “una cosa que está en lugar de otra cosa”. Identidades individuales manifestadas a través de la firma como acto gráfico de exhibición, toma de posesión simbólica que subvierte los canales oficiales de expresión artística y de comunicación invadiendo espacios ajenos en un marco que hace suyo a través de las intervenciones gráficas. A este respecto Figueroa señala:

El recurso de profanar el pavimento de nuestras ciudades, aparte de un símbolo de la negación de las bases sobre las que se edifica, es una prueba de que los cauces convencionales de manifestación no satisfacen al ciudadano revelado. (...) De este modo, el adoquín pasa a ser un emblema de la comunicación entre los hombres a serlo de la incomunicación social, de la imperancia dominante de la sociedad tecnocrática que acalla la voz individual y uniformiza la colectiva. (Figueroa, 2004)

Se subvierte el orden socio-cultural promoviendo tensiones entre lo individual y lo colectivo generando un impacto sobre la apropiación y marcaje de los espacios considerados como *neutros* hasta ese momento. En el caso concreto del *tagging*, donde se impone la presencia iconográfica del *writer*, la subversión de lo establecido se plantea desde su propia configuración donde la escritura deriva al terreno de lo ilegible por el potencial expresivo del trazo y altera el sistema de escritura alfabético obstruyendo el canal de comunicación establecido evitando ser decodificado. A pesar de ello consideramos que tanto en lo referente a estos signos ilegibles como a la propia acción se mantiene la dimensión lingüística y comunicacional del *graffiti writing*¹⁰¹.

100 Entendido, según las acepciones de la RAE (2020) como “en oposición a efectivo o real o que tiene existencia aparente y no real”, por lo tanto, representa su presencia desde la ausencia.

101 Cuestión que se amplía en el apartado “3.2.3. DIMENSIÓN LINGÜÍSTICA” [p.153].

3.2.2.2. La comunidad: identidad individual/colectiva

El origen del movimiento *Graffiti* destaca por las firmas autorreferenciales donde el sujeto revela su pseudo-identidad a través del *tag*, como acto alegórico y reivindicativo de tomar la voz por parte de una comunidad marginal. A pesar de realizarse mediante firmas autorreferenciales de cada autor, en su conjunto constituye un fenómeno de masas en el que un colectivo, ya sea a nivel individual de cada *writer* o a nivel colectivo con respecto a la pertenencia a una determinada *crew*, toma las riendas para hacerse visible en el entorno urbano y verse representado en él como crítica a un sistema social que tiende a ignorarlos. En cuanto a la voluntad de hacerse visible y perdurar en el tiempo, que se lleva a cabo de forma simbólica precisamente desde el acto de escritura, el calígrafo Claude Mediavilla afirma que:

Nuestra sociedad atraviesa una crisis. Una crisis de raíces y de identidad que crea en los individuos la necesidad de afirmarse y de buscar su devenir. No es un fenómeno casual que las paredes de nuestras ciudades estén completamente cubiertas de *graffiti* o de pintadas. Esta tendencia corresponde probablemente a una necesidad natural de apropiación del espacio, a una voluntad por parte del ciudadano de manifestar su existencia. La caligrafía podría ser una respuesta a este deseo, pues permite situarse en el espacio y en el tiempo. (Mediavilla, 2005: XXI)

Desde sus respectivas particularidades individuales conforman, como movimiento, un panorama que se extiende hacia la noción de comunidad. El *tag* interactúa, además de con otras manifestaciones de diversas tipologías del *graffiti*, con agentes gráficos ajenos a este campo que poseen un marco propio en la ciudad, como la publicidad o la señalética. Invaden sus marcos haciendo injertos gráficos y sumando informaciones de diferente naturaleza transformando constantemente el paisaje urbano. Este permanente estado de transformación por medio de intervenciones gráficas deriva en la idea de polifonía y palimpsesto. Se dan lecturas múltiples y fragmentadas donde, ya sea de manera voluntaria o inconsciente, y por lo tanto azarosa, se combinan e interactúan aparentemente en un mismo marco alterando su *lectura* por diversos recursos como por ejemplo proximidad, yuxtaposición, superposición, tachado y borrado, entre otros. La lectura de un mismo *tag* se verá condicionada por las interferencias de las informaciones gráficas que lo acompañan, es decir, por la coexistencia de diferentes informaciones gráficas en un mismo marco.



118/ Múltiples intervenciones de *tags* que interfieren injertándose en un marco ajeno destinado a contener otro tipo de informaciones gráficas de la gráfica publicitaria.

Se construyen nuevas lecturas de significados arbitrarios y casuales o completamente intencionados en una práctica en la que se crea a través de la destrucción, el tachado o el injerto. La interferencia se da entre las múltiples capas de informaciones gráficas a través de las variaciones al instrumentalizar el *tag* y se da un carácter dialógico dando lugar a diversas composiciones de carácter efímero. La ambigüedad entre lo individual y colectivo está implícita en el campo del *graffiti*, sin embargo, existen diversas vertientes dentro del contexto más amplio que tratan de dar cuenta de una identidad colectiva de forma activa y organizada. Son grupos o *crews* que se constituyen como colectivo generando identidades que transcriben en grupo sobre la ciudad constituyendo la marca identitaria reconocible.

Entre los estilos de escritura¹⁰² más destacables en los que un determinado colectivo se rige por sus propios signos generando nuevos códigos se encuentra el estilo de escritura *chola*¹⁰³. Los signos trazados actúan a modo de símbolo identitario de una comunidad, en este caso la de los chicanos que emigraban a Estados Unidos. Este movimiento surge desde la marginalidad y la discriminación que sufrían los inmigrantes y empleaban códigos como señal de identidad de sus raíces culturales para distinguirse de los “*gringos*”.

Se valían de esta escritura para marcar su propiedad, su territorio, su identidad cultural y sus propias raíces. A las marcas realizadas por las bandas se les denominaba “placas” y curiosamente estos grafismos estaban basados estéticamente en la tipografía *Old English* que era la tipografía empleada en esos momentos por el poder de “los blancos” en los periódicos y los documentos oficiales. En este sentido cabe plantear cierta analogía con el ánimo subversivo Dadá planteado anteriormente al apropiarse de los elementos tipográficos, que son el vehículo de transmisión masivo del discurso oficial, y recontextualizarlos para subvertir los valores del mismo. El artista Bojorquez, dice a este respecto que:

La tipografía *Old English*, que algunas personas llaman *Gothic*, se remonta a las primeras imprentas, las Gutenberg. Los alemanes la usaban para representar al gobierno. Esta es una tipografía prestigiada usada en certificados de nacimiento, la declaración de Independencia de los Estados Unidos y logotipos de periódicos como *Los Angeles Times*. Es por eso que los miembros de las pandillas de los años 40 la usaban para definir sus territorios pintando listas con sus nombres en las paredes. (Bojorquez, 2011)

Cabe destacar también el característico estilo de escritura de *tag* brasileño *pixação* que se da en un contexto análogo al de la ciudad de Nueva York, pero con una estética local más uniforme. Las letras basadas en estilo gótico y la escritura de runas aparecen en intervenciones que se dan a una escala que lo lleva a una magnitud superior llegando a cubrir por completo los edificios. En su invasión gráfica arquitectónica tienden a la vertical alcanzando alturas imposibles adquiriendo así un destacable estatus en el colectivo.

El estilo uniforme del *pixação* hace de la ciudad un territorio de mensajes altamente codificados e ilegibles que sin duda poseen un carácter de escritura muy marcado. La voz de los diferentes sujetos y grupos que emplean este mismo estilo de escritura parecen unificarse guiándose por patrones establecidos por un código determinado para tomar la ciudad, generando una velo paisajístico homogéneo de la misma y reflejando la vulnerabilidad del sistema trascendiendo a cierta dimensión política.

102 La globalización del *Graffiti* como movimiento supuso una la apertura a otro tipo de escrituras murales que, en mayor o menor medida, se adscriben al movimiento o, al menos, toman conciencia del *graffiti* como una práctica extendida con las respectivas particularidades estéticas, culturales, sociales, etc., que se dan en cada determinado contexto.

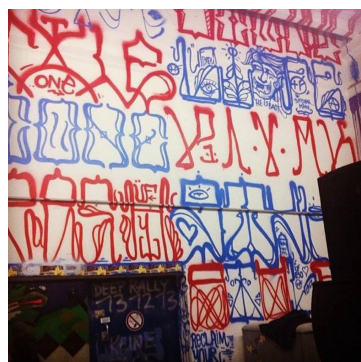
103 En “3.4.1.2. Escrituras crípticas” [p.179] retomaremos el estilo de escritura *chola* [Fig.144, 145] a través de la obra del artista Chaz Bojorquez.

También había sido una herramienta fundamental en las protestas contra la dictadura brasileña desde los años 60. Posteriormente derivó en la voluntad de autoenunciación propia del tagging, ya sea a nivel individual del sujeto o a nivel colectivo reflejando la pertenencia a una banda. En cualquiera de los casos se mantendría el estilo característico en las grafías que lo constituyen como movimiento.



119/ 120/ Estilo *pixação* brasileño.

BerlinKidz es el colectivo de *writers* que se sitúa en una corriente similar en la ciudad de Berlín. Generan una escritura de signos altamente codificados y realizados generalmente a dos colores, azul y rojo, en un estilo muy uniforme y característico del movimiento. Estas características constituyen, al igual que el *pixação* y la escritura *chola*, una identidad colectiva que se hace presente en la ciudad mediante la inscripción de signos ilegibles. No es necesario conocer el código que nos ayude a descifrar el mensaje ya que el mensaje en sí es irrelevante y prevalece el sentido estético de los propios signos que actúan como símbolo que (re)presenta al colectivo en la ciudad. Son muchos los *writers* que ejecutan las piezas trabajando en equipo configurando una amplia red de intervenciones que revelan la identidad de un colectivo en el territorio común del entorno urbano. Desde el sentimiento de exclusión social o marginalidad, el acto de hacerse visible parece configurarse como una práctica en la que se toma conciencia tanto de la individualidad de un sujeto como de la pertenencia del mismo a una comunidad o colectivo.



121/ *Berlinkidz*. Intervenciones gráficas donde se puede apreciar el carácter marcado de las grafías en su configuración formal y empleo de color.

3.2.3. DIMENSIÓN LINGÜÍSTICA

3.2.3.1. Lectura del *Writing*

En la práctica del *writing*, en la que interviene la escritura como acto y rastro gráfico de la comunicación simbólica, la palabra escrita deriva y se desenvuelve en el terreno de la imagen dificultando o anulando completamente su lectura. Sin embargo, se presta a nuevas *lecturas* en las que permanece la voluntad de expresión a través de los valores gráfico-plásticos que se revelan en los grafismos de un *tag*. Nos adentramos en algunos ámbitos relacionados con la lingüística para abordar aquellas cuestiones sobre el lenguaje y la comunicación inherentes a esta disciplina que manifiesta su vocación pública al tomar el muro como soporte de enunciación.

En la complejidad y extensión del campo de la lingüística¹⁰⁴ se revelan diversas consideraciones que podrían adecuarse a la práctica escrituaria del *writing*, sin embargo, debido precisamente a su extensión y complejidad, y a que es un campo ajeno al que nos ocupa el tema principal de este estudio, trataremos de hacer ciertas reseñas que nos ofrezcan una visión global del lugar en el que se posicionaría esta vertiente del *Graffiti*.

Tanto en el *writing* como en el *tagging* se manifiestan de forma evidente los mecanismos propios del lenguaje escrito y las intervenciones funcionan simultáneamente como rastro gráfico y plástico de la palabra. Ésta sufre una serie de mutaciones formales en los trazos que constituyen el signo gráfico a través de la expresividad del trazo gestual caligráfico, que altera su estructura hasta el punto de hacerla ilegible y es, precisamente en ese estadio cuando comienza a funcionar como imagen. Desde el campo de la semiótica, Umberto Eco plantea una reflexión sobre el estado híbrido, entre lo icónico y lo verbal, en el que se encuentra el signo al decir que “un texto icónico, más que algo que depende de un código, es algo que instituye un código” (Eco, 1977. Citado por Garí, 1995) a lo que, con respecto al *writing*, Garí añade que:

Esta potencialidad creadora del iconismo, sin embargo, debe pagar un precio: el producto de esta invención es siempre un signo impreciso, dispuesto a lo largo de un continuum expresivo sujeto más a hipocodificación (codificación imprecisa) que a una codificación propiamente dicha. Es, en otras palabras, la conocida ambigüedad de los signos icónicos, que provoca su habitual anclaje verbal. (Garí, 1995: 60)

Esta hipocodificación hace que la palabra escrita resida en un espacio indeterminado, en un estado híbrido en el que, a pesar de reconocer las grafías como signos que pertenecen a algún tipo de escritura o que permanecen en ellas el peso de lo que en algún estadio anterior lo fue, elude a la operación de decodificación. Son signos verbales que al desarrollarse como elementos plásticos permanecen cercanos a la concepción de la palabra escrita/dibujada/pintada de las corrientes de la poesía visual y, por extensión, a la escritura pictórica de las corrientes de pintura abstracta gestual de posguerra poniendo en juego todas aquellas consideraciones en torno a la escritura asemántica tratadas anteriormente. Independientemente de la dimensión social, política, lingüística o discursiva que alcanzan

104 La intención es reflejar algunas pautas comunes con un campo tan complejo como extenso del estudio de los signos, del lenguaje humano y de la comunicación. Emplearemos terminología propia de este campo y citaremos autores de referencia en los campos de la semiótica para establecer un marco de intereses comunes. Semiólogos referentes como Saussure, Barthes, Eco o Derrida, entre otros, aportan visiones que plantearían nuevas interrogantes que supondrían la necesidad de abrir una nueva línea de investigación. Por lo tanto, a este respecto cabe recomendar la lectura del libro *La conversación mural: un ensayo para una lectura del graffiti* (1995) de Joan Garí en el que se ofrece una aportación del sentido semiótico del *Graffiti* del cual hemos tomado como fuente de documentación principal.

este tipo de inscripciones, se destaca el valor del propio hacer caligráfico, es decir, “la experiencia de una presión, de una pulsión, de un deslizamiento, de un ritmo; una producción, y no un producto; un goce y no una inteligibilidad” (Barthes, 1973: 123).



122/ *Process Stills No.2*, 2016. Bisco Smith. Impresión glicée. 20 x 30 cm.

123/ *Brush, State 1* [De la serie *The Bedford Series*], 1981. Joan Mitchell. Litografía. 108 x 82,6 cm.

Los títulos de las piezas *Process Stills No.2* (2016), de Bisco Smith, y *Brush State 1* (1981), de Joan Mitchell, parecen hacer referencia a obras en las que el proceso o estudio de la propia escritura ilegible son el *leitmotif* del proceso de creación. Apesar de presentarse como obras concluidas parecen responder así más a una búsqueda que al reflejo de una conclusión o afirmación categórica, respondiendo a la noción de serie a la que pertenecen, como diferentes aproximaciones hacia un tipo de grafismo ilegible que evoca simultáneamente la escritura y el dibujo. Joan Mitchell, artista del Expresionismo abstracto que habitualmente destaca por un tipo de obra colorista, al reducir cromáticamente los tonos, parece aproximarse más aún al ámbito de la escritura desde un medio gráfico como la litografía. Desde el campo del *graffiti*, Bisco Smith plantea una serie de impresiones que se asemejan a fragmentos de grafismos del entorno urbano. Ambas piezas, o series de piezas, a pesar de ubicarse en contextos diferenciados, ejemplifican las conexiones que se dan entre el expresionismo abstracto gestual y el *graffiti*, sintonizando por medio del trazo gestual caligráfico.

En una aproximación al ámbito de la lírica desde el *tagging* cabe señalar que el tipo de escritura de grafismos híbridos que permanecen en un estadio ambiguo entre lo icónico y lo verbal tiene sus antecedentes y referentes más directos en la poesía visual y más concretamente en la vertiente caligráfica de H. Michaux, C. Dotremont y J. Calonne donde convergen, al igual que en el *graffiti tag*, la fusión de la imagen y de la palabra escrita de forma integrada.

En el *graffiti tag* la evocación al *yo* formula la idea de simulacro, de una identidad ficticia que se (re)presenta a través de la firma de un pseudónimo y se encarna de forma virtual, es decir, en diferido, sustituyendo al sujeto. En este sentido, la lógica de simulación “no pretende representar lo real de una imagen, sino sintetizarla en toda su complejidad, según leyes racionales que lo describen o explican. Procura recrear íntegramente una realidad virtual autónoma, en toda su profundidad estructural y funcional.” (Ramos, 2015: 23) Hace referencia a un *yo* lírico al que se le suma el valor de la definición de lo que se en-

tiende por signo en la obra de Umberto Eco, es decir, “en cualquier clasificación del signo como elemento del proceso de significación siempre aparece como algo que se pone en lugar de otra cosa, o por alguna otra cosa” (Eco, 1976: 27). La marca, el signo, la huella autorreferencial de la firma, se convierte así en símbolo que encarna al sujeto a pesar de su ausencia y la función de la escritura de hacer presente lo ausente se activa. La noción de poeticidad del yo lírico también es símbolo político al emplear un medio de carácter disidente que subvierte los sistemas de comunicación, escritura y los medios considerados lícitos por los órganos de poder.

A través del conocido aforismo “*El medio es el mensaje*”¹⁰⁵ del teórico de los medios de comunicación Marshall McLuhan, planteamos de forma extensible al *graffiti*, que es la propia acción, ese hacer gráfico subversivo, lo que en gran medida genera el mensaje. Se cuestiona la idea de pensar la comunicación como un método transmisionista pasivo donde los mecanismos que se activan en los procesos de lectura se tiende a prestar atención al contenido y a ignorar, de forma más o menos inconsciente, el medio en el que se presenta.

Otro planteamiento que McLuhan incluye en el aforismo citado es “*El usuario es el contenido*” (1995), refiriéndose tanto al emisor como al receptor, haciendo así partícipe del contenido al receptor que en este contexto cumple la función de lector activo generador de sentido en el acto de lectura. El signo o la palabra escrita ocupa una posición ambigua que se presta a múltiples interpretaciones que dependen de agentes ajenos al propio autor por lo tanto surge una interrogante en torno al proceso o pautas de lectura que se potencia en el caso de presentarse como graffías/signos ilegibles.

Continuando con las reflexiones en torno al papel activo que juega el lector, entendemos que en el caso del *tagging* la operación de decodificación de mensajes inscritos en el muro activa otra serie de mecanismos en el receptor, precisamente por ser un signo que se manifiesta entre la exhibición y la ocultación. Se ven comprometidos y alterados aquellos procesos y mecanismos habituales de lectura en los procesos de comunicación. La noción de *comunicación* que se da desde este posicionamiento en un medio en el que el discurso propiamente dicho permanece en un estadio ambiguo y en el contexto del entorno urbano, además de invitar a diversas *lecturas*, permite a su vez establecer un diálogo por su marcado carácter conversacional. Como podemos ver en los muros de las ciudades, habitualmente se presentan numerosas intervenciones gráficas que coexisten en un mismo espacio de representación.

La naturaleza discursiva del *graffiti* se presenta como un diálogo mural en el que intervienen diferentes autores generando una escritura múltiple y permitiendo que el lector a su vez intervenga en la misma involucrándolo en el mismo medio, en el mensaje, reforzándolo, borrándolo, tachándolo o complementándolo y ofreciendo una nueva lectura del mismo. Una interacción de fragmentos discursivos que se conciben como unidad textual configurándolo como un perpetuo diálogo en el palimpsesto mural¹⁰⁶.

La polivalencia interpretativa de los signos, marcas y huellas inscritas en el muro se debe en gran parte a la ocultación del mensaje a través de la mutación formal de su configuración, por lo tanto, al contemplarlos se pone en marcha una serie de mecanismos relativos a la creación y capacidad de invención por parte del lector para encontrar un posible significado, es decir, para operar en un sentido de recepción/interpretación. La significación final se completará en la mente del receptor acorde con el imaginario personal del mismo con el que necesariamente habrá conectado para suplir lo que no se ha dicho, lo que permanece oculto, siendo fundamental la presencia del *lector* como productor de sentido.

105 Es el título del primer capítulo de su estudio *Understanding Media: The Extensions of Man*, publicado por primera vez en 1964.

106 Se ampliará la noción de palimpsesto mural en el apartado “3.4.2.2. Palimpsesto gráfico-plástico” [p.183].

3.2.3.2. El *tag* como grafismo autorreferencial

La función habitual de una firma es la de representar la identidad de una persona operando como prueba de autoría¹⁰⁷ o marca de propiedad que se traza generalmente de forma manuscrita y estilizada. En el caso del *tag* emerge el sentido de tautología en el sentido de que la propia obra o pieza es su seña de identidad, su firma. Es una huella gráfico-plástica que cumple la función de autoenunciación y trata de singularizar al sujeto. Así la signatura es, según la RAE (2020), una “marca o nota puesta en una cosa para distinguirla de otras”, definición que nos ayuda a tomar conciencia del ámbito que ocupa el *tagging*. En un acto de exhibición como este, a través del pseudónimo adquirido se da paradójicamente cierta ocultación o enmascaramiento desvelando su contenido como algo ficticio.

Lo ficticio se plantearía, tomando palabras de Ramos, como “un mega-simulacro o como espacio para el surgimiento de un segundo yo” (Ramos, 2015: 34). Los grafismos a menudo se ven altamente codificados quedando ocultos incluso los propios signos de la escritura, que son abstraídos, anulando el signo referente y explorando las puras formas que constituyen los grafismos tendentes al garabato. A propósito de los textos o palabras manuscritas e hipercodificadas, Barthes señala que:

(...) cuanto más difícil de leer es una escritura, más se la reconoce como “personal”, remitiendo al estatuto impenetrable del individuo. En consecuencia, las imaginaciones gráficas de ciertos pintores, aunque hayan producido escrituras absolutamente, definitivamente, indescifrables (...) no se las ha de tomar de ningún modo como aberraciones de artistas; son más bien las manifestaciones del reverso –del infierno– de la escritura (la verdad está en el reverso). (Barthes, 1973: 91-92)

Las diversas huellas autorreferenciales generan un discurso encriptado construyendo de forma simbólica, identidades visuales individuales y colectivas. A menudo se establecen ciertos diálogos que no se rigen por el sistema establecido de comunicación, pero, sin lugar a dudas, en este caso nos encontramos ante un emisor y un mensaje que lo designa a sí mismo, es decir, que lo autoenuncia. A este respecto y en relación con el *tagging*, A. Fernícola afirma que:

Toda máscara oculta y revela por igual. Si consideramos la identidad como individuación, en efecto ese aspecto queda vedado por el ocultamiento del productor, pero existe a su vez una faceta expuesta: un locutor que suele aparecer en el enunciado y es muchas veces representado por su firma. Este locutor puede incluso ocupar todo el espacio asignado al mensaje, encarnado en su firma. El *tag* es el ejemplo por antonomasia. Detrás de él, el *writer* oculta en la ambigüedad de la máscara un secreto deseo de exhibirse. (Fernícola, 2014: 12)

La concepción del signo mantenida a lo largo de este estudio, como *una cosa que está en lugar de otra cosa*, paralela a la de la escritura, de *hacer presente lo ausente*, nos ha conducido a la premisa de que a través de la escritura de firmas el sujeto se (re)presenta de forma virtual, es decir, en diferido, a través de sus múltiples marcas injertadas en el entorno urbano. En un terreno ambiguo entre la voluntad exhibitoria y el enmascaramiento se inscriben a lo largo de la ciudad una serie de intervenciones gráficas que integran y asumen la noción de *ficción identitaria*. En primer lugar, se da un simulacro de comunicación por el hecho de que

¹⁰⁷ También se emplea con otros fines, pero en este contexto resulta más pertinente referirlo al ámbito de la creación y autoría.

el canal y los mecanismos de comunicación se encuentran subvertidos. Aunque no se pueda hablar de un acto de comunicación propiamente dicho, permanece en los grafismos, en la acción y en el lugar donde se manifiestan, la voluntad de comunicar en el sentido más global del término mantenido a lo largo del presente estudio de *poner en común algo*.

Podríamos considerar que al anular la legibilidad de la escritura se genera una situación de ambigüedad entre la afirmación y negación del sujeto que parece haberse tachado/anulado a sí mismo y a la misma transmisión del mensaje impidiendo la comunicación. Sin embargo, consideramos que, en esa desarticulación de los códigos de escritura, derivada de la abstracción formal de la palabra escrita, se generan nuevos valores expresivos haciendo que la identidad del escritor quede inscrita en los grafismos, a modo de huella interna, haciéndola reconocible aunque adoptara otro pseudónimo.

Es precisamente a través de la huella interna inscrita en el trazo gestual donde puede revelarse la marca de autoría como una huella escritural de particularidades formales diferenciables desde la grafología¹⁰⁸. Los rasgos formales permanentes en cada inscripción de un mismo *writer*, que se revelan en su grafismo, funcionan a modo de huella identitaria que se transfiere al muro mediante la gestualidad caligráfica inherente al autor. Con respecto a la inscripción de marcas identitarias autorreferenciales y las resonancias que implican L. Amaral afirma que:

(...) el acto de nombrar se constituye como un presupuesto poético y es en sí una resonancia, (...) Para sonar, para decir alguna cosa, para obtener una presencia erótica/poética en la existencia, el individuo necesita encontrarse en una posición tal, donde el flujo interior/exterior y exterior/interior pueda ser garantizado. Sin esta práctica la existencia se detiene. (...) Toda persona tiene una identidad híbrida y compleja. Y complejos son también los medios que determinan y producen la singularidad con que nos vemos respectivamente, con la cual nos diferenciamos. (Amaral, 2006: 378)

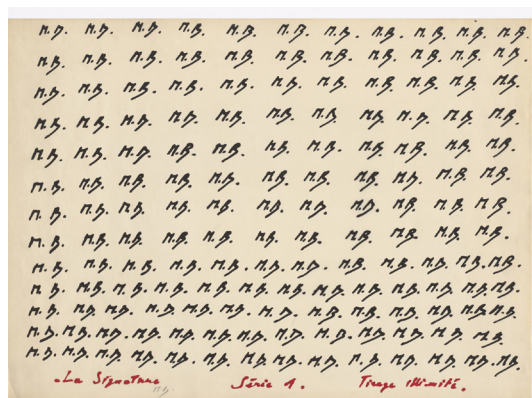
La firma tradicionalmente ha formado parte del espacio pictórico principalmente como signo de autoría de la obra, sin embargo, varios artistas han reformulado la función de la firma en sus obras llevándola a una nueva dimensión en la que forma parte constitutiva del contenido. Tomamos la pieza *Fountain* de Marcel Duchamp realizada en 1917 como paradigma de un fenómeno similar en el que desde el *ready made* se ha tomado un objeto en un acto apropiacionista en el que el artista declara, después de una mínima intervención, la autoría de la obra a través de la firma de un pseudónimo y la fecha de creación: R.MUTT 1917.



124/ *Fountain*, 1917. Marcel Duchamp. Fotografía de Alfred Stieglitz.

108 La RAE (2020) define la grafología como "Arte que pretende averiguar, por las particularidades de la letra, cualidades psicológicas de quien la escribe." También se suele referir con éste término al "Estudio y práctica que detecta los rasgos morfológicos particulares de la caligrafía en la escritura manual de cada persona."

El poeta y artista belga Marcel Broodthaers, perteneciente a la corriente de Arte conceptual, plantea en la pieza *La Signature* (1969) una serie, de edición abierta, de 153 firmas serigrafadas sobre papel en las que el propio medio constituye parte del sentido, basado en cierto contrasentido, de la obra. Sus ediciones en obra gráfica se reformulan conceptualmente adquiriendo una nueva dimensión al añadir inscripciones hechas a mano en una disciplina en la que es la firma manuscrita del artista el elemento que se reserva como muestra de autoría y autenticidad, pasa a ser el contenido de la obra.



125/ *La Signature* [Série 1. Tirage illimité], 1969. Marcel Broodthaers. Serigrafía sobre papel. 55 x 74,5 cm.

En un contexto en el que escritura e imagen se manifiestan de forma unificada en los grafismos gestuales, resulta más próxima la línea de trabajo de Tàpies en la que, como veíamos anteriormente, opera desde la ambivalencia de un determinado signo. La “T” de Tàpies se revela en este sentido como firma, como marca autorreferencial que se injerta en el espacio pictórico, y lo representa de forma simbólica como si de un autorretrato se tratara, como podemos observar en el título de la pieza *Autoretrat amb paisatge* (1987). A propósito de una de estas piezas la comisaria y crítica de arte Antonella Montinaro afirma que “la presencia humana puede expresarse con una marca garabateada, una frase escrita, la huella de un dedo o un fragmento del cuerpo” (Montinaro, 2011: 9). Y es en este sentido desde el cual planteamos que el sujeto se encarna, se (re)representa de forma simbólica y simultánea, por medio de la repetición de sus grafismos, en diferentes emplazamientos del entorno urbano.



126/ *Autoretrat amb paisatge*, 1987. Antoni Tàpies. Técnica mixta.

Entre la apropiación, la exhibición, el hacerse presente desde la ausencia y el marcaje territorial destaca la idea de dejar rastro y huella mediante el *tag*. La escritura/imagen, como marca gráfica, es instrumentalizada y empleada como módulo de repetición a través del cual marcar territorios y trazar recorridos por la ciudad. Crean a la vez que destruyen interviniendo en los muros y generando una especie de palimpsesto de múltiples (re)presentaciones. Éstas se revelan con cierto propósito de permanencia siendo conscientes de la naturaleza efímera del propio medio empleado dando lugar a un panorama en constante transformación gráfica que deriva en la noción de palimpsesto. Todas estas cuestiones se abordarán y ampliarán en los contenidos que se siguen a continuación, los cuales se plantean desde el territorio de *lo gráfico*.

3.3. LA PINTADA GRÁFICA: lectura del *tagging* desde *lo gráfico*

En el presente apartado se desarrolla una lectura del *tagging* a través de la noción de *lo gráfico* para plantear ciertas analogías entre ambos campos, *graffiti* y grabado, desde una visión de la gráfica en el campo expandido. En este caso se tomarán tres parámetros específicos¹⁰⁹ a través de los cuales se organizarán los diferentes aspectos a tratar: Huella, multiplicidad e incisión. El primero de ellos se organiza en base a los propios grafismos que constituyen un determinado *tag* asociado a la noción de huella/impronta que se transfiere/imprime en el muro. Mediante la inscripción gestual, aquellos rasgos internos¹¹⁰ que posee el *writer* se transfieren sobre el muro. Podría considerarse en este sentido que esa información que le es inherente, que está *grabada* en su subconsciente, funciona a modo de matriz intangible que contiene y transfiere a sus múltiples inscripciones a lo largo de la ciudad.

En un medio directo como el *tagging* que carece de reproductibilidad técnica, se darán inevitablemente ciertas variantes entre las diferentes marcas, sin embargo, tendemos a considerarlas como iguales entre sí. De hecho, a pesar de que en *graffiti* actualmente se emplean medios que poseen reproductibilidad técnica, esa transferencia se ha de dar necesariamente desde un trazo gestual directo para revelar la impronta grafológica del *writer*. La repetición de una misma marca es algo que forma parte constitutiva del *tagging*, más que una gran pieza de carácter mural se trata de repetir los mismos grafismos inscribiéndolos en diferentes partes de la ciudad, exhibiéndose fragmentada y simultáneamente. La repetición deriva en la noción de (re)producción¹¹¹, en este caso no técnica, de la imagen/palabra.

En la voluntad de seriación de piezas que, no siendo exactamente repetibles se entienden simbólicamente como idénticas entre sí, se da una dicotomía entre lo único y lo múltiple. Se genera una tensión entre opuestos en la cual resulta indispensable fundamentarse en los planteamientos que derivan de la reproductibilidad técnica de la imagen en los escritos de Walter Benjamin. Producción y reproducción, el valor para el culto o el valor para la exhibición y aquellas cuestiones que atañen a lo aurático, en términos benjaminianos, son cuestiones a las que se prestarán especial atención.

Por último, el muro se presenta como soporte/elemento permeable a contener todo tipo de grafismos implicando la idea de inscripción, ya sea mediante incisión o depósito de pintura, la noción de rayar una superficie está presente en el campo del *graffiti* desde sus orígenes más arcaicos. La incisión y mordida en el campo del grabado como medios de creación asociables a una acción destructiva o corrosiva conducen a la idea de palimpsesto. Bien sea por voluntad de acción de los *writers* o por la acción del paso del tiempo, en la piel del muro se superponen diferentes estratos que revelan la memoria del paso del tiempo o de aquellas improntas que en él se inscriben con vocación permanente.

109 Huella, marca, incisión, mordida, registro, memoria, transferencia, palimpsesto o matriz, son algunos de los puntos intensivos propuestos en el apartado análogo del capítulo anterior a través de los cuales ha planteado una lectura desde aquellos parámetros asociables a *lo gráfico* que poseen la escritura pictórica, la pintura matérica y la pintura de acción, que a su vez se acogen desde los contenidos que se desarrollan a continuación.

110 Rasgos internos asociados al subconsciente. En este sentido nos remitimos a aquellas consideraciones de la escritura automática del Surrealismo. Siendo conscientes de que desde el campo de la Psicología estas afirmaciones pueden ser cuestionables, nos fundamentamos en los planteamientos llevados a cabo desde el campo de la creación artística que, de hecho, hemos planteado como antecedentes en el capítulo anterior.

111 Cabe recordar que la reproducción se entiende como el hecho de volver a producir algo y para evitar disonancias con la noción de reproductibilidad técnica propia de las técnicas gráficas, se empleará el término (re)producción que, en ambos casos tiende a lo múltiple.

3.3.1. HUELLA TRANSFERIDA

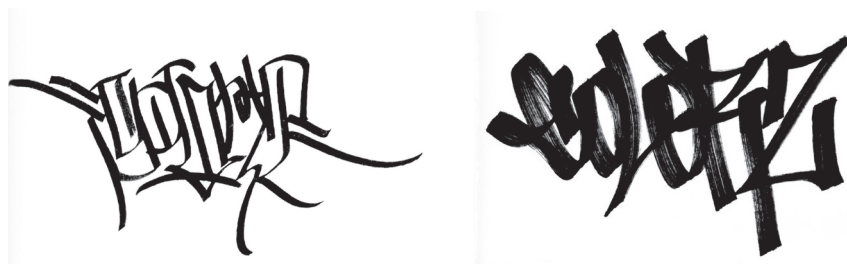
3.3.1.1. Transferencia / impresión

En el campo del *graffiti* uno de los pasos determinantes a tener en cuenta a la hora de considerar la evolución de los *taggers* es que, generalmente, la legibilidad del nombre queda relegada a un segundo plano adquiriendo mayor protagonismo la forma de los signos ante el contenido semántico de los mismos. Los trazos gestuales que componen las marcas autorreferenciales son los que generan un lenguaje visual donde el *tag* del autor funciona a modo de logotipo destacando su naturaleza híbrida de imagen y palabra.

En la práctica del *tagging* a menudo la cantidad prevalece a la calidad de la pieza, la repetición compulsiva responde a un propósito de invasión simbólica y de exhibición en el entorno urbano. Para que sea efectivo tiene que presentarse en un rango estable y reconocible donde la huella gráfica preserve los rasgos distintivos del autor. Su práctica exige rapidez de ejecución a través de la economía de medios sin descuidar aquellos valores gráfico-plásticos de la configuración de la marca que la hacen reconocible para que se complete el proceso de transferencia de la huella identitaria inherente a los grafismos.

En la búsqueda de estilos del *tagging*, la caligrafía desempeña una labor fundamental en la constitución de la identidad visual del sujeto. Los signos de la escritura alfabética son modificados formalmente desde una intencionalidad caligráfica, ya sea fundamentada en nociones básicas de esta disciplina o desde una aproximación intuitiva. A través de los fundamentos básicos de la caligrafía expresiva, donde los trazos que constituyen los signos mutan hasta hacerlos ilegibles, se lleva la palabra escrita al terreno de la imagen y emerge el potencial expresivo del trazo gestual a través de las cualidades gráfico-plásticas del grafismo trazado.

La pulsión del *writer*, su propia esencia, se transfiere al muro mediante los grafismos que componen su *tag* haciéndolo reconocible a pesar de permanecer en el terreno de lo ilegible. La impronta se transfiere a través de la pulsión del trazo gestual y esta se repite compulsivamente extendiéndose e integrándose en el paisaje urbano. Estos grafismos manuscritos aspiran a reconocerse como idénticos entre sí dentro de una coherencia regular permanente en las particularidades formales que lo definen como propio y lo diferencian de *los otros*. En la (auto)grafismo se imprimen aquellos valores permanentes que proyecta el *yo* interno en la escritura manuscrita. Desde una primera aproximación del *tagging* a los procesos del grabado, se plantea la noción de *marca* como huella/impronta gráfica que se transfiere/imprime en el muro llegando a emerger como obra impresa, en sentido poético de transferencia de impronta análogo al grabado, y seriada.



127/ 128/ Tag de los *writers* Sight y Colorz.

La existencia de una información gráfico-plástica, ya sea imagen, texto o la conjunción de ambas, *grabada* que permite su transferencia a otro soporte nos remite al campo de la gráfica. Desde el punto de vista de la grafología¹¹², entendemos que el subconsciente conserva y almacena los rasgos de ese *yo* interior, a modo de matriz intangible que contiene esa información de rasgos inherentes al sujeto, se manifiesta por medio de la pulsión gestual y se transfiere en sus grafismos. En cuanto a la grafología, Barthes señala que:

La idea de atribuir un valor indicial a la escritura manuscrita es, por supuesto, reciente. Para creer que la escritura puede “revelar” la “personalidad” de un sujeto o de una época, es preciso, por una parte, que el manuscrito se pueda oponer al impreso (...), es decir, que lo “espontáneo”, lo “humano”, se pueda distanciar de lo “mecánico”, y, por otra parte, que exista una ideología de la persona definida, identificada por rasgos individuales, lo cual solamente se puede hacer dentro del campo de la “psicología”. (Barthes, 1973: 96)

Este proceso de producción manual parece distanciarse, en un principio, de la idea de matriz, como elemento mediador externo que contiene grabada la imagen para ser transferida a otro soporte permitiendo su reproducción. En el campo del *Graffiti* enmarcado en el contexto del *Street Art*, encontramos medios de producción y reproducción de la imagen que permanecen más próximos técnica y procesualmente a las técnicas gráficas como es el caso del *serigrafía*¹¹³, el empleo de plantillas al estilo del *pochoir* o simplemente la pega de carteles, estampas y todo tipo de materiales impresos producidos en serie por medios de reproducción analógica o digital. Sin embargo, en la visión que se plantea en el presente estudio en lo relativo a la lectura del *tagging* desde la noción de *lo gráfico*, es necesariamente desde lo manual, desde la pulsión gestual donde se da esa transferencia de información, la impronta del *yo* que se manifiesta en la caligrafía manuscrita. A este respecto, Figueroa afirma que:

En lo que concierne exclusivamente al ejercicio de la autopromoción personal, es obvio que el serigrafía no tuvo una relevancia importante. Se mostraba eficaz para autorías compartidas, ya que facilitaba la identificación unitaria, pero no era apropiado para la manifestación de la personalidad individual dentro de los esquemas del *tagging*. Más allá del factor operativo, era porque el factor más sobresaliente en el *tagging* es su gestualidad. Esta es el configurador primordial de la personalidad de la firma y garante de su aura grafitera. En esta línea, el carácter del *tag* como distintivo personal obligaba a la visualización de ciertos estilemas que lo distinguiesen de lo que podía interpretarse como un distintivo corporativo o comercial al uso y el recurso de la plantilla no ayudaba en nada en ese propósito. La autoafirmación del escritor de firmas exigiría de la autografía, para remarcar la identificación autor-firma, la unicidad de su obra gráfica y su intransferibilidad. (Figueroa, 2014: 260)

112 Debido a que el presente estudio se plantea desde el campo de la creación artística y no desde la psicología, entendemos la grafología como aquellos rasgos que se imprimen en la escritura manual de un sujeto, que se manifiesta como propio e inherente a sí mismo. Un acto de transferencia, de marcaje mediante una impronta personal más que como rasgos que manifiestan el estado anímico o psicológico de quien escribe. Nos sirve para remarcar la necesidad imperante del medio manual caligráfico, de lo manuscrito, para que se dé la transferencia de dichas informaciones o rasgos particulares del sujeto.

113 Se denomina así a aquellos mecanismos de creación basados en el estilo del *stencil*, análogos al *pochoir* y la serigrafía.



129/ *Rock!*, 2018. JonOne. Litografía. 27 x 21 cm.

130/ *As Above So Below*, 2019. Bisco Smith. Serigrafía sobre papel. 56 x 76 cm.

El registro gráfico del sujeto, de su *yo* interno, a través de la caligrafía expresiva más gestual nos conduce tanto a los principios de la escritura automática del Surrealismo, así como a los de la escritura asemántica de las corrientes de pintura gestual de la posguerra. Destacamos especialmente la relación que posee con el lenguaje pictórico de Tàpies y Twombly, quienes, por su parte, establecían un vínculo entre sus respectivos lenguajes pictóricos tendentes, desde ésta perspectiva, a *lo gráfico* y la escritura de *graffiti*.

Tal y como ocurre en las corrientes de pintura gestual, tanto en la caligrafía como en el *graffiti tag*, el reduccionismo cromático les confiere un carácter gráfico que se ve potenciado por el empleo de la línea como elemento común constituyente del dibujo y la escritura manual, campo en el que se desarrollan ambas disciplinas. El carácter gráfico se ve reforzado desde una aproximación hacia las técnicas gráficas donde el grabado permanece, quizás por el uso dominante de la línea en su tradición como elemento básico y más extendido de creación, en estrecha relación con el dibujo.

Tanto en el caso del grabado como en el del *writing*, emerge la noción de repetición y secuencialidad a través de la instrumentalización de la matriz/*tag*, entendiendo la matriz como elemento físico mediador en el primer caso y como elemento interno e intangible en el segundo, en el sentido en el que la grafología de los *writers*, su huella personal, resulta inherente a la propia creación de los grafismos que configuran sus marcas. Lo que resulta único, en el sentido de propio y personal, paradójicamente poco tiene que ver con la unicidad ya que estos grafismos son trazados de forma repetitiva en la ciudad.

3.3.1.2. Variación / distorsión

El carácter de marca personal de rasgos permanentes al que aspiran los grafismos en este tipo de inscripciones se reconoce como tal desde un punto de vista idealizado, ya que como afirma W.M. Ivins con respecto a la estampa en grabado, "hemos convenido en aceptar como simbólicamente idénticos entre sí, a pesar de las diferencias que los separan (...) todas tienen los mismos significados simbólicos a pesar de sus acusadas diferencias en lo que a formas particulares y formas generales se refiere" (Ivins, 1975: 85). Al no ser técnicamente reproducible, por ser un medio de producción manual directo, la copia es

falible y cada transferencia revela en sus formas el accidente, en el cual a los rasgos formales que permanecen estables se le incorpora la noción de variación / distorsión en la que nos adentramos a continuación.

Si se realizara una comparativa de cada una de las intervenciones de un mismo *writer* [Fig.125, p.169] podría advertirse a primera vista una serie de ligeras variaciones que dependen de diversos factores, ambientales y personales, como las características de la superficie en la que se inscribe, el medio empleado, el nivel de furtividad al que se expone o incluso del estado anímico del propio sujeto. Sin embargo, se trata de una serie de inscripciones que se reconocen a sí mismas como idénticas, basándose en que los principales rasgos formales que lo constituyen no difieren en exceso entre sí. Las variantes formales son *accidentes* que se dan inevitablemente al tratarse de un medio manual directo, pero permanecen los rasgos permanentes estructurales que constituyen formalmente su (auto) grafismo, por los cuales resultan reconocibles y asociables a un determinado autor.

Estas distorsiones podrían alejarnos de la lectura del *tagging* que se plantea en el presente estudio desde *lo gráfico* si entendiéramos el grabado como un mecanismo meramente reproductivo y supeditado a la transferencia de la información que contiene la matriz. Ésta se sugiere bajo una visión utópica como elemento externo e intermediario que contiene una información y transfiere de forma objetiva e infalible a otro soporte. Sin embargo, esta noción plantea también en una visión un tanto irreal del grabado ya que, en la práctica, se dan ciertas interferencias que hacen que cada estampa posea alguna característica, más o menos perceptible, que la diferencie de las demás. Como afirma el crítico e historiador del arte Daniel Diralt-Miracle “la pureza de estampación fue y continúa siendo una alteración más o menos ruidosa y una variación involuntaria de un determinado grado de la imagen original, o de la que se trate de conseguir” (Diralt-Miracle en Irvins, 1975: prólogo).

La matriz, como soporte intermediario que contiene cierta información grabada y que en principio se considera como elemento objetivo, en la práctica muestra bajo la mirada experta ligeras variantes que dependen, como en el caso del *writer*, de factores internos o externos así misma. Con factores internos nos referimos, por ejemplo, al deterioro que puede sufrir la plancha en el transcurso de una edición y que varía, de forma más o menos perceptible, sus características físicas. Con factores externos nos referimos a todas aquellas variantes entre copias, u originales múltiples, que suceden en el proceso de estampación, por ejemplo, por la transferencia de más o menos cantidad de tinta, variación en la presión de la prensa, ligeros cambios de color o el velo en la imagen, entre otros.

Estos son algunos de los factores que interfieren de forma involuntaria en los procesos de transferencia en los que las diferentes copias se aprueban como idénticas ya que, como afirma Martínez Moro, “la variación es un elemento constitutivo e ineludible en grabado, sobre todo en la segunda parte de la ejecución de la obra, la de su estampación” (Moro, 1998: 68). A este respecto Ramos afirma que:

Sería ingenuo pensar por nuestra parte, como pasaría con las teorías convencionales de la identificación, que la matriz proyecta su yo sobre la estampa manteniendo un determinado grado de identificación del comienzo hasta el final. (...) Las proyecciones/identificaciones son polimorfas, se manifiestan de forma fluida, permutable y ambivalente, y van más allá del palimpsesto fijo que queda sobre la matriz para colocarnos dentro de lo semejante donde se explica, además, la diversidad estética que posibilita la estampa. (Ramos, 2015: 61)

Al plantear un paralelismo entre el proceso de estampación y el de inscripción de grafismos del *tagging* como huella identitaria advertimos, precisamente en la fase de transferencia, un campo que se presta a la experimentación donde la noción de variación/distorsión se

concibe como acto creativo. La matriz, en su sentido más amplio y ambivalente planteado en el presente estudio, a pesar de contener una determinada información grabada, de forma física o intangible, se muestra como elemento mediador abierto a la experimentación.

Las variantes en su transferencia no se dan por causas ajenas a la voluntad del sujeto, sino que, mediante diferentes recursos, esa información objetiva se transfiere de forma subjetiva a voluntad del artista alcanzando una dimensión creativa y no meramente reproductiva de la imagen. La transferencia de la información que contiene la matriz/sujeto, a pesar de considerarse como una información grabada y por lo tanto estable e inmutable, contiene los rasgos característicos de la misma manteniéndose fiel a la imagen referencial, pero se muestra simultáneamente abierta a nuevas visiones o manifestaciones de la misma. La variación se plantea como acto creativo y, en palabras de Martínez Moro:

(...) esta dialéctica generativa creada entre los términos repetición-variación es, de hecho, algo que ha conocido desde siempre el grabador por propia experiencia. La plancha matriz es y ha sido siempre en el momento de la estampación un potencial campo de intervención y re-elaboración de la imagen. Se convierte, ante todo, en portadora de una imagen cuyas dimensiones estructurales elementales pueden ser consideradas estables, pero susceptibles de que sobre ellas se ejecuten muy distintas interpretaciones. Antiguas pruebas de color, vistas desde una perspectiva contemporánea, podrían también llegar a interpretarse dentro de esa dinámica repetición-transformación. Podemos afirmar incluso que la idea de serie nos sugiere tanto uniformidad de las copias como posibilidad de variación entre ellas. (Martínez Moro, 1998: 71)



131/ 132/ 133/ Tags de diferentes *writers* inscritos en el muro de forma adyacente reforzando así la idea de repetición y simultaneidad.

Distorsiones e interferencias revelan particularidades y cambios o derivas dentro de un modelo de referencia estable, cuestión que desde las prácticas y poéticas del grabado son plenamente admisibles como método de experimentación, expresión y creación. En este sentido, Ramos, en referencia a la publicación *Obra abierta* (1992) de Umberto Eco¹¹⁴, plantea desde el grabado estas cuestiones al afirmar que “dicha movilidad se permite precisamente por la estabilidad de las formas asumidas como punto de partida, confirmadas de nuevo en el momento en que se niegan a través de la deformación o descomposición” (Ramos, 2015: 45).

En el caso del *tagging*, la transferencia manual inscriptiva le confiere esa movilidad y margen de adaptación a cada uno de los grafismos para adecuarse a la diversidad de superficies que el *writer* encuentra en los soportes y espacios de intervención gráfica¹¹⁵ no controlados del entorno urbano. La adaptabilidad a cada medio, a cada superficie concreta, a cada formato, rugosidad, porosidad o desnivel del muro obligan al *writer* a reconsiderar, deformar, variar y adaptar esas formas asumidas como estables y como puntos de partida que confeccionan su identidad visual.

Son variables que permiten, mediante la reelaboración constante, adaptarse a un terreno cambiante e impreciso, en el que, sin embargo, los rasgos más característicos permanecen para posibilitar la transferencia de los códigos visuales que lo representan, su huella gráfica. Deleuze (2002) afirma que la diferencia habita la repetición y con respecto a los aspectos de variación/distorsión que se generan entre los diferentes elementos que forman parte de los productos de la repetición, podemos afirmar, en palabras de este autor, que:

Los elementos, las variedades de relaciones, los puntos singulares, coexisten en la obra o en el objeto, sin que se pueda asignar un punto de vista privilegiado sobre los otros, un centro que sería unificador de los otros centros. (Deleuze 2002: 315)

Desde el *graffiti*, campo en el que se subvierten los principios fundamentales de la escritura, resulta lógico y consecuente plantear también una proyección de la gráfica en la que sus propios principios de reproductibilidad sean transgredidos y encuentren su lugar *al margen de* todo lo que gira en torno a la multiplicación de la imagen sin ser ejemplares exactamente repetibles ni reproductibles. El acto de inscribir grafismos de forma repetitiva posiciona la imagen/texto en un terreno ambiguo que oscila entre lo único y lo múltiple. Más allá de la reproductibilidad técnica, de la que carecen estos grafismos manuales, en el siguiente apartado se proyectan sobre esta práctica valores simbólicos que derivan desde la repetición de la imagen, revelándose simultáneamente desde la unicidad/multiplicidad.

114 Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Planeta-Agostini, Barcelona.

115 El control sobre el medio y el entorno del grabado es más predecible en un taller que en el entorno urbano, donde el *writer* ha de adaptarse a superficies de características de muy diversa naturaleza, a diferencia del artista/grabador que produce en un entorno más controlado y estampa generalmente en soportes tradicionales como el papel.

3.3.2. LO MÚLTIPLE

3.3.2.1. Repetición / (re)producción

El acto de inscribir el *tag* de forma compulsiva en el entorno urbano se adentra, por su propia naturaleza de acción repetitiva, en una dimensión de lo múltiple que plantea el presente apartado como uno de parámetros que posibilita una lectura del *tagging* desde la noción de *lo gráfico*. Mediante la repetición el artista (re)produce por medios manuales una serie de piezas, de originales únicos, que trascienden de forma simbólica a lo múltiple. Multiplicar y seriar la imagen es la vocación común tanto del *tagging* como de la gráfica en la que, al posibilitar la máxima difusión de la imagen/escritura, surge la dimensión democrática de lo múltiple. Como veíamos recientemente, en una práctica de inscripción manual directa como el *tagging*, ajena a la reproductibilidad técnica, cada una de las intervenciones presenta particularidades dentro de una estructura de rasgos estables que permanece inalterable y funcionan a modo de huella gráfica permanente. En palabras de Ivins, lo que se da con la repetición:

(...) no es el mismo espécimen único, sino otro miembro igualmente representativo de la misma clase de formas arbitrarias. Por el contrario, percibimos las imágenes hechas a mano como cosas únicas, todos nosotros vemos las diferencias existentes entre ellas y sabemos que es imposible repetir las exactamente mediante la simple acción muscular. (Ivins, 1975: 216)

Entendemos el producto de la repetición como ejemplar único que tiende a ser análogo a otras formas que contienen su misma estructura interna, su impronta. La reproducción, etimológicamente denota *producir algo otra vez* y es, según Ramos, una reduplicación de lo semejante, es decir, "algo que se esfuerza en copiar el original tan exactamente como sea posible. De esta manera, la nueva imagen obtenida se considera como una duplicación de la original" (Ramos, 2015: 152). Deberíamos considerar como *original* aquellos rasgos inalterables que permanecen en la estructura de sus grafismos, que dotan de un estilo caligráfico y grafológico personal e identitario a los mismos. A diferencia de las técnicas gráficas, el *tag* no posee recursos técnicos reproductivos como medio, sin embargo, su lógica de producción está basada en la repetición y, por lo tanto, en la serie. Los rasgos que conforman la marca se conciben como permanentes siendo visualmente semejantes y equivalentes en su contenido, así entendemos que "siempre es posible *representar* la repetición como una semejanza extrema o equivalencia perfecta" (Deleuze, 2002: 22).

Los *writers* asimilan y sistematizan, mediante la repetición, el movimiento del trazo gestual que requiere la ejecución de su autografismo. El culto a la escritura compulsiva se revela en cierto sentido como mantra al adquirir pleno sentido precisamente en la repetición. El gesto que conforma su marca, queda automatizado y se (re)produce en cada una de las intervenciones gráficas de la ciudad de forma estandarizada. Se plantea la (re)producción, como algo ajeno a la reproductibilidad técnica, como voluntad de volver a producir algo, mediante la repetición que tiende desde su unicidad a lo múltiple. Esta especie de automatismo gestual repetitivo es un recurso de creación y su función es la de hacer presente una determinada marca/huella/*tag* simultáneamente en diferentes localizaciones de la ciudad ofreciendo diferentes *lecturas* de la misma dependiendo el contexto particular en el que cada una de ellas se encuentre.



134/ JonOne realizando un mural en el Pera Museum de Turquía en 2014.

Los grafismos que conforman el tag de JonOne se trazan de forma que la palabra escrita permanece legible, sin embargo, por la repetición compulsiva de su pseudónimo, en este caso sobre el mismo soporte, termina anulando la palabra escrita siendo un gesto de extremada auto-exhibición que termina ocultando su álgter ego. El artista emplea la (re)producción como método de creación al instrumentalizar su propia firma y emplearla como módulo de repetición revelando la naturaleza múltiple a la que aspiran este tipo de autografismos en el campo del *Graffiti*.

La idea de matriz intangible, como elemento antagónico y a su vez análogo a los fundamentos de la matriz física, se constituye en torno a la idea de automatismo gráfico que es instrumentalizado y empleado como módulo de repetición poniendo en juego una serie de mecanismos creativos, conceptuales y procesuales en torno a la idea de unicidad y multiplicidad que se desarrollará en el siguiente apartado. El *tag* adquirirá mayor impacto y repercusión en lo público a medida que es (re)producido en la ciudad y, como objeto de exhibición, será reconocido cuantos más grafismos inscriba desde la repetición adquiriendo el sentido en lo múltiple.

La red de autografismos inscritos se manifiesta de forma seriada a lo largo de la ciudad trascendiendo, más allá de la concepción unitaria de un determinado *tag* inscrito en un muro en concreto, a la noción de recorrido trazado en el mapa. Repetición, serie y secuencia se desarrollan desde una visión global del *tagging*, en su variedad de emplazamientos simultáneos, posible gracias a la repetición como método de creación. Sus procesos operativos se fundamentan en la producción seriada de grafismos semejantes, no exactamente repetibles, pero que se asumen como idénticos entre sí ya que entendemos, también el grabado, desde “un criterio de abierta creatividad, ajeno incluso a cuestiones en otro tiempo tan importantes como el de la fidelidad con el original, o de las diferentes copias entre sí.” (Moro, 1998: 30). Estas cuestiones derivan en una dialéctica de lo único y lo múltiple, en la que nos adentramos a continuación.

3.3.2.2. Único / múltiple

Las huellas autorreferenciales inscritas en un determinado muro se manifiestan, bajo la mirada del espectador, desde su singularidad y unicidad como forma autónoma. Sin embargo, lo que se nos revela como *único* en un determinado muro, se manifiesta como *múltiple* si ampliamos el marco de referencia al resto de la ciudad como territorio. Todas las intervenciones que traza un mismo *writer* son marcas que coexisten simultáneamente y están simbólicamente relacionadas entre sí creando una red de intervenciones mediante la instrumentalización del *tag*.

Lo múltiple en grabado se da por la reproductibilidad técnica propia del medio, permitiendo obtener originales múltiples exactamente repetibles, mediante la transferencia de información que contiene una matriz, a excepción de los matices que en la práctica proyectan variaciones como veíamos recientemente. La multiplicidad como rasgo inherente a las técnicas gráficas es un valor extensible al *tagging* ya que la mayor difusión de la imagen/palabra alcanza un poder de exhibición y circulación a mayor escala comparable a los mecanismos de producción y difusión de materiales gráficos de la comunicación de masas.

El *tagging* carece de reproductibilidad técnica al realizarse por medios de producción manuales, por lo tanto, la imagen instrumentalizada sufre pequeñas variaciones en su transferencia al muro. Y es precisamente desde la distorsión, desde la cual abordábamos el apartado anterior, donde cada intervención concreta revela particularidades que la singularizan, que la hacen única. Esas variantes o distorsiones con respecto al modelo estandarizado, de estructura estable y permanente del grafismo, más que como un error técnico, se entienden como recurso creativo que permite adaptarse al medio concreto en el que se va a inscribir quedando en cierto modo trastornado o subvertido el concepto de *reproducción exactamente repetible*, ocupando el *tagging* una posición ambigua entre los opuestos de lo único y lo múltiple.



135/ Tags del writer Hojos.

En la medida en que cada inscripción es (re)producida, se desvanece su sentido como unidad aislada ya que como grafismo repetible encuentra su lugar en lo múltiple. Dentro de la lógica interna del *graffiti*, como práctica que subvierte sistemáticamente aquellos valores asignados desde la tradición a cualquiera de los ámbitos que lo atañen, resulta lógico que subvierta también los valores asociados a la reproductibilidad técnica de la imagen generando “un espacio de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, lo artesanal y la producción industrial de producción masiva” (Fernicola, 2014: 12).

Aquello que de *artesanal* posee la producción manual, en este caso lo manuscrito, tiende a la producción masiva, generada mediante la repetición. Así, la creación basada en métodos de (re)producción por repetición, tiende a generar una difusión masiva de la imagen multiplicada. Se suma la noción de *edición abierta* en la que se implica el fundamento de creación y difusión masiva a través de lo que Juan Martínez Moro denomina *instrumentalización de la imagen* como unidad dentro de una estructura modular.

El autor, a propósito de la pieza *Doscientas diez botellas de Coca-Cola* (1962) y las diversas series *Marilyn* de Warhol, define las piezas desde parámetros que podríamos extender a la práctica del *tagging* al decir que:

Abandonada la identidad de lo único y lo original, pasamos a la identidad democrática de la imagen multiplicada. (...) El artista ha instrumentalizado la imagen como unidad-matriz (a la vez que fragmento) para la consecución de todo un significante que nos lleve a percibir el meta-significado cultural de la obra. (Martínez Moro, 1998: 74)

El *tagging* se ubica de forma ambigua en los márgenes de la unicidad y de la multiplicidad en una práctica basada en la repetición, en la (re)producción de la imagen como método de creación con voluntad de difusión de la pieza. Lo manual, asociado a lo irrepetible, a la unicidad, tiende a trascender a lo múltiple mediante la repetición. Desde estos parámetros planteados, resulta ineludible hablar de los planteamientos desarrollados en torno a la reproductibilidad técnica de la imagen y de su repercusión en la práctica artística planteados por Walter Benjamin.

Benjamin analiza la fenomenología que subyace a la reproducción técnica a gran escala de la obra de arte y la transformación de su propia naturaleza como expresión artística entre los opuestos de lo único, de carácter aurático con *valor para el culto*, y lo múltiple, como arte profano con *valor para la exhibición* (Benjamin, 2003). La reproducción técnica de originales múltiples supone la democratización de las imágenes para una recepción colectiva. La desalarización y democratización de la obra de arte múltiple frente a la obra de naturaleza única e irrepetible conduce, según Benjamin, a la decadencia del aura. La unicidad es, lo que dota de aura a la obra de arte y por lo tanto la reproductibilidad, la producción en serie y lo múltiple es lo que desencadena su decadencia.

A propósito de algunas prácticas de creación del dadaísmo, Benjamin plantea una visión que podemos extender al campo de la línea de creación basada en la (re)producción del *tag* al decir que "lo que alcanzan con tales medios es la destrucción irreverente del aura de sus engendros, a los que imprimen la marca de una reproducción sirviéndose de los medios propios de la producción" (Benjamin, 2003: 90). Salvando las diferencias entre los métodos de producción y reproducción, lo que tiene en común esta práctica con las técnicas gráficas es que lo múltiple, la (re)producción, forma parte constitutiva del proceso en el que, según Ramos, a propósito de los planteamientos de Benjamin, afirma que "lo político y lo estético se entrelazan ante la irrupción de las técnicas de reproducción como formas de producción artística" (Ramos, 2015: 128). Ambos tienden a la presencia masiva, mediante sus respectivos recursos de reproducción, sin desprenderse o atrofiarse su carácter aurático, concibiéndolos como originales múltiples.

Planteando una analogía entre ambos campos, en el *tagging* cada intervención es una pieza que, con respecto a la analogía con la estampa tradicional en grabado, existe bajo la lógica interna de la reproducción. A diferencia de una obra aurática de naturaleza única e irrepetible, donde la reproducción masiva se da como un factor externo a sí misma, la vocación múltiple del *tag* responde a la propia naturaleza del proceso creativo que constituye la obra desde un marco de referencia más amplio donde coexisten y trazan un determinado territorio de actuación mediante la inscripción repetitiva.

En este sentido, las múltiples intervenciones reconfiguran la idea de territorio, mapa y recorrido mediante la difusión invasiva y exhibitiva de la inscripción autorreferencial. Lo múltiple se funda en la coexistencia de todas las marcas autográficas y, desde un marco global que acoge simultáneamente cada una de las intervenciones de un mismo *writer* injertadas en el territorio urbano, surge la identidad fragmentada. Con respecto a la repetición como método de creación, Deleuze afirma:

La repetición no se contenta con multiplicar los ejemplares bajo el mismo concepto, pone el concepto fuera de sí y lo hace existir en otros tantos ejemplares, *hic et nunc*. La misma repetición fragmenta la identidad, (...) o más bien, la multiplicación de las cosas bajo un mismo concepto absolutamente idéntico tiene por consecuencia la división del concepto en cosas absolutamente idénticas. (Deleuze, 2002: 401)

A continuación se plantea una aproximación al *tagging* desde una perspectiva opuesta a esta, es decir, desde su concreción en un determinado muro donde la inscripción se manifiesta de forma autónoma, sustraída de la serie que conforma en las múltiples intervenciones. Veremos que en cada una de estas inscripciones interfiere la información visual subyacente y adyacente de la superficie como grafismos, texturas y otro tipo de informaciones gráficas, evocando la idea de palimpsesto.

3.3.3. LA INSCRIPCIÓN

3.3.3.1. Incisión / Inscripción

Tanto el grabado como el *writing* se fundamentan en lo inscriptivo, término que hace referencia tanto al acto de grabar físicamente una superficie como al de anotar o registrar mediante la escritura convencional. Barthes (2002) hace una distinción entre ambas escrituras como la *mano que fuerza* (la del punzón) y la *mano que acaricia* (la del pincel). La primera, inscribe mediante incisiones, profundiza y marca físicamente la superficie, es una escritura irreversible que manifiesta su vocación eterna haciendo frente a lo efímero. La otra escritura, la que denomina *de pincel*, se deposita sobre la superficie. El *tagging* se desarrolla en la práctica mediante ambos tipos de inscripción y, en ambos casos, se manifiesta la voluntad de permanencia.

Considerar el *graffiti* en términos generales como *acto de inscripción en un muro* con intención comunicativa/expresiva, nos ha permitido remitir esta práctica hasta los muros rayados mediante incisiones de la Edad Antigua o, de forma simbólica, a los primeros protografismos de la Prehistoria, dejando constancia de que la pulsión de marcar y/o escribir en el territorio común es algo inherente al ser humano. El acto de esgrafiar sobre superficies del entorno urbano se despliega más allá del movimiento del *graffiti* como una práctica habitual y extendida. Por ejemplo, tallar en la corteza de los árboles o los bancos de madera, rayar metacrilatos, cristales u otro tipo de materiales del entorno urbano o del interior del transporte público son prácticas extendidas sin ser acciones que se vinculen necesariamente al movimiento *Graffiti*.

Son intervenciones más transgresoras las de *la mano que fuerza* donde emerge la idea de incisión como herida y como apertura de la piel del muro. Se reproduce tanto la acción de herir voluntariamente la superficie como la de otros procesos de mordida involuntarios y azarosos en los que la superficie del muro es grabada por la corrosión continua, revelando el transcurso del tiempo.



136/ *Graffiti*, [Série IV: l'amour], 1935-1950. Brassai. Fotografía. 28 x 22 cm.

137/ *Scratching the Surface project*, 2012. VHILS. Mural tallado en el Milestone Project en Girona.

Con respecto a la noción de apertura de la piel del muro cabe destacar la línea de creación del artista VHILS, quien crea piezas empleando técnicas y recursos asociables al grabado como son la mordida e incisión mural a gran escala. Transforma soportes de diversa naturaleza que va encontrando en el entorno urbano. En ocasiones trabaja mediante la incisión sobre superficies en las que se han acumulado capas de carteles o emplea un martillo neumático para profundizar en diferentes niveles cuando trabaja directamente sobre el muro llegando a crear huecos que revelan su interior, así como recurre al empleo de ácidos mordientes cuando se trata de superficies metálicas. A pesar de plantear imágenes figurativas que, en un principio nos puedan alejar del sentido de inscripción/incisión asociable al acto de escritura del *tagging*, resultan destacables los métodos de creación empleados por un artista que preconiza la destrucción como método de creación.

En el *tagging*, las firmas incisas, *scratching* o *streaks*, se formulan como acto de inscripción más extremo y transgresor por imposibilitar la recuperación de la superficie. Inscribir y grabar la huella se manifiesta como acto radical de permanecer en el tiempo, de hacerse visible y formar parte de una memoria colectiva. Con respecto a la noción de la naturaleza permanente de la inscripción realizada por incisión, en relación a una práctica que se remonta a las primeras manifestaciones gráfico-plásticas y su implicación con la cuestión de la memoria y permanencia, Túa Blesa plantea la pregunta:

(...) de qué sean unas incisiones en la piedra o unos trazos en las paredes de una cueva, la pregunta sobre qué es en realidad la marca, no creo que sea irrelevante, pues hace surgir la indecidibilidad sobre cuál pudiera ser la naturaleza, icónica o verbal, o icónico-verbal, de la inscripción primitiva, primigenia, de la inscripción misma. Pensada como indecible, la marca lo es tan solo de la memoria, es la huella de la memoria; la marca, pues, la memoria inscrita. (Blesa, 2011: 17)

En el *graffiti* contemporáneo a la tradicional incisión sobre superficies con objetos punzantes, que nos remite a los esgrafiados de los tiempos más remotos, se le suma el empleo de ácidos corrosivos que graban superficies como cristales o metacrilatos, siendo recursos técnicos propios del grabado como el de morder con ácidos una plancha. Además, entre los *writers* existe la expresión generalizada de *rayar* para referirse a algunas de sus pintadas, independientemente de que estas hayan sido realizadas o no mediante una incisión real sobre la superficie. A pesar de que la incisión sea un acto de inscripción que ha perdurado en el tiempo y ha encontrado su lugar en el *graffiti* moderno, la inscripción sobre el muro se da generalmente por medios no incisivos como la pintura de aerosol, el tinte, el betún o la pintura.

Independientemente del medio empleado para intervenir en las superficies del entorno urbano, está presente el propósito de grabar, marcar, incidir y registrar, siendo cuestiones a las que la noción de memoria, de permanencia y perdurabilidad, le son inherentes. Se articulan cuestiones en torno a la dimensión temporal poniendo en juego paradójicamente la perdurabilidad/transitoriedad de lo efímero ya sea desde la voluntad consciente del *writer* al grabar mediante incisiones en el muro o desde la propia erosión de las superficies del entorno urbano como proceso natural de degradación matérica donde se inscriben las huellas del paso del tiempo. Con respecto a estas cuestiones J. Martínez Moro plantea que:

Junto a estas nociones temporales, las artes gráficas y, más concretamente el grabado calcográfico, detentan un sentido del paso del tiempo sujeto a una idea de transformación, desgaste. Descomposición e, incluso, destrucción de la obra. De hecho, el proceso de grabado calcográfico no es sino erosión de una superficie virgen por medios externos, que en el caso del aguafuerte son agentes químicos. Podemos considerar a estos efectos que técnicamente hay una equivalencia entre los medios empleados en el taller y los de la naturaleza, con la salvedad de que en el primero controlamos y precipitamos a nuestra conveniencia el mordido de la plancha. (Martínez Moro, 1998: 77)

El anhelo de permanencia, en aquellas prácticas más extendidas del *graffiti* contemporáneo, se da generalmente mediante medios que no perduran en el tiempo por la inmediatez que requiere esta práctica. Es desde el continuo rehacer, basado en la repetición y (re) producción, donde encuentran el modo hacer frente a lo transitorio ya que, como advierte Ivins, “la repetibilidad exacta y la permanencia van tan íntimamente unidas” (Ivins, 1975). Las inscripciones se van degradando o se reescriben unas sobre otras generando un continuo palimpsesto en el paisaje urbano siendo un arte de naturaleza efímera que se erige desde el anhelo de permanencia y la poética del deterioro.

3.3.3.2. Palimpsesto

El muro es la superficie de acción por excelencia en el campo del *graffiti*, ya sea en su extensión simbólica a lo largo de la ciudad, o en el contexto específico de la superficie, de la piel de un determinado muro. Si anteriormente se ha hecho referencia al *tag* desde una visión global que se extiende a una visión de múltiples intervenciones en la ciudad, en este caso se plantea desde la visión concreta del muro, de su fisicidad permeable como superficie que acoge todo tipo de inscripciones gráficas. Se atienden a cuestiones sobre las múltiples inscripciones en la superficie que interactúan con el resto de marcas que se revelan en él desde la lógica del palimpsesto.

El término “palimpsesto” significa, según la RAE (2020), “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente”. Bajo esta definición del término encontramos, por extensión a la escritura parietal, una analogía desde *lo gráfico*, entendido tanto en lo relativo a la escritura, como al dibujo y lo inscriptivo que deriva en el campo de la gráfica. El origen gráfico del palimpsesto, en lo relativo a la escritura y al grabado, se extiende por lo tanto al campo del *graffiti*, concretamente a la piel del muro. La superposición de escrituras que se da en él es uno de los principales factores que influyen en lo que se considera como deterioro, tanto del muro en sí como de los grafismos que éste contiene. Prácticas propias del *graffiti*, como reescribir sobre grafismos subyacentes y adyacentes, hacen que se dé una superposición y/o yuxtaposición de varios fragmentos en una misma superficie, interactuando entre ellos.

Las múltiples intervenciones gráficas se superponen coexistiendo en un mismo marco y conjugando las diferentes *voces gráficas* con las informaciones visuales subyacentes de productos de la gráfica publicitaria¹¹⁶. El deterioro causado por el paso del tiempo y por las propias intervenciones gráficas promueve una lógica del palimpsesto mural donde la *destrucción crea*. Las inscripciones que en él se revelan, lo hacen desde una posición ambigua que fluctúa entre el anhelo de permanencia y la naturaleza efímera del mismo medio por el que se inscriben o transfieren al muro.



138/ *Dragan*, 2017. Patrick Hartl y Christian Hundertmark. Técnica mixta. 140 x 170 cm.

139/ *Future indicative* [De la serie *Eleven ways to Use the Words to See*], 1977. Lee Krasner. Collage sobre lienzo. 127 x 127 cm.

Descomposición, fragmentación y recomposición forman parte de un ciclo de creación desde la destrucción propia del ámbito del *graffiti* llevada a cabo en la serie de *collages* de Patrick Hartl. En este sentido, la serie *Eleven ways to Use the Words to See* (1977) de Lee Krasner responde a un sistema de creación semejante bajo la lógica del reciclaje de dibujos de la propia artista, concebidos como *residuos gráficos* que siguen un ciclo de nacimiento, vida, muerte y renacimiento. En ocasiones llega a conjugar con secciones y desgarros de dibujos y pinturas de su marido, Jackson Pollock, activando cierto sentido de polifonía gráfica.

El borrado del palimpsesto mural se da en este caso de forma simbólica desde la anulación mediante el tachado o sobreimpresión de nuevas improntas que se suman ocultándolo parcialmente hasta su definitiva desaparición. El medio no permanente por el que es producido un *tag* parece asimilar el destino de destrucción y hace frente al mismo a base de rehacer la marca ya que, como se ha afirmado anteriormente, lo repetible tiende a perdurar en el tiempo. Además, el deterioro de las superficies y de lo que ellas contienen por estar a la intemperie, revelan huellas del paso del tiempo mediante informaciones táctiles y visuales que también interfieren en la *lectura* mural por el borrado parcial de las inscripciones de los *writers*.

Por lo tanto, la fisicidad del muro, sus características matéricas se ven alteradas mediante la degradación como testimonio del paso del tiempo, como si de la acción mordiente de los ácidos de grabado calcográfico se tratara, se graba la memoria de lo acontecido. Se evoca de forma poética desde su superficie la existencia del rastro del paso del tiempo que es registrado físicamente en su superficie, en sus diferentes estratos. En relación al grabado como proceso, en los diferentes estratos de una misma plancha, emerge la tercera dimensión, la huella física que nos permite plantear una analogía entre la gráfica y el palimpsesto mural.

En el proceso de creación de una matriz, en la plancha se graban las líneas a mayor o menor profundidad dependiendo del tiempo al que ha estado ésta expuesta a la acción corrosiva del ácido. La información subyacente en principio no es eliminada, sino que se van añadién-

¹¹⁶ Se opera en el mismo sentido de creación/destrucción como estrategia de creación análoga a la de los cartelistas del Nuevo realismo citados en el capítulo anterior [Fig. 90, 91, p.119].

do mordidas sucesivas llegando a alcanzar la profundidad de diferentes estratos o capas de intervención. Como dice Ramos con respecto al grabado, consideramos que, en ambos casos, tanto la plancha como el muro, “se erige a modo de palimpsesto almacenando múltiples capas de información a través de su instrumentalización, transformación y deconstrucción.” (Ramos, 2015: 43). A este respecto y manteniendo la analogía con el palimpsesto mural, en palabras de Martínez Moro sobre la noción de palimpsesto en la gráfica, podríamos añadir que:

Si hay una noción latente en los medios de reproducción gráfica (...) esta es la de palimpsesto. (...) la tercera dimensión de la plancha de grabado calcográfico, y sobre todo su receptividad a ser procesada una y otra vez, convierte a ésta en un medio idóneo para convertirse en el más genuino palimpsesto. La superposición de lenguajes y niveles de información que permite la tridimensionalidad de la plancha. (Martínez Moro, 1998: 80)

El muro en el que se revelan las incisiones, marcas y huellas, se convierte en elemento susceptible de ser empleado como matriz, sus características matéricas invitan a ello integrándose en el imaginario conceptual, procesual y técnico de las técnicas gráficas. Ya sean marcas realizadas por los *writers* o heridas que se revelan sobre la superficie sensible del muro como signo de degradación matérica, en ambos casos se da un acto gráfico de inscripción en relación a la memoria y el paso del tiempo. De hecho, desde el campo de la gráfica son muchas las propuestas que se han llevado a cabo en proyectos de gráfica urbana en los que se registran todo tipo de huellas presentes en las superficies de la ciudad¹¹⁷.

En este mismo ámbito, cabe destacar el interés de los cartelistas del Nuevo realismo por la apropiación de la piel del muro y el recurso creativo, desde lo destructivo, a través del cual generan sus obras. Al igual que Tàpies y Dubuffet plantean y generan nuevas superficies que evocan la piel del muro y parecen haberla sustraído del entorno urbano, emulando y reconstruyendo su materialidad precisamente desde los valores táctiles que emergen en su degradación como proceso de mutación en el tiempo. La degradación como destrucción se manifiesta paradójicamente como método de creación en estos casos, así como en el campo del *graffiti*. Martínez Moro plantea en esta misma línea, desde el grabado, la noción de creación/destrucción inherente al palimpsesto al decir que:

Incluso la propia actividad del ácido empleado en aguafuerte, parece indicarnos también la adecuación de la noción de palimpsesto, pues su acción sobre el metal se desenvuelve entre los extremos creación y destrucción, equiparables a la secuencia aparición-desaparición de la imagen y del texto que se da en aquél. (Ibid.: 42)

La voluntad de creación desde la destrucción es algo inherente al *graffiti*, de hecho, según Niels Shoe, fundador del *Calligraffiti*, crear y destruir al mismo tiempo es la paradoja del *graffiti*. Esa destrucción o deterioro se da de forma voluntaria en el propio acto inscriptivo del *graffiti* y de forma involuntaria, debido al deterioro físico del muro por el paso del tiempo. Ambos agentes interactúan en el muro a modo de palimpsesto en el que se borra y se reinscriben continuamente nuevas informaciones gráfico-plásticas.

Huella, grafía, incisión, memoria, transferencia, registro y (re)producción son algunos de los puntos intensivos más destacables presentes en esta lectura del *graffiti tagging* desde *lo gráfico* que nos han permitido plantear ciertas conexiones entre ambos campos. A continuación, nos adentraremos en estos parámetros empleados a través de planteamientos de varios artistas y colectivos vinculados al campo del *graffiti*.

117 En “3.4.3.2. Muro como matriz” [p.190], entre los recursos de transferencia empleados se destacarán aquellos que se llevan a cabo mediante *frotage* y, por otro lado, más cercano a los métodos tradicionales del grabado se plantean otro tipo de estrategias en las que las superficies son entintadas y la imagen transferida al papel por medio de la presión ejercida.

3.4. EXTENSIÓN DE FUNDAMENTOS DEL *GRAFFITI* A TRAVÉS DE UNA REVISIÓN DE CIERTAS LÍNEAS DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Los contenidos de este apartado retoman y extienden algunas de las cuestiones fundamentales planteadas a lo largo del presente capítulo a través de los lenguajes y prácticas artísticas que plantean los artistas tomados como referentes en sus respectivas líneas de creación. Artistas que se iniciaron en el terreno del *Graffiti* más *underground*, para más adelante adentrarse en el entramado del mundo del arte formando parte del panorama artístico actual, cuestión que refleja cómo se pueden extender los fundamentos del *graffiti* y ocupar nuevos marcos de creación artística. Se despliega el imaginario en torno al muro y a los grafismos que en él se inscriben sin desarrollarse necesaria y/o exclusivamente en la calle. Se establecerán también ciertos paralelismos con las prácticas artísticas de aquellos referentes que conformaban el apartado análogo del capítulo anterior siendo a menudo referentes de los propios artistas del *Graffiti* del presente apartado.

En la línea de creación basada en la cuestión de la legibilidad plástica, la palabra escrita/dibujada/pintada, a pesar de presentarse de forma legible, manifiesta una dimensión plástica destacable haciéndola fluctuar entre el campo verbal y visual. Cuanto más expresivos sean los grafismos gestuales que conforman la escritura, más ilegible será ésta, adentrándose en el terreno de la escritura críptica. En este ámbito destacamos las líneas de creación de artistas que, si bien centran su práctica y discurso en torno a la escritura, generan una serie de signos gráficos que no se corresponden con ningún sistema de comunicación.

Este tipo de escrituras asemánticas operan desde los opuestos de voluntad y resistencia a la comunicación/expresión y exhibición/ocultación desde el campo de la imagen que evoca a sistemas de escritura marginales, por la imposibilidad de acceso a su contenido lingüístico. La escritura *chola* mencionada anteriormente y desarrollada por el artista Chaz Bojorquez, así como las escrituras jeroglíficas de Retna, dejan al espectador en una posición de exclusión en cuanto a su lectura, como operación de decodificación. El sentido de código es anulado, sin embargo, el sentido de escritura prevalece.

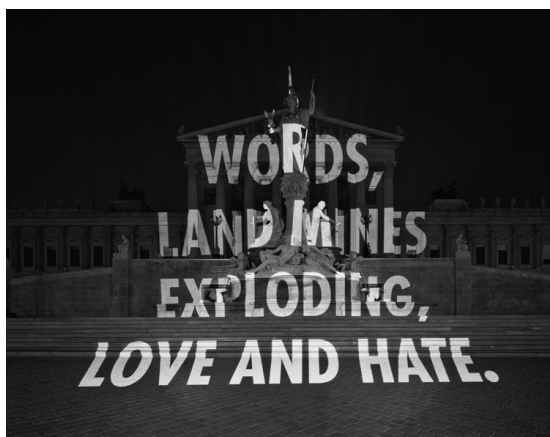
Desde el ámbito de la concepción de la escritura como imagen, nos adentramos en la vertiente caligráfica del *graffiti* a través del movimiento *Calligraphitti*, fundado por Niels Shoe Meulman, del cual forman parte muchos de los artistas del panorama artístico actual. Este tipo de escrituras tienden a coexistir en un mismo espacio/muro urbano, lugar donde surge la idea de palimpsesto gráfico desde la cual trabajan activamente artistas vinculados al *Graffiti* como Jose Parlá o Patrick Harlt y Christopher Wool, en parte de sus obras. Borrar, tachar, superponer, acumular... son recursos de creación, desde la idea de destrucción. Revelan diferentes estratos, diferentes capas de intervención que conducen a la concepción del muro como soporte de inscripción.

El muro se nos revela en un principio como un campo de acción, un soporte que contiene los rastros de las intervenciones de los *writers* análogo en cierta medida a algunos de los fundamentos del *Action painting*. Tanto el muro como su desplazamiento a la horizontal, es decir, el pavimento, son superficies que retienen los rastros y las huellas de lo acontecido. Desde una serie de prácticas que, si bien no se adscriben al *graffiti*, sí se articulan en torno a la idea del muro/pavimento inscrito, revisamos algunas propuestas de transferencia gráfica de estas informaciones que este contiene. Marcas y huellas se revelan y son transferidas en diferentes líneas de creación desde la gráfica en el campo expandido donde se pone en juego la cuestión de la memoria y la permanencia de lo efímero.

3.4.1. ESCRITURA PICTÓRICA (I)LEGIBLE

3.4.1.1. Legibilidad plástica

En el proceso de mutación formal que sufren los signos de escritura para alcanzar un grado de abstracción con respecto al modelo de referencia estandarizado, el signo pasa por varios estadios de transformación. De hecho, en ocasiones a pesar de ser completamente legibles mantienen un carácter marcado por su sentido más visual. Desde la noción de *legibilidad plástica* es oportuno mencionar la vertiente gráfico-pictórica en la que trabaja el artista Christopher Wool quien emplea palabras escritas/pintadas en la superficie del cuadro con letras *stencil* semejantes a los tipos de imprenta. Plantea textos breves o palabras que siendo legibles resultan ininteligibles por carecer de referencias directas que ayuden al lector/espectador a ubicarlas en un marco de referencia para producir sentido. Se revelan indicios de la cultura pop, del cine, la literatura u otro tipo de referencias externas que toma prestadas y saca de su contexto original.



140/ *SEX/LUV*, 1992. Christopher Wool. Esmalte sobre aluminio. 109,2 x 76,2 cm.

141/ [Serie *Projections*]. Jenny Holzer. Proyección, Viena, 2006.

Fascinado por cómo interferían las palabras en las vallas publicitarias, anuncios o en el propio *graffiti* formando parte integrada del paisaje urbano, Wool tomó las palabras SEX y LUV de una pintada en una camioneta aparcada frente a su estudio y reprodujo con plantillas estas palabras por primera vez en 1987. En una línea de creación basada en bloques de textos/palabras legibles que tienden al arte conceptual, encontramos la serie de proyecciones de palabras de la artista Jenny Holzer. Proyecta textos con mensajes de carácter político y social sobre edificios emblemáticos de ciudades de todo el mundo, siendo una estrategia de creación extendida en el ámbito del *Postgraffiti*. Son los denominados *truism*, entendidos como proclama pública que se inscribe sobre los muros de las fachadas de los principales edificios de las ciudades.

El carácter pictórico queda relegado a un segundo plano precisamente por la estética de la obra condicionada por el uso de plantillas y aerosol negro, elementos que nos remiten tanto al campo del *graffiti* como a las técnicas gráficas, el *serigrafiti* o la propia imprenta de tipos, es decir, *lo gráfico* en el sentido del término que nos ha acompañado a lo largo del presente estudio. A este respecto añadimos en palabras de Juan Martínez Moro que:

En tal expansión de la gráfica hacia otros medios de la escultura y la pintura, el elemento más utilizado ha sido, sin duda, la tipografía. Obviamente, las formas tipográficas han pertenecido originalmente al mundo del grabado, pues la tradición que reúne palabra e imagen hunde sus raíces en todas las artes del grabado y sus formas tradicionales de presentación como son la estampa, el libro ilustrado o el cartel. (...) Tal vez la impronta que ha marcado el cartelismo decimonónico, hace que la presencia de formas tipográficas nos haga preguntarnos invariablemente por el significado semántico que añade a la obra su articulación con palabras y enunciados, algo con lo que experimentaron después los futuristas, dadaístas y los poetas concretos. La definitiva intromisión de la tipografía en el lienzo se da a partir del Cubismo, proyectándose rápidamente sobre el Futurismo, la vanguardia rusa, el Dada, o en movimientos como De Stijl o la Bauhaus. (...) Pero será posteriormente con el Arte Pop y el Conceptual con los que la tipografía aparece participando de un doble estatus en la obra, tanto por su valor plástico como por su significado semántico. (Martínez Moro, 1998: 115)

Lo textual se despliega en el campo de lo visual frente a lo meramente verbal o conceptual en una línea de creación y concepción de la palabra escrita semejante a la de poetas visuales que, siguiendo la estela de Mallarmé, exploran el potencial expresivo y plástico de la escritura tipográfica. El *stencil* no deja de ser un recurso de (re)producción textual manual, mediado por la plantilla, en el que Wool sitúa esta vertiente de creación en el umbral entre lo accesible/legible y lo oculto/ininteligible, entre lo (tipo)gráfico y lo pictórico, entre el sentido de comprensión lectora/conceptual y el sentido visual y plástico de la escritura.

En una primera aproximación al campo del *Calligraffiti*, a través de la obra de su fundador Niels Shoe Meulman, la escritura presenta ambigüedades y posibilidades de la caligrafía cuestionando a su vez la relación entre la lectura de la misma y la percepción de lo visual frente a lo verbal. El carácter conceptual de algunas de sus piezas le permite utilizar el juego de palabras que le lleva a una dimensión que va más allá de la pura forma donde las palabras manuscritas son presentadas como imágenes que revelan parcialmente significados semánticos. En algunas de sus piezas el grado de legibilidad es mayor siendo obras caligráficas más clásicas que aquellas en las que, superponiendo múltiples capas de escritura más gestual y expresiva, hace que el contenido de la obra sea menos legible y más abstracto enfatizando la relación o el juego simultáneo que se da entre palabra e imagen.



142/ *Idly*, 2019. Niels Shoe. Tinta y acrílico sobre papel. 102 x 66 cm.

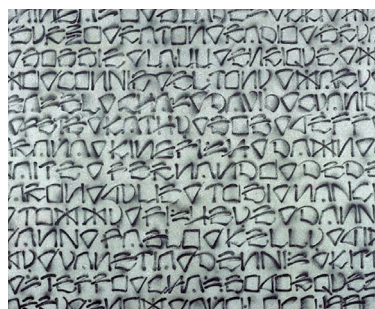
143/ *Signs fiction*, 2019. Niels Shoe. Tinta y acrílico sobre papel. 66 x 102 cm.

Crear y destruir al mismo tiempo, es según Niels Shoe, la paradoja del *Graffiti* y esta unión de conceptos antagónicos nos remite a los mecanismos de creación/destrucción de algunos de los artistas de pintura matérica así como al recurso del *decollage* empleado por los cartelistas del Nuevo realismo pictórico de los años 60. Desde el campo del *tagging* el artista JonOne, plantea un mecanismo semejante al ocultar/destruir su propia firma, legible, a través de la superposición y repetición compulsiva del *tag* sobre la superficie haciendo de esta un campo de escritura completamente ininteligible por la acumulación compulsiva de grafismos [Fig.157, p.188].

3.4.1.2. Escrituras crípticas

Los signos que conforman la escritura son códigos establecidos que plasman y retienen en lenguaje siendo la escritura alfabética el sistema más extendido en occidente. Desde el campo del arte vinculado al *Graffiti* varios artistas han ideado nuevos signos evocando crípticos sistemas de escritura en los que, a pesar de ser ininteligibles, el sentido de texto permanece. Los autores de las piezas son puros emisores ya que al público receptor no se desvelan las pautas de decodificación del mensaje y lo obligan a permanecer como observador/receptor de las propias formas que configuran los signos crípticos en los que prevalece el sentido de ocultación.

Charles Bojorquez es considerado el padre de la escritura *chola* y uno de los pioneros del *Graffiti*, incluso antes del surgimiento del movimiento del *Graffiti* de Nueva York. A finales de la década de los 60 vio en esas marcas territoriales el embrión de lo que a día de hoy se considera una forma de arte y se inicia en el mundo del *Graffiti* influido por el movimiento chicano y la estética del *cholo*¹¹⁸ presente en su entorno desde la infancia.



144/ *Placa/Rollcall*, 1980. Chaz Bojorquez. Acrílico sobre lienzo. 173 x 211 cm.

145/ Chaz Bojorquez frente a uno de sus murales.

Es un experto calígrafo que se formó en caligrafía asiática con el Maestro Yun Chung Chiang y aborda el tema del *graffiti* desde el propio código de la escritura *chola*. Influido por su maestro creó un estilo de escritura única basada en la escritura oriental, con variaciones de

118 Término que se emplea en algunos países de América Latina que denota identidad cultural y racial. En Estados Unidos generalmente se usa para denominar a personas latinoamericanas asociadas a pandillas que cometen actos delictivos. El término hace referencia a todos los rasgos de distinción particulares de la cultura *chola*, en este caso se refiere al tipo de escritura de las pandillas latinoamericanas.

la tipografía clásica *Gothic* con líneas nítidas y siempre bajo la influencia de la escritura chola que, en la mayoría de los casos, resulta indescifrable. Trabaja también desde la escritura alfabética con tintes de escritura *chola*, que deriva de la palabra legible a lo ilegible.

El tipo de escritura que presenta no se presta a la lectura y nos lleva a otro tipo de comprensión de la misma donde la composición lineal, ritmo secuencial, monocromía y los trazos presentes configuran una comunicación visual que ha de *leerse* desde los sentidos. El hecho de que el mensaje resulte críptico genera una posición de exclusión en el receptor ya que resulta comprensible solo para un público minoritario que es capaz de reconocer esos signos dejando al *lector* potencial en un territorio marginal de exclusión con respecto a la obra. Ante una serie de obras de características similares donde se impone la ilegibilidad y reflexionando acerca del modo en el que el espectador debe aproximarse a ellas para su lectura Túa Blesa nos indica que:

(...) esas palabras que se inscriben en cuadros, instalaciones o intervenciones, sí son palabras, tienen sus letras, pero por unas estrategias u otras su discurso es un discurso que no admite escucha o bien su lectura se ve intempestivamente alterada por una ilegibilidad que hace que las letras sean nada más que fantasmas de letras, y lo que en estas obras hay de lenguaje es tan solo un espectro del lenguaje. (Blesa, 2011: 64)

En un planteamiento semejante de escrituras altamente codificadas, cabe destacar el trabajo de Marquis Lewis, conocido como Retna. Artista reconocido y vinculado al *Graffiti* comenzó su carrera artística en la década de los 90 trabajando sobre los muros de la ciudad y posteriormente su labor como artista ha sido reconocida desde el mundo del arte, exponiendo en instituciones y galerías en Los Ángeles, Miami, Londres, Nueva York y Hong Kong, además de realizar trabajos publicitarios para prestigiosas marcas.



146/ *Bottom Line is Red*, 2011. Retna. Pintura acrílica sobre lienzo. 238 x 609 cm.

147/ *Installation for one night only in LA*. 2010. Retna. Instalación en Galería Rivera & Rivera de Los Ángeles.

Su trabajo se basa principalmente en la elaboración de signos inspirados en los jeroglíficos egipcios, la caligrafía hebrea, la caligrafía oriental y los símbolos tradicionales de los nativos americanos, todo ello con un marcado carácter derivado del *Blackletter*. Sus grafías están inspiradas también en las pintadas del movimiento del *pixação*, adentrándose desde esta perspectiva aún más en el campo del *graffiti*. Más allá de la alusión al texto, el artista se vale del mecanismo invasivo del *tag* tomando las superficies, sea mural o sala expositiva, como espacio que se presta a la intervención. Esta invasión gráfica adquiere tales dimensiones espaciales que se adentra en el campo de la instalación sumergiendo al espectador en este mundo de signos incomprensibles que parecen poseer un significado oculto.

El eclecticismo de todas las influencias mencionadas da lugar a un lenguaje basado en signos altamente codificados donde cada bloque de texto se asemeja a un sistema de jeroglíficos que comunican mensajes encriptados. Podríamos pensar que el significado literal de cada pieza, en el sentido acostumbrado de lectura por decodificación de los signos, podría ofrecer al espectador una comprensión más completa de la obra. Sin embargo, el hecho de hacerlo decodificable, supondría despojarle de esa aura de misterio y de todo sentido a la correcta *lectura* o comprensión de la obra que se realiza precisamente desde la ocultación del mensaje.

3.4.2. TRAZO GESTUAL Y PALIMPSESTO

3.4.2.1. *Calligrafitti*

En el *writing* y más concretamente en la vertiente del *tagging*, la caligrafía cumple una función determinante a la hora de construir identidades visuales como marca y huella del sujeto. *Calligrafitti*¹¹⁹, es una vertiente del *Graffiti* dedicada especialmente a la caligrafía inscrita en el entorno urbano que fue fundada como movimiento artístico por el calígrafo Niels Shoe Meulman¹²⁰. Es uno de los calígrafos de renombre internacional más destacados que desempeña una labor fundamental impulsando tanto el panorama del *graffitti* como el de la caligrafía. Fue en los años 80, en el auge del *Graffiti Punk*, cuando empezó a bombardear con *tags* las calles, momento en el que comenzaron a llegar a Europa muestras de grandes *writers* de la vieja escuela del *Graffiti* de Nueva York. Conoce, entre otros, a los artistas Rammellzee¹²¹ y Keith Haring, sintiéndose inspirado por ellos por el uso creativo que hacen de los *tags* y las grafías que lo conforman hasta que finalmente ve la palabra escrita como imagen.

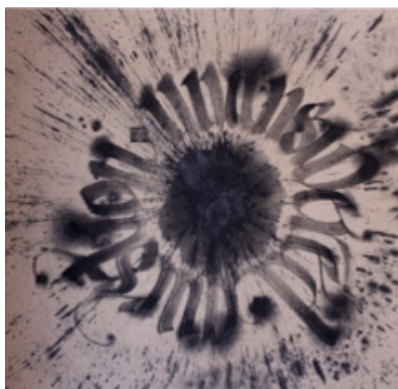
Posee un gran nivel de cultura y dominio sobre la caligrafía nutriéndose de la caligrafía china, japonesa o árabe y de los escribas medievales o el *Art déco*. Se identifica con el movimiento del Expresionismo abstracto y el *Graffiti*, de hecho, él mismo define su estilo de pintura como Expresionismo abstracto con un origen caligráfico. Su lema *Las palabras son imágenes* es llevado a la práctica con el eclecticismo que caracteriza el estilo de sus piezas, entre lo tradicional y lo innovador, enmarcadas dentro de los diversos contextos culturales y artísticos que le sirven de inspiración y aprendizaje al mismo tiempo. Considera que hay una similitud entre los escritores de *graffiti* y los escribas medievales en la forma en que están dedicados a jugar con letras y palabras, ya que ambos ven las palabras como imágenes.

El *Calligrafitti* abarca un terreno mucho más amplio que el de la práctica artística desarrollada por Niels Shoe que, a pesar de haber acuñado el término, no es el primer ni el único artista que aborda la práctica del *graffiti* desde la caligrafía considerada *culta*. De hecho, en mayor o menor medida, la mayoría de *writers* muestran al menos cierta vocación caligráfica en sus piezas de la que se valen para transferir su huella a los signos para conformar la identidad visual de su marca.

119 Desde el movimiento que se ha generado en torno al *Calligrafitti* se organizan conferencias, demostraciones en directo, talleres y otro tipo de actividades relacionadas con la caligrafía en el entorno urbano desde el campo del *Graffiti*, tanto para difundir la práctica como para captar nuevos artistas a nivel internacional. Funciona a modo de plataforma internacional donde tienen cabida muchos artistas que desempeñan una labor fundamental en este ámbito.

120 Si bien es cierto que el término fue acuñado por Niels Shoe, él mismo reconoce que, evidentemente, esta práctica ya se venía haciendo con anterioridad.

121 Rammellzee fue un artista multidisciplinar de Estados Unidos. Pionero del movimiento *Graffiti* y la música *Hip-hop*.



148/ *Unanswered Question*, 2010. Niels Shoe Meulman. Pintura acrílica sobre lienzo. 125 x 100 cm.



149/ *Two Strokes*, 2020. Niel Shoe Meulman. Tinta sobre papel. 50 x 70 cm.

La mayoría de artistas pertenecientes al movimiento, los denominados *Calligraffiti ambassadors*¹²², son artistas que se dedican al campo del diseño gráfico, de la caligrafía, del *lettering* o de la ilustración¹²³. Patrick Hartl es un artista y diseñador alemán que trabaja en una amplia gama de medios en ilustración, *graffiti* y caligrafía. Se inició en la práctica del *graffiti* a los 15 años para después centrar sus estudios en el aprendizaje de la caligrafía expresiva siendo actualmente uno de los calígrafos urbanos más destacados de proyección internacional.

Al empleo de la caligrafía como medio principal de expresión en su obra, se le suman otra serie de informaciones gráficas que se revelan en los diferentes estratos que emplea en su pintura. Estas informaciones de naturaleza gráfico-plástica reflejan las múltiples capas en las que se revelan las intervenciones en los muros del entorno urbano derivándolo a la noción de palimpsesto gráfico, campo en el que nos adentraremos a continuación a través de la obra de este mismo artista.

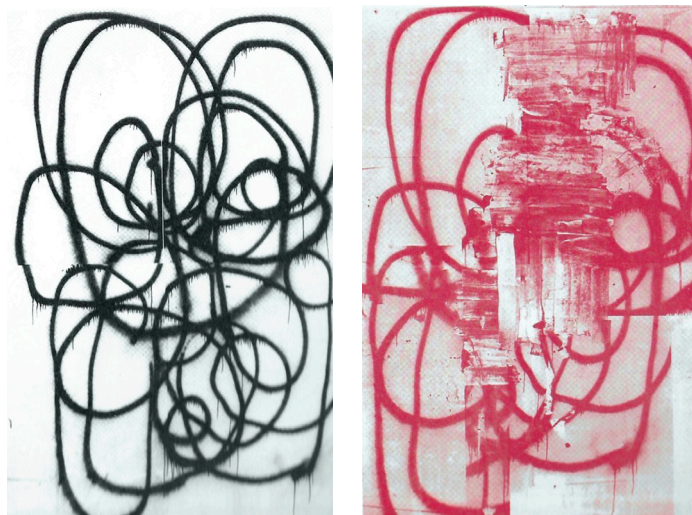
3.4.2.2. Palimpsesto gráfico-plástico

A través de la obra de Patrick Hartl destacamos la noción de *palimpsesto gráfico-plástico* ya que lo más característico de sus obras son las múltiples capas con las que produce sus piezas, como si fueran fragmentos de diferentes discursos. Emula paredes que han sido bombardeadas por *tags* y parcialmente recuperados para volver de nuevo a ser intervenidas por los *writers* acumulándose grafismos de diversos sujetos sobre una misma superficie. Los juegos de composición que se generan en el muro hacen que las palabras ilegibles que comparten el mismo soporte interactúen total o parcialmente entre las diferentes capas.

122 <http://www.calligraffitiambassadors.com>

123 El único artista español nombrado como *Calligraffiti ambassador* hasta el momento es Félix Rodríguez, alias Mr. Zé. Director creativo, calígrafo, ilustrador, artista y maestro internacional de diseño, parte de la escritura clásica para llevarla al mundo del *Grffiti*. Los estilos más clásicos como el gótico se revelan en sus piezas desde una visión más urbana llevada a cabo a gran escala en murales o piezas de gran formato que se muestran en galerías. Su obra forma parte de la exposición colectiva "Caligrafía en Arantzazu: el arte de la bella escritura" (15-7 al 15-9 de 2017 en Gandiaga Topagunea, (Arantzazu) como actividad extraordinaria de las III Jornadas de Caligrafía organizadas por la Fundación Arantzazu Gaur y Letraz, grupo de Investigación en Diseño Gráfico y Tipografía de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

Para el artista, tanto las impresiones como las pinturas poseen un mismo estatus e interfieren las unas con las otras estableciendo conexiones y divergencias entre el modelo y la copia procesada convertida en una pieza autónoma cuestionando la primacía que se le asigna al original con respecto a la copia. Ya no se apropia de palabras ajenas como referencia en sus pinturas de palabras, como en el caso de la pieza *SEX/LUV* (1992) [Fig.140, p.177], ahora se reapropia de elementos de un banco de imágenes propias como fuente de recursos gráfico-plásticos que se prestan a nuevas imágenes lejos de la mera intención reproductiva de la imagen.



151/ *The Flam*, 2001. Christopher Wool. Esmalte sobre lienzo. 274 x 183 cm.

152/ Sin título, 2001. Christopher Wool. Serigrafía sobre lienzo. 274 x 183 cm.

En ocasiones toma fotografías de sus cuadros o de parte de ellos que fragmenta, amplía y deriva, a través de la serigrafía [Fig.152], en una pieza/obra gráfica autónoma con respecto a la pieza de origen pictórico [Fig.151]. La información pictórica ha sido codificada por un sistema de puntos de trama que transfieren la información procesada y podría considerarse que el valor aurático que le confiere la unicidad de la obra pictórica se ve comprometida por su reproductibilidad. Sin embargo, el medio de reproducción es empleado como mecanismo de creación, de (re) producción de una pieza autónoma con respecto al modelo de referencia o pieza original.

Retomamos la paradoja del *graffiti*, de la destrucción como método de creación, desde la línea de creación del artista José Parlá donde se evocan historias a partir del poso de lo acontecido que deja sus rastros gráficos en el entorno urbano. El artista comenzó a *taggear* en los años 80 a la temprana edad de 9 años y continuó firmando las calles durante diez años más inspirado por los mejores *writers* de su generación. Actualmente vive en Brooklyn y además de dedicarse a la fotografía y la escultura, es conocido sobre todo por sus pinturas de gran formato y murales realizados en numerosas instituciones norteamericanas .

Su obra evoca historias inscritas en los muros del entorno urbano, tanto las que han sido realizadas por la voluntad consciente del ser humano como aquellas provocadas fortuitamente por la degradación matérica del paso del tiempo. Muestra simultáneamente palabras, signos, grafismos, trazos y marcas de corrosión que hablan de historias vividas. Se inspira en los propios recuerdos individuales o en los recuerdos ajenos a nivel colectivo, en los diferentes contextos de diversas ciudades del mundo, de sus muros, de su historia y, en definitiva, de su memoria. Recuerdos y experiencias acumuladas en los muros se construyen en la medida que el propio soporte se degrada. En palabras del artista:

Aunque ilegible a primera vista, los personajes yuxtapuestos, gestos, jeroglíficos y las palabras se vuelven legibles a través del sentimiento, ya que mi esperanza es que la obra evoque el idioma de su propia voz interior, de su propia historia. He encontrado inspiración en la esencia de las palabras y su poder combinado dentro de un paisaje de formas gestuales y personajes que sirven como portadores de significado. (Parlá, 2013)



153/ *Neon Spring*, 2013. José Parlá. Pintura acrílica, esmalte y tinta sobre tabla y geso. 150 x 210 cm.

154/ Escultura/Instalación realizada para la exposición *Walls, Diaries and Paintings* de José Parlá en la Bryce Wolkowitz Gallery, Nueva York, 2011.

Los trazos gestuales evocan palabras y voces por medio de grafismos semejantes al *tag*. Ecos de identidades anónimas que toman su propia voz quedando inscritas en el muro, tratando de contener en él un momento preciso e inmortalizarlo. Con motivo de la exposición *Surface Body / Action Space*, celebrada en 2015 en la Mary Boone Gallery de Nueva York, la galería neoyorkina escribe acerca de las obras de la exposición:

En su pintura y escultura, las texturas pesadas y la aplicación espesa de la pintura forman una subestructura estratificada que transmite peso, volumen y permanencia, mientras que velos de color, marcas caligráficas rápidas y restos de texto forman una superficie tipo palimpsesto que sugiere lo efímero: memoria, rastros de vidas y tiempo. Al igual que los fragmentos de muros de las murallas cubiertos de *graffiti*, las obras evocan a las sociedades en trastornos y solemnizan el impulso claramente humano de dejar un registro de nuestra presencia. (Mary Boone Gallery, 2015)

Las consideraciones que surgen en torno al tratamiento del espacio de representación en el trabajo de Parlá, aluden a la superficie del muro degradado y estratificado con trazos evocadores y expresivos que se manifiestan por medio de grafismos gestuales. La superficie de escritura/pintura ha sido corrompida por una acción previa que alude a la degradación del soporte, en este caso el muro, que ha sido sometido a un proceso de deterioro que se revela a través de los valores plásticos y estado matérico en el que presenta. Esta superficie es considerada a su vez como campo de acción donde inscribir trazos gestuales compulsivos que permanecen cercanos a la escritura, pero que no se prestan a ser leídos.

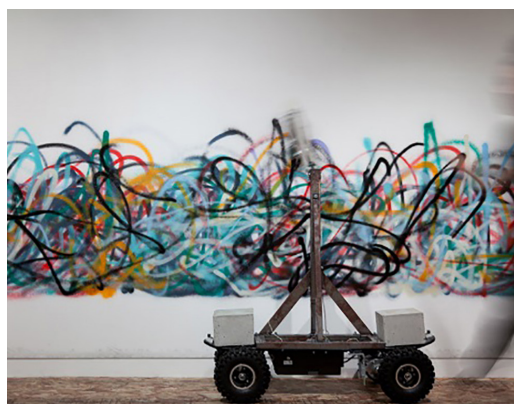
La idea de soporte/muro como campo de acción nos remite en cierto modo, al igual que en las piezas de Wool y Shoe, a la corriente del *Action painting*, sin embargo, en este caso el campo de acción donde se interviene gestualmente no parte de la neutralidad del lienzo en blanco. En el apartado que sigue a continuación profundizaremos en estas prácticas de inscripción sobre el muro donde la acción gestual en sí cobra protagonismo.

3.4.3. ACCIÓN/INSCRIPCIÓN MURAL

3.4.3.1. Muro como campo de acción

En gran parte de la producción artística de los diferentes artistas que se han tomado como referentes hasta el momento, la acción gestual está implícita, en sus respectivas líneas de creación. La noción de palimpsesto se despliega mediante un mecanismo de acción o de múltiples acciones que se inscriben en un mismo marco en el que interactúan en el dualismo de creación a través de la destrucción parcial dejando entrever las huellas subyacentes. Se genera un palimpsesto entre la acción de crear y destruir mediante el ciclo constante de trazado/borrado, en un juego que se desenvuelve entre lo efímero y lo permanente. Teniendo en cuenta estas consideraciones dedicaremos este apartado a la acción por medio de repetición que se da en la configuración global del *tag*. A continuación, nos centraremos en la labor de artistas del *Graffiti* en la que la acción es parte fundamental como mecanismo de creación siendo cercano a los principios del *Action painting*.

Desde el principio de automatización gestual que transfiere la pulsión interior del *writer* encontramos dos proyectos paradigmáticos, que se plantean desde el campo específico del *Graffiti*, en los que se emplean máquinas activando el principio de transmisión gráfica a un soporte mediado por un dispositivo automático. *Senseless drawing bot* (2011) y *Senseless drawing bot 2* (2013) son proyectos ideados por los artistas japoneses So Kanno y Takahiro Yamaguchi. Ambos evocan simultáneamente los trazos gestuales del *Action painting* y del *writing* del campo del *Graffiti*.¹²⁴



155/ *Senseless drawing bot*, 2011. So Kanno y Takahiro Yamaguchi. Instalación-acción mural.

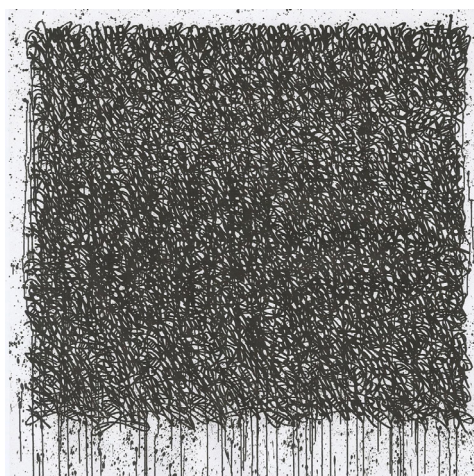
156/ *Les Amants*, 1991. Rebecca Horn. Instalación-acción mural.

En *Senseless drawing bot* (2011) un dispositivo autopropulsado por un péndulo doble se desplaza en una plataforma motorizada rociando pintura sobre un muro. Los trazos gestuales son proyectados transfiriendo el movimiento sistematizado de los péndulos generando unos grafismos que según avanza la intervención, crean a la vez que destruyen la propia pieza generando una red compleja que parte de una operación simple. En la versión *Senseless drawing bot 2* (2013) se emplean dos dispositivos de limpieza de agua a presión, que habitualmente se emplean en la limpieza de las pintadas callejeras, para proyectar la pintura pulverizada. El movimiento automatizado está provisto de un codificador rotatorio que rocía la pared en una acción sistematizada dando lugar a una apariencia caótica. En una línea de creación análoga basada en máquinas de dibujo/pintura de acción, destacamos la línea de creación de la artista Rebecca Horn. A pesar de situarse fuera del contexto y discurso del *graffiti*, piezas como *Les Amants* (1991) ejemplifican la contradicción, ambigüedad y armonía entre el cuerpo mecánico y el orgánico que expresan, trazan o transfieren su realidad interior mediante el movimiento. La máquina recibe una transfusión de sangre que le permite *seguir viva* y transmitir, mediante el movimiento, su vitalidad interior.

124 Vídeos disponibles en: <https://vimeo.com/30780208> y en <https://vimeo.com/58191583>

Anteriormente se ha destacado que, en el *writing*, el *tagger* ya tiene interiorizada y sistematizada la sucesión de gestos que conforman su firma a modo de huella que repite de forma compulsiva. En cierto modo su marca visual es instrumentalizada y empleada como matriz que reproduce múltiples huellas que se transfieren a diferentes recorridos por la ciudad. Es en esta pulsión donde centramos la atención, por el hecho de realizarse de forma repetitiva estando el movimiento gestual ya automatizado por parte del autor de la firma. Algunos de los artistas referentes que se muestran a continuación se nutren en gran parte de conceptos abordados anteriormente por artistas como Pollock y Twombly, desde las nociones de escritura, repetición, sistematización y transferencia por medio del trazo gestual que se transcribe al muro como registro del movimiento automático/sistemático.

La línea en la que se desarrolla la obra del artista JonOne, tanto a nivel conceptual como plástico, es especialmente destacable en este contexto ya que aborda la repetición como acción o mecanismo de creación. Jon Andrew Perello, conocido como JonOne, es uno de los artistas estadounidenses más destacados en el *Graffiti*. Nacido Nueva York creció en el barrio de Harlem donde vivió de primera mano todo el fenómeno del movimiento *Graffiti*. A mediados de los años 80 se traslada a París, ciudad donde actualmente reside y trabaja. Ha centrado su labor artística en la pintura sobre lienzo sin abandonar la esencia del *graffiti*.



157/ *Graffiti* [Colección *Noir et blanc*], 2000. JonOne. Litografía. 77,5 x 76 cm.

158/ Sin título, 2000. Christopher Wool. Esmalte sobre aluminio. 274 x 183 cm.

El tipo de acción gestual automatizada y/o sistematizada que se requiere para la ejecución de este tipo de piezas es comparable a los fundamentos del *Action painting*. La pieza *Graffiti* (2000) [Fig.157] de JonOne resulta asociable a la línea de creación de Pollock¹²⁵ así como la pieza de Wool [Fig.158] permanece estética y procedimentalmente cercana a las diferentes series de bucles de Twombly.

JonOne se define como pintor de *graffiti* expresionista abstracto y establece con sus obras cierto paralelismo con el *Action painting*, sobre todo con la línea de creación de Pollock. Esta analogía no se da simplemente por la mera apariencia visual de las obras sino como consecuencia de una acción gestual sistematizada transcrita por medio de la pintura al lienzo. A diferencia de Pollock, la acción del gesto viene mucho más contenida y condicionada por el fin determinado de inscribir su marca autorreferencial, el *tag*. Con respecto al automatismo del *Action painting* de Pollock, y en relación a los dispositivos y máquinas de dibujar de Rebecca Horn, Donald Kuspit plantea que:

125 A pesar de ser producidas por métodos de creación/acción diferentes ya que Pollock emplea el *dripping* para generar el entramado de grafismos pictóricos y JonOne, en cambio, lo genera a base de la acción/repetición compulsiva de escritura de su marca autorreferencial.

Ciertamente, Pollock parece una máquina de pintar, una máquina de pintar que baila torpemente, en la película que se hizo de él en el trabajo. Puede que esté proyectando la energía de su cuerpo en sus gestos, pero hay una cualidad sistemática en su actuación que sugiere que es una máquina programada, por muy desprogramada y caótica que parezca su pintura. (Kuspit, D., s.f.)

La repetición y la superposición dan cierto ritmo interno a una obra donde el gesto, guiado por un patrón sistematizado, finalmente nos muestra un tejido entramado que, una vez más, nos permite contemplar la obra desde los sentidos ya que no se presta a ser leída por su ocultación. Hace así, del campo de acción del lienzo, un espacio de escritura compulsiva que devuelve la mirada hacia lo pictórico generando una especie de movimiento cíclico que sitúa la red de grafismos en un terreno ambiguo entre lo textual y lo pictórico.

En una línea semejante de trabajo, la repetición como acción de (re)producción es un mecanismo de creación para Azyle, *writer* Parisino que permanece desde el anonimato en el ámbito de las intervenciones del entorno urbano. Sus piezas son comparables con los lienzos de JonOne en el sentido de que la configuración de la composición viene dada por la repetición de su *tag* de forma apenas legible por la propia caligrafía gestual y la excesiva acumulación por repetición de la misma. Los múltiples colores empleados también nos remiten a la línea de trabajo de este artista siendo en este caso un acto más subversivo ya que se lleva a cabo de forma no autorizada irrumpiendo en lugares públicos o privados



159/ Intervención de Azyle en el *Air France Concorde*, 2001.

160/ Intervención de Azyle en un vagón de la RATP [Metro París].

Anteriormente se ha mencionado que en la mayoría de los casos las firmas de los *writers* iban evolucionando hasta que la propia caligrafía se desarrollaba y dotaba formalmente de rasgos identitarios a la firma, transfiriendo así la huella del autor por la ciudad. En el caso de Azyle y JonOne es incuestionable que esa acción está plenamente sistematizada y automatizada instrumentalizando su firma al ser (re)producida una y otra vez. La producción incesante y obsesiva, como afirmación de su propia identidad, termina fundiéndose sobre sí misma en su propio exceso como paradigma de la paradoja del *graffiti*, construir y destruir al mismo tiempo.

Los intereses relativos a la superficie del muro degradado, las *voces* que en él se inciben, la polución, los ruidos y la atmósfera presentes en la ciudad se transcriben al lienzo en la obra de José Parlá. La acción, como en el caso de JonOne, viene dada por la sistematización y repetición del gesto que escribe/traza. Las voces simbólicamente inscritas en el muro son silenciadas, por la mera acumulación de las mismas quedando reducidas al murmullo de la ciudad. Mediante la doble función del trazo gestual de escribir/crear y tachar/destruir, se genera una ambigüedad entre el recuerdo y el olvido, la memoria de lo efímero que nos remite al palimpsesto mural.



161/ *House of Sun*, 2005. José Parlá. Pintura acrílica sobre tabla. 120 x 120 cm.

162/ *Autobiographical Dance of Combined Stories*, 2010. José Parlá. Pintura acrílica y tinta sobre lienzo. 180 x 360 cm.

La alusión al muro es una constante que se mantiene en la obra de Parlá y que aborda desde diferentes medios como la pintura y la escultura. Ofrece una visión híbrida entre ambas disciplinas ya que sus piezas escultóricas [Fig.154, p.185] se presentan como secciones de muros extraídos del entorno urbano donde las superficies se muestran claramente con características pictóricas. En su vertiente pictórica evoca mediante capas estratificadas al muro degradado por el paso del tiempo. Parece haber extraído la piel del mismo para trasladarla al interior del espacio expositivo. A través de su obra plantea y desarrolla un lenguaje pictórico que nos remite a las consideraciones en torno al muro de la corriente de la pintura matérica del Informalismo así como a la apropiación simbólica de las superficies intervenidas por *graffiti* de Siskind y Brassäi.

3.4.3.2. Muro como matriz

Desde las aperturas técnicas, procesuales y conceptuales que derivan del *Postgraffiti*, son muchos y muy variados los planteamientos creativos llevados a cabo en el entorno urbano. Ante tal amplitud, en este apartado nos centraremos en aquellos proyectos artísticos que, si bien no se adscriben directamente al campo del *Grffiti*, se desarrollan *en y desde* el entorno urbano empleando recursos de creación propios de la gráfica. Entendiendo que el muro y su desplazamiento a la línea horizontal, el pavimento, son superficies en las que se revelan huellas, marcas y rastros de acciones, ya sean voluntarias o provocadas por acción corrosiva de degradación por el paso del tiempo, emerge la noción de grabado como memoria del lugar¹²⁶.

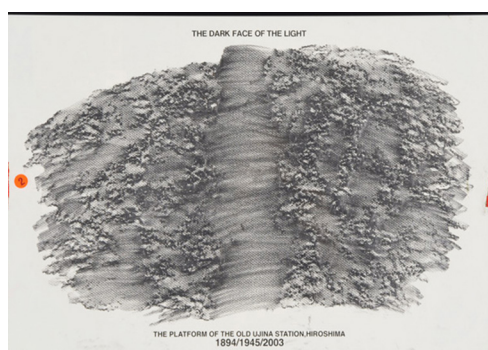
Masao Okabe trabaja en torno al registro de las marcas del entorno urbano, de las huellas que han sido grabadas en él y, por lo tanto, de la transcripción de la memoria del lugar. A través del *frottage* obtiene calcos del pavimento de diferentes ciudades y emplazamientos significativos como en el paradigmático proyecto realizado en París *Membrane of a City* (1979), en el que obtuvo 169 piezas de *frottage* registrando las superficies de las calles y los rastros y marcas grabadas que se revelaban en ellas.

En una entrevista realizada por Anna Dickie, el artista, a propósito de este proyecto llevado a cabo en la ciudad de Ivry-sur-Seine y de su método de creación manifiesta que la ciudad “conserva su memoria de una manera física, como si estuviera impresa en su superficie.

126 Así como Siskind y Brassäi al registrar las incisiones murales mediante la fotografía, o como Tàpies y Dubuffet con las pinturas matéricas y la línea de creación en la que se recreaban en la materialidad de los muros y sus valores plásticos evocaban el registro de la memoria de la ciudad y de lo acontecido en ella.

Quería poner de manifiesto esas historias mediante el uso de la técnica de *frottage*.” (Okabe, 2014). Huella/impronta y transferencia/impresión son elementos constitutivos de una práctica en la que la gráfica denota el sentido de memoria de lugar.

Posteriormente realizó *Remembering and Documentation Minamisomaque*, obra que revelaba a través de los calcos el desastre del tsunami que devastó Japón en 2011. En ambos casos las huellas de estos acontecimientos quedaron grabadas en el lugar y las superficies registradas son empleadas como matriz a través de la cual el artista lleva a cabo una labor de registro que documenta, revela y transfiere las huellas de lo acontecido.



163/ 164/ *Is There a Future for Our Past?: The Dark Side of the Light*, 2006. Masao Okabe. Instalación en la 52ª Bienal de Venecia.

En 2006 participó en la Bienal de Venecia con la instalación *Is There a Future for Our Past?: The Dark Side of the Light*. 1400 piezas de flores prensadas y *frottage* que revelaban las huellas de las bombas atómicas de Hiroshima obtenidas de la antigua estación de Ujina durante un periodo de 9 años. A través de una sencilla técnica como el *frottage* registra la historia y su impacto físico evocando todas las connotaciones conceptuales y emocionales implícitas en las huellas de la ciudad. Son fragmentos que derivan conceptualmente de una imagen concreta a una visión global que se despliega en el imaginario de espectador.

En esta misma línea de trabajo y desde el ámbito nacional cabe destacar el proyecto paradigmático *Huellas e impresiones*¹²⁷, planteado y gestionado por Dolores Pascual y José Manuel Guillén, profesores docentes de la Universidad Politécnica de Valencia. En una línea de creación semejante a la de Masao Okabe generan mediante la técnica del *frottage* registros gráficos de huellas del entorno urbano que evocan factores históricos, socioculturales y ambientales. De hecho, Pascual y Guillén manifiestan que el proyecto se inició en el año 2006 tras haber visitado la 52ª Bienal de Venecia en la que Okabe representaba a Japón con la instalación *Is There a Future for Our Past?: The Dark Side of the Light* (2006) [Fig.163] en la que mostraba 1400 *frottages*. Encontraron en este sencillo pero eficaz mecanismo de creación la clave para reflejar la memoria del lugar y lo tomaron como referente para desarrollar sus proyectos.

127 Este proyecto se plantea en el contexto de la asignatura *Obra Gráfica y Espacio Público* del Máster en Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. La acción se realiza principalmente en el centro histórico de la ciudad de Valencia, sin embargo, a través de un convenio de colaboración con de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, en enero de 2014 llevan la acción a la ciudad colonial de Chiapa de Corzo en Chiapas, México, con los alumnos de la Maestría en Artes Visuales, práctica artística y pensamiento contemporáneo. En marzo de ese mismo año, se llevó a cabo el proyecto *Huellas e Impresiones* en la sede de la Academia de San Carlos, en centro histórico de México D.F., coincidiendo con la Primera Bienal Universitaria de Artes y Diseño organizada por la ENAP, UNAM.

Promueven la participación colectiva y la propia acción es quizás más importante que el resultado. Se toman superficies que se prestan a ser transferidas para registrar informaciones táctiles de muros, suelos, texturas de fachadas, letreros... Obteniendo un registro gráfico de las huellas de la ciudad (Pascual, D. y Guillén, J.M., 2015).



165/ Acción colectiva en la calle de Palma (2011). Fotografía de J.M. Guillén.

166/ *Frottage* en la plaza del Carmen (2012). Fotografía de D. Pascual.

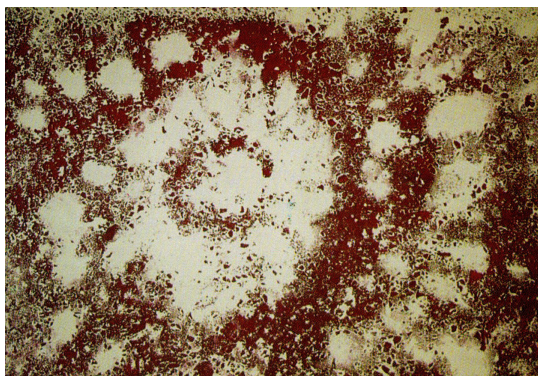
Son acciones que desarrollan en el centro histórico de la ciudad de Valencia, donde se conservan ruinas romanas y construcciones medievales, siendo destacable la acción llevada a cabo en el año 2009 en el Portal de la Valldigna, donde se conservan restos de la muralla musulmana. El registro de las huellas que se inscriben las calles evocan la memoria del lugar, sus rastros, marcas y *heridas* que revelan lo acontecido y son al mismo tiempo elementos que, desde una visión de la gráfica en el campo expandido, revelan la noción de ciudad como matriz.

Desde un planteamiento análogo, en cuanto a la noción de transcripción de memoria del lugar a través de las huellas de lo acontecido, el colectivo de gráfica experimental Txokolarte plantea el proyecto *Paisajes Horizontales* que consiste en la estampación de un recorrido del entorno urbano en el que se emplea el suelo como matriz. Las integrantes del colectivo declaran:

Trasladamos el taller a la calle, por una parte, para reivindicarla como espacio cultural y vivo, y por otra, para que el público pueda formar parte del proceso creativo, y no sólo como espectador. (Txokolarte, s.f.)

En 2001 llevaron a cabo el proyecto *Horizontalni Peisaze*¹²⁸ en Gorazde (Bosnia) en el que registraron las huellas históricas de la ciudad que ha sido uno de los enclaves principales de la guerra de Bosnia. Entre las diferentes marcas y huellas registradas, podemos observar la impronta del impacto de una granada sobre el asfalto que fue transferida al papel mediante este proceso de estampación [Fig.168, p192]. El recurso de registro empleado en esta ocasión lo hace más próximo a los procesos de estampación del grabado ya que entintan el pavimento, depositan el papel y posteriormente lo estampan por medio de la presión que ejerce una apisonadora.

128 Acción realizada dentro de la programación general del Festival de la Amistad Gorazde-Europa 2001, organizado por la Comunidad Europea.



167/ Proceso de entintado y estampación del suelo en el entorno urbano.

168/ *Horizontalni Peisaze*, 2001. Txokolarte. Estampación en papel. 76 x 112 cm.

El registro de la memoria de lugares abandonados que están a punto de desaparecer es el mecanismo de creación de las artistas Patricia Gómez y M^a Jesús González. Se apropian de la piel de estos lugares transfiriendo capas de pintura¹²⁹ que revelan huellas del paso del tiempo y del deterioro físico del lugar en grandes lonas que registran y reproducen visiblemente el interior de las estancias.



169/ *VIS A VIS I. Proyecto para cárcel abandonada*, 2009. Patricia Gómez y M^a Jesús González. Visualización completa de la impresión extraída de las paredes de la sala de visitas n^o 3.

170/ *DOING TIME. DEPTH OF SURFACE*, 2012. Patricia Gómez y M^a Jesús González. Exposición en The Galleries, Moore College of Art & Design, Philadelphia.

¹²⁹ Vídeo del proyecto *VIS A VIS I. Proyecto para cárcel abandonada* (2009). Disponible en: <https://vimeo.com/111994226#embed>

Una vez obtenida la impronta del lugar plantean el modo en el que van a mostrar la pieza en el lugar expositivo formando parte activa de la obra. Todo el proceso es documentado fotográficamente con la intención de salvar, guardar y registrar la memoria de estos lugares que están condenados a desaparecer. Pintura, gráfica, fotografía, instalación... son medios y recursos que se ven implicados en un mecanismo de creación que destaca por la voluntad de obtener el registro de estos lugares para combatir su condición efímera.

Todos estos proyectos giran en torno a la memoria que se inscribe en el muro/pavimento revelando a través de sus huellas los rastros de lo acontecido. El enfoque que se ha desarrollado y mantenido a lo largo del presente estudio en torno al término "grafía", en relación a la escritura gestual, cobra en este marco un nuevo matiz más amplio. Retomando el sentido del término, el cual hace alusión a *la escritura de*, a pesar de la desaparición de los signos de escritura y trazo gestual que lo evoca, implica igualmente la noción de inscripción, de huella y rastro de la memoria que hace presente lo ausente garantizando cierto grado de permanencia.

El paso del tiempo degrada las superficies y va configurando, a nivel físico, su propia impronta. Este proceso de degradación, nos habla de los procesos de creación desde la destrucción análogos al proceso de mordida de una plancha en grabado haciendo, en este caso del muro, un soporte susceptible de ser empleado como matriz. Estas cuestiones forman a su vez parte del imaginario de la corriente de pintura matérica así como de la realidad cotidiana de la práctica del *graffiti*. Son campos de creación en los que el muro se concibe como soporte permeable a acoger todo tipo de huellas, incisiones y grafismos revelando en su piel aquellos valores de los rastros de *lo gráfico* que en él se inscriben,

4

CONCLUSIONES

Habiendo marcado los fundamentos y marcos específicos en los que se sitúan la pintura gestual abstracta de posguerra y el *tagging* del *graffiti writing*, siendo conscientes de los diferentes escenarios a los que pertenecen, se ha desarrollado una línea discursiva coherente enlazando los diferentes contenidos a través de intereses y rasgos comunes que poseen y subyacen en sus fundamentos. Se han formulado diferentes *proyecciones hacia* para ver en qué medida *acogen desde* los respectivos campos fundamentándose en base a la práctica y discurso de los artistas, quienes terminan de configurar el imaginario y constituir los fundamentos de los movimientos a los que pertenecen. Atendiendo a los objetivos planteados, se ha establecido una estructura sólida donde se asientan los fundamentos de ambos movimientos, siendo simultáneamente lo suficientemente flexible como para extenderse y articular de forma fluida las analogías y proyecciones planteadas entre los diferentes contenidos.

Sea de forma real o simbólica, la noción global de *inscripción de la escritura/imagen sobre el muro* ha sido el punto de partida a través del cual reflexionar en torno a qué otros parámetros específicos se prestan a ser proyectados y compartidos. El principal rasgo común radica en el interés por un tipo de grafismo, basado en el cuerpo gráfico de los signos de escritura, que es tomado como objeto visual de referencia/representación operando simultáneamente como escritura/dibujo, desde la pintura. Lo que se toma como objeto de referencia/representación *parte desde* o *se aproxima hacia* la escritura, siendo una hibridación de escritura/imagen que deriva al campo de lo ilegible y lo abstracto. Precisamente por ser grafías desprovistas de un código que las hagan operar en el sentido de lectura habitual, se prestan a una *lectura* visual donde el grafismo, fruto del trazo gestual expresivo y tendente a lo caligráfico, se concibe como objeto plástico.

El sentido visual de la palabra escrita se había manifestado ya anteriormente en el cruce de la literatura y las artes plásticas en la poesía visual de S.Mallarmé, G.Apollinaire y sucesores poetas visuales a lo largo del S.XX, tanto desde una aproximación tipográfica como caligráfica. Por el sentido de grafismo manuscrito, la poesía visual caligráfica, en la línea de creación de artistas como Dotremont, Calonne o Michaux, permanece más próxima al campo de estudio aquí planteado siendo referentes, antecedentes o coetáneos, de pintores gestuales del Expresionismo Abstracto y del Informalismo. Las bases de la Abstracción lírica fundadas por Kandisky se desarrollan en las prácticas de poetas visuales caligráficos y adentra de lleno en las prácticas pictóricas abstractas de posguerra. La abstracción, entendida como síntesis, crea un escenario propicio de búsqueda de la esencia del medio pictórico siendo mancha y color, elementos pictóricos primarios, sintetizados y concebidos como forma autorreferencial de expresión plástica. En términos de (re)presentación es un tipo de pintura autónoma con respecto a la representación de las cosas naturales.

A pesar de la renuncia a la representación del mundo natural, este tipo de pintura no carece completamente de referencias externas ya que tienden a tomar las grafías de escritura como referencia y son, al menos, evocadas en la pintura gestual. El signo gráfico alfabético, al ser un elemento de naturaleza abstracta, posee en sí mismo cierto nivel de profundidad y, en este sentido, se sugiere un segundo nivel de abstracción, con respecto al que ya se produjo en las grafías de escritura desde los sistemas pictográficos hasta el sistema alfabético, en el que la escritura se devuelve al campo de la imagen, en este caso abstracta, no figurativa, sin hacer referencia a cosas externas del mundo natural, sino a sí misma.

En las corrientes de pintura gestual, la escritura/imagen además de poseer diversas implicaciones a nivel visual, plástico, conceptual, poético e incluso político, plantea un retorno de la grafía a un estadio primigenio evocando la esencia misma de la expresión y la comunicación por medio de la hibridación de la pintura, el dibujo y la escritura. Atendiendo a esa voluntad de retorno, que se despliega tanto en el imaginario de la pintura abstracta como en el *graffiti*, nos hemos remitido a los primeros rastros gráfico-plásticos que, en un primer estadio embrionario, contenían rasgos que posteriormente divergen en dos sistemas de comunicación y expresión independientes, la escritura y la imagen.

Observamos que, en la búsqueda de la práctica artística genuina, tanto expresionistas abstractos, como informalistas o *writers* del *graffiti*, proyectan su mirada al origen primitivo de las formas de expresión gráfico-plástica y hallan, en la concepción de la palabra escrita como imagen, un campo de investigación/creación plástica que fluye entre la escritura, el dibujo y la pintura a través del grafismo pictórico. Lo que desde una visión prehistoricista o antropológica no se puede sustentar como nexos de unión plenamente válidos, desde el discurso y el imaginario conformado por los diferentes artistas en cada movimiento, atendemos a la forma poética de evocación de aquel pasado primigenio como forma de expresión artística genuina y origen de lo que será el Arte y la escritura, como sistemas de expresión gráfico-plástica.

A diferencia de Occidente, el sistema de escritura oriental, basado en el sistema ideográfico, próximo al pictográfico, ha mantenido cierto poso de la representación de las cosas naturales. Así, tanto la escritura como la pintura han sido concebidas tradicionalmente como forma híbrida de expresión. Unificada mediante el arte de la caligrafía, de la cual la abstracción pictórica gestual ha tomado como referencia asimilando tanto la práctica como su pensamiento, se erige como referencia principal con respecto a la noción de la imagen de la palabra, en su vertiente más gestual y expresiva. En la línea de pensamiento oriental, la pintura se aborda desde una actitud introspectiva, profundizando tanto en la esencia del objeto (pintura) como del sujeto (artista). La práctica pictórica se sumerge en la búsqueda de corrientes internas, la introspección, lo subjetivo, mediando entre lo interno (lo inherente al yo del calígrafo/pintor) y lo externo (las fuerzas naturales/sobrenaturales), siendo un acto ritual cercano al de la figura del artista/chamán de las culturas ancestrales, que media entre lo terrenal y lo espiritual.

Desde un contexto diametralmente opuesto, en el caso del *writing* el *tag* es concebido como objeto/marca de exhibición en el entorno urbano, en lo público. El grafismo constituye una marca personal autorreferencial que traza compulsivamente con el propósito de (re) presentarse, de encarnarse simbólicamente en la ciudad. Perteneciendo a la cultura de lo *underground*, lo callejero y marginal, el acto de escribir/pintar se da desde una vocación subversiva donde se alteran los canales y espacios de comunicación/expresión estandarizados. Conscientes de la carencia de rasgos asociables a una vocación de carácter introspectivo, por el contrario, siendo plenamente exhibitivo, estas *escrituras* revelan ciertos aspectos de la esencia del sujeto, entendido desde la grafología como algo innato a sí mismo y a las corrientes internas del *writer*, implicando cierto grado de ritualidad, no en el ámbito místico/espiritual, pero sí en el social y (contra)cultural. El *tagging* se erige también en la noción de *imagen de la escritura*, ya sea desde una aproximación *amateur* intuitiva o desde el conocimiento de los fundamentos de la caligrafía, como se puede constatar en la consolidación de un movimiento como el *Calligraffiti* fundado en la concepción de la palabra como imagen.

La hibridación escritura/imagen deviene en escritura asemántica y el *no decir* detenta un sentido poético desde las vertientes de escritura pictórica asociable al acto pictórico como ritual catártico que media entre lo interno/externo del objeto (pintura) y sujeto (artista). El sentido más subversivo, asociable al *tagging*, trasciende a cierto sentido político en el que el *no decir* atenta contra los canales y sistemas estandarizados de comunicación, concebidos como símbolo del sistema que erige la sociedad. Sin embargo, ambos campos se funden en la ambigüedad que conjuga y distorsiona la voluntad de ocultación y exhibición, siendo actitudes poético-subversivas que coexisten y manifiestan en el grafismo ilegible. El garabato se despliega en un sentido plástico que a su vez detenta una especie de vaga voluntad de *tomar la voz* mediante un grafismo impreciso, confuso, desdibujado. El antivirtuosismo ya había sido aclamado por parte de corrientes como el Dadá, en el caso de las Vanguardias artísticas, extensible al *Punk* como movimiento antisistema donde el *mal hacer* se concibe como forma de expresión genuína que responde a la urgencia de expresión, en una línea semejante a la planteada también por el *Art brut*.

Estos grafismos se sitúan en un terreno ambiguo operando simultáneamente entre los opuestos de voluntad y resistencia a la comunicación, desde la pura expresión gráfico-plástica donde se despliegan tanto las implicaciones políticas y subversivas como las poéticas e intimistas. Desde el resguardo o la censura, el grafismo ilegible inscrito sobre el muro, de forma real en el *graffiti* o evocadora en la pintura abstracta gestual y matérica, deviene en grito, susurro, balbuceo, murmullo... como rastro gráfico de *voces ininteligibles* que se injertan e integran en el plano de (re)presentación, sea lienzo o muro.

Desde el campo del Arte, la pintura matérica del Informalismo centra su interés en los valores matéricos, plásticos y hápticos de la piel del muro y de sus diferentes estratos. A pesar de enmarcarse en el contexto de la pintura abstracta, pudiendo entenderse como ajena a la representación de las cosas naturales y/o tangibles, en este caso ha de entenderse como *concreta* al ser un tipo de pintura que (re)crea de forma hiperrealista y fragmentada secciones de muro que revelan sus cualidades matéricas precisamente *hiriendo* la superficie y profundizando en su interior.

Se evocan y (re)presentan muros del entorno urbano donde el *graffiti* entra a formar parte del imaginario de la pintura gestual y matérica siendo especialmente destacable el tratamiento plástico, matérico y discursivo planteados en la línea de creación de artistas como A.Tápies, J.Dubuffet o los fotógrafos A.Siskind y Brassai, quienes abordan cuestiones sociales y políticas mediante el poder evocador del muro. También algunos de los artistas del *Graffiti*, como JonOne, J.Parlá, N.Shoe Meulman o C.Bojorquez, entre otros, acogen, desarrollan y comparten aspectos comunes con la pintura de acción, la escritura pictórica gestual, el interés matérico y poético del muro, así como una disposición a concebir la palabra escrita de forma visual, situando el grafismo en un terreno ambiguo donde la palabra ilegible escrita/dibujada/pintada responde a necesidades expresivas, plásticas y discursivas similares.

DESDE LO GRÁFICO

El trazo gestual que simultáneamente escribe/dibuja/pinta, posee cierta ambigüedad que responde al propósito de descubrir la esencia inherente al medio pictórico mediante el proceso de sintetización. La abstracción posibilita la concreción y a su vez genera un marco abierto capaz de proyectar y acoger valores que no son exclusivamente pertenecientes a un determinado medio. Se genera un espacio elástico y permeable donde los fundamentos latentes en los diferentes medios y disciplinas revelan la poética que subyace al medio fomentando tensiones y relaciones transdisciplinares.

La apertura y ambigüedad de sentido contribuyen a generar nuevas lecturas basadas en la hibridación de lenguajes que subyacen a los medios, cuestión que desde el presente campo de estudio se ha abordado desde la noción de *lo gráfico* como aquello que conjuga el dibujo, la escritura y la gráfica. Interiorizar el lenguaje gráfico basado en los términos que revelan y fundan su propia identidad ha supuesto un ejercicio de posicionamiento en un terreno ambiguo donde plantear aperturas a maneras alternativas de mirar, ver, comprender y percibir nuevos enfoques de líneas de creación pictórica del pasado, desarrolladas por medios y disciplinas desde fuera de su marco fundacional. Supone la disolución o distorsión de los límites que retienen a los medios y disciplinas en un marco referencial hermético para que interactúen y se fundan en un espacio abierto a intercambios y cruzamientos.

En el campo de la gráfica, la comunión entre imagen y texto se ha dado desde técnicas y procesos que por su naturaleza son reduccionistas siendo el color negro el elemento que tradicionalmente se ha empleado para la representación y producción tanto de imágenes como de textos. De forma análoga la pintura abstracta gestual, se desarrolla desde la síntesis/concreción cromática y el color negro se concibe como agente que contiene todos los valores tonales y cromáticos, en la misma línea de pensamiento de la caligrafía oriental con respecto al empleo de tinta negra que simultáneamente escribe/dibuja/pinta.

En una línea análoga al pensamiento de Kandinsky con respecto a la abstracción, el carácter monocromático posee la fuerza y capacidad de dejar emerger la resonancia interna de las formas, sin efectos cromáticos que interfieran en la expresión de la pura forma. Esa resonancia interna es producto de la acción gestual/corporal del sujeto que las traza mediante un grafismo gráfico-pictórico. Concibiendo el color negro como valor absoluto, se termina de conjugar el campo de la escritura, del dibujo y de la gráfica desde una disciplina que se define como pictórica.

A su vez, la mancha, como huella primaria irreductible del medio pictórico, tiende a ser estilizada por medio del trazo gestual en el que, además de la huella pictórica, se revela la huella del sujeto que la traza, siguiendo en esa gestualidad los impulsos de su *yo* como medio de canalizar la energía interna en el acto pictórico. Desde una lectura poética de hibridación, próxima a la noción de *pintura-gráfica* o *gráfica-pictórica*, surge la noción de transferencia e impresión de la huella/impronta del sujeto (artista) y del objeto (pintura). A pesar de que el medio empleado pertenece al ámbito de lo pictórico y no tratarse de obra impresa per sé, ya que el producto no es una estampa, *lo gráfico* se manifiesta desde la poética procesual trascendiendo a cuestiones técnicas e implicando analogías con los procesos de impresión de huella del sujeto/objeto.

A través del trazo gestual se da una implicación personal en la propia gestualidad. Éste transfiere al lienzo sus pulsiones internas, que fluctúan entre lo físico y lo metafísico (psicológico y/o espiritual dependiendo del enfoque cultural), por medio del trazo gestual. En la escritura pictórica de forma más intimista, en la pintura de acción alcanzado la mayor magnitud y en el *tagging* con plena vocación de exhibición, se da una transferencia de algo que por naturaleza es efímero, y lo hace perdurar en el tiempo, así como lo hace la escritura con respecto al habla. En una línea análoga a la escritura automática del Surrealismo, se accede al subconsciente, se transfiere y encarna por medio del grafismo gestual aquello que le es inherente al sujeto, lo que está grabado en su interior.

Si en técnicas gráficas la transferencia es mediada por el elemento *matriz*, que porta la imagen/texto, en este caso esa información está grabada en el subconsciente del artista, que revela a través del acto gráfico pictórico, no mediado por ningún elemento físico externo sino por lo que hemos denominado *matriz intangible* en relación a los rasgos y corrientes internas del sujeto. El pincel, la brocha o el marcador son dispositivos que se entienden como prolongación del cuerpo/mente del sujeto que escribe/pinta y posibilitan el registro de esos rasgos internos que se encarnan por medio del trazo gestual. El hecho de que se dé una transferencia/impresión de las corrientes internas grabadas en el subconsciente y se *impriman* sobre el lienzo/muro, como decía Mediavilla, como si de un sismógrafo se tratara, obteniendo un mapa interno del sujeto, activan de manera simbólica la noción de transferencia y registro de la impronta de lo intangible.

Tanto lo intangible como lo efímero, toman cuerpo en un acto de inscripción, en un sentido análogo al de la de escritura, que hace presente lo ausente, dota de cuerpo gráfico-plástico a aquello que es intangible haciendo perdurar en el tiempo algo que es de naturaleza efímera. De corte más intimista en la vertiente europea del informalismo, se ha denominado como escritura pictórica por permanecer cercano al acto de escribir/pintar como algo introspectivo siendo los grafismos pictóricos de J.Degottex y C.Twombly ejemplos paradigmáticos de un tipo de pintura que tiende a aproximarse al campo de *lo gráfico* desde la hibridación o ambivalencia de la escritura/dibujo/pintura.

En las corrientes de pintura de acción, en la línea de creación de artistas como J.Pollock, G.Mathieu o algunas de las acciones pictóricas del grupo *Gutai*, el acto pictórico es más vehemente y cobra el sentido pleno de registro de la acción acontecida, por medio de la pintura, de trazos gestuales que se inscriben en el lienzo/escenario teniendo de forma inconsciente una especie de mapa mental (interno) y corporal (externo) transferido sobre el mismo. Desde el campo del *tagging*, en cambio, la marca visual se constituye de forma plenamente consciente ya que el grafismo gestual (re)presenta a un determinado sujeto siendo una marca autorreferencial que se imprime en un escenario más amplio, la ciudad.

Todas las cuestiones planteadas de aquello que *de gráfico* pueda implicar cierto tipo de pintura abstracta gestual son extensibles al campo del *tagging*. Ya sea por la noción de escritura/dibujo/pintura que se *imprime* sobre una superficie por medio del trazo gestual, por las implicaciones de transferencia de pulsiones internas que se dan en este acto cercano a lo caligráfico o por la noción hibridación de escritura/imagen. También es destacable la ambivalencia del trazo que escribe y del trazo que dibuja como concepción unificada que constituye una determinada marca visual o *tag* que, a pesar de tender a ser ilegible, se reconoce como escritura en un acto de inscripción que responde a la voluntad de perdurar en el tiempo y (re)presentarse en términos autorreferenciales, injertando su huella gráfica en los muros de la ciudad.

Desde el campo del *tagging*, *lo gráfico* adquiere una nueva dimensión con respecto a la vocación de lo múltiple análoga e inherente al grabado a través de la repetición compulsiva de marcas/*tags* que (re)producen huellas, asociable a los procesos de creación/producción seriada en gráfica. El trazo gestual que constituye un determinado *tag* es sistematizado y automatizado, siendo un fundamento propio del *tagging* desde el cual artistas como JonOne, Azyle o J.Parla desarrollan un método de creación basada en la sistematización gestual análoga a los fundamentos de la pintura de acción de J.Pollock o la serie de bucles de C.Twombly. Siendo inherente la noción de repetición para la difusión de identidad, la coexistencia de marcas autográficas responde a la producción en serie de las mismas.

No siendo *exactamente repetibles*, se entienden como iguales en un fenómeno asociable a los productos gráficos producidos en serie. Al ser marcas realizadas por medios directos y no estar mediadas por una matriz, esta repetición genera grafismos con ligeras distorsiones que presentan las unas por respecto a las otras generando relaciones y tensiones entre la noción de *lo único* y *lo múltiple*. Esto implica a su vez, en términos benjaminianos, la cuestión del aura como "valor para el culto" frente a su decadencia como objeto que existe bajo la lógica de reproducción múltiple en el "valor para la exhibición".

Aquello que entendemos como *simbólicamente múltiple*, además de responder a una voluntad de contaminación, difusión, exhibición y marcaje de territorios y recorridos por la ciudad, hace frente a la naturaleza efímera inherente al medio, ya que, según W.J.Ivins, la repetición asegura la permanencia de los productos. Desde un punto de vista global, lejos de la concreción de una determinada marca en un determinado muro, la red de grafismos que un mismo sujeto inscribe en un territorio da cuenta de una identidad fragmentada que va mutando día a día por nuevas marcas que va inscribiendo y aquellas que son borradas por la acción de paso del tiempo o por intervenciones ajenas de otros *writers* que se superponen conformando el palimpsesto mural. El ciclo constante de escritura/borrado/reescritura, hace del espacio urbano un paisaje cambiante donde la inscripción del *tag*, en términos de grabado y memoria, conjuga relaciones y tensiones entre la cuestión de la permanencia y lo efímero.

El muro, en su continuo proceso de mutación, se ve también inmerso en la transformación matérica constante de su superficie, asumiendo la destrucción como método de creación al revelar diferentes estratos que surgen en su proceso de degradación por ser un elemento expuesto a la intemperie y a la acción corrosiva del paso del tiempo. En su constante *acoger marcas* surge la noción de palimpsesto, de naturaleza también gráfica en origen. Se genera tanto por métodos aditivos como sustractivos, siendo la noción de reescritura mural inmersa en el ciclo ininterrumpido de trazar (escribir/pintar) anular (borrar, destruir) y reescribir (superponer/injertar). Estos son aspectos a los que informalistas de la pintura matérica y gestual, como A.Tápies y J.Dubuffet, entre otros, han prestado especial atención en la misma línea de creación de la obra de J.Parlá o P.Harlt desde el campo del *Graffiti*.

Son procesos análogos al grabado donde la acción corrosiva de los ácidos muerde la plancha en sesiones sucesivas añadiendo nuevas informaciones a las subyacentes como proceso secuenciado, al igual que lo hacen la degradación del paso del tiempo sobre el muro, así como las huellas que en él se inscriben por incisión/inscripción. Por extensión, tanto las marcas realizadas por incisión como aquellas que se injertan por depósito de pintura o tinta, se entienden desde la noción de *inscripción/escritura*, tomando como referencia el pensamiento barthesiano, se acoge indistintamente estas dos maneras de concebirla desde la poética de *la mano que hiere* (incisión/grabado) y *la mano que acaricia* (depósito/pintura). *Mordida e incisión* sugieren la idea de creación desde métodos asociables a la destrucción donde marcar, surcar, abrir, morder, incidir y, en definitiva, *herir*, son acciones que forman parte de la poética del grabado.

En la tensión entre los opuestos de permanencia y transitoriedad se registran *voces* conformando una memoria colectiva por medio de la inscripción. Los diferentes estratos del palimpsesto mural detentan un sentido de registro de la memoria grabada, simbólica y/o físicamente, en la piel del muro, la cual, desde el imaginario de *lo gráfico*, se plantea como elemento que potencialmente puede ser empleado como matriz. En este sentido, se ha atendido a una serie de líneas de creación artística donde se ejemplifica que *lo gráfico* opera como método de registro de esas huellas de lo acontecido.

Los parámetros a través de los cuales se ha planteado y terminado de constituir el presente estudio, trazan un determinado recorrido que, desde su amplitud y naturaleza extensible, se presta a abrir nuevas asociaciones que se puedan abordar desde líneas de investigación paralelas. En este sentido, cabe considerar que desde un estudio planteado *en/desde/hacia* el campo de la creación artística, lo relevante no ha de reducirse necesariamente a alcanzar una serie de conclusiones que den respuesta a las hipótesis planteadas, sino al hecho de plantear y trazar un recorrido a través del cual generar nuevos modos alternativos de ver, percibir y entender temas y contenidos distorsionando los respectivos marcos en los que habitualmente se sitúan. Con lo cual, las conclusiones del presente apartado, lejos de imponerse como categóricas, suponen el cierre de una línea de investigación concreta que ha sido trazada y recorrida tomando como punto de partida las posibles conexiones entre la pintura abstracta de posguerra y el *graffiti writing* llegando a consolidarse aquello que *de gráfico* se revela en el interés común y evocador de la inscripción sobre el muro. *Lo gráfico* se ha planteado como espacio de mediación entre las corrientes, medios, disciplinas, líneas de creación y discurso que han conformado los contenidos del presente campo de estudio.

5

ÍNDICE DE IMÁGENES

- 1/ Droschke Gespinn**, 1883-1885. Paul Klee. Dibujo sobre cartón. 10,6 x 14,7 cm.
[Catálogo] Fineberg, J. (1995). *Mit dem auge des Kindes*. Kinderzeichnung und moderne Kunst, Berna.
- 2/ Corps de dame**, 1950. Jean Dubuffet. Tinta sobre papel. 27 x 21,2 cm.
[En línea] <https://www.moma.org/collection/works/33546>
- 3/ Dibujo-Collage (El origen del animal humano)**, 1936. Joan Miró. Lápices y calca sobre papel. 64 x 43,3 cm.
[En línea] <https://www.moma.org/collection/works/35199>
- 4/ Sin Título**, 1960. Henri Michaux. Tinta sobre papel. 74,5 x 107,8cm.
[En línea] [sov_referrer=artist&artist_id=3963&page=1](http://www.moma.org/collection/works/3963&page=1)
- 5/ Altamira Elegy**, 1980. Robert Motherwell. Litografía. 45.5 x 55.9 cm.
[Catálogo] Terenzio, S. (1980) *The painter and the printer: Robert Motherwell's graphics, 1943-1980*. Ed. American Federation of Arts.
- 6/ Jeroglífics**, 1986. Antoni Tàpies. Pintura, barniz y collage sobre tela. 130 x 194 cm.
[Catálogo] Borja-Villel, M.J. [Dir.] (1992) *Celebració de la Mel*. Sala de exposicions Rekalde, Bilbao. Ed. Fundació Tàpies y La Polígrafa.
- 7/ Hieroglyphs No.4**, 1969. Lee Krasner. Gouache sobre papel Howell. 76,2 x 55,9 cm.
[Catálogo] Nairne, E. [Comisaria] (2020) *Lee Krasner. Color Vivo*. Museo Guggenheim, Bilbao.
- 8/ Abstract composition**, (s.f.). Claude Mediavilla. Tinta china sobre papel.
[Libro] Mediavilla, C. (2005) *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Ed. Campgràfic, Valencia, 2005.
- 9/ A**, 2016. Patrick Harit. Marcador sobre papel.
[En línea] <http://www.unrulygallery.com/products>
- 10/ Pewter Shoe**, 2019. Niels Shoe Meulman. Tinta china y pintura acrílica sobre papel japonés. 43 X 51 cm.
[En línea] <http://www.unrulygallery.com/products?page=4>
- 11/ 12/ 13/**
Historia del Monasterio Miao-yen [escritura regular], 1310. Chao Meng-fu. Tinta sobre papel. 34 x 363,5 cm.
Caligrafía [*escritura rápida*], (s.f.). Wen Yen-po. Tinta sobre papel. 24 x 35 cm.
Caligrafía, [*escritura de hierba*] 1986. Grace Yang-Yang-Te Tong. Tinta sobre papel. 68 x 70 cm.
[Tesis doctoral] Telgado, O. (2013) *El trazo chino y el vacío que lo anima. El dibujo como soporte aglutinante de la caligrafía y la pintura china tradicional*. Tesis doctoral, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. [En línea] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=81283>
[Accesado el 16 de marzo de 2017]
- 14/ 15/ 16/**
Zento, 2011. Caligrafía de Hekisen Yanagi. Tinta sobre papel. 90 x 121 cm.
Rinchi, 2011. Caligrafía de Suikoku Yamanaka. Tinta sobre papel. 88,5 x 119,5 cm.
Yufu, 2011. Caligrafía de Unryu Nakamura. Tinta sobre papel. 68,5 x 147 cm.
[Catálogo] Mollet, K. [Coord.] (2012) *SHO 41 Maîtres calligraphes contemporains du Japon*. Musée des arts asiatiques Guimet. Éditions Hermann, Paris.
- 17/ Kai.yearning**, 1969. Shiryu Morita. Tinta sobre papel. 40 x 47 cm.
[En línea] <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.815.html/2017/morita-shiryu-bokujin-hk07738080807>
- 18/ Calligraphic Study IV**, 1976. Robert Motherwell. Aguatinta. 58,5 x 45,8 cm.
[Catálogo] The Museum of Modern Art (1964) *Lettering by modern artists*. Ed. Museum of Modern Art, Nueva York.
- 19/ La sierpe III** [De la serie *El árbol de la vida*], 1989. Antoni Tàpies. Aguatinta. 24,5 x 33 cm.
[En línea] http://www.artnet.com/artists/antoni-tapiés/la-sierpe-iii-from-el-árbol-de-la-vida-qGYtMloODWW-3nY1I6_zjw2
- 20/ Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard**, 1897. Stéphane Mallarmé.
[En línea] <https://catalogo.artium.eus/book/export/html/6027>
- 21/ 22/**
Parole in libertà, 1916. Marinetti.
Cubierta del nº1 de la revista Der Dada, 1919.

[En línea] <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201>

23/ *De Tout Instant...* 1976. Christian Dotremont. Litografía.
[En línea] <https://www.tate.org.uk/art/artists/christian-dotremont-1023>

24/ *Mélogramme*, 1965. Jacques Calonne. Tinta india sobre papel. 50 x 63cm.
[En línea] <https://www.museumjorn.dk/en/jacques-calonne-drawings/>

25/ *Écriture mescalinienne*, 1956. Henry Michaux. Lápiz de grafito sobre papel. 26,6 x 20,8 cm.
[En línea] <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/escriture-mescalinienne-escritos-mescalina>

26/ (Jackson Pollock)
[En línea] <http://www.versovia.com/2015/08/pollock-en-la-tate-de-liverpool.html>

27/ (Kazuo Shiranga)
[En línea] https://zhuanlan.zhihu.com/p/20055781?from_voters_page=true

28/ *Lola*, 1956. Antonio Saura. Óleo sobre lienzo. 162 x 130 cm.
[En línea] <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/lola>

29/ *Cuadro 92*, 1961. Manolo Millares. Óleo sobre arpillera. 150 x 200 cm.
[En línea] <https://www.arteinformato.com/galeria/manolo-millares/cuadro-92-33190>

30/ *FURYU*, 1961. Jean Degottex. Óleo sobre lienzo. 235 x 190 cm.
[Catálogo] Frémon, J. (1986) *Degottex*. Editions du Regard, Paris.

31/ *Assault on the Solar Plexus*, 1961. Lee Krasner. Óleo sobre loneta de algodón. 205,7 x 147,3 cm.
[Catálogo] Nairne, E. [Comisaria] (2020) *Lee Krasner. Color Vivo*. Museo Guggenheim, Bilbao.

32/ *Alberti Elegy*, 1982. Robert Motherwell. Litografía y chine collé.
[Catálogo] Engberg, S. y Banach, J. *Robert Motherwell. The Complete Prints 1940-1991*. Catalogue Raisonné. Ed. Walker Art Center, Minneapolis, 2003.

33/ *Vernis Paysage*, 1982. Antoni Tàpies.
[Catálogo] AA.VV. *Celebració de la Mel*. Sala Rekalde. La Polígrafa, Bilbao, 1992.

34/ Sin título, 2007. Zao Wou-Ki. Tinta sobre papel.
[En línea] <http://www.alaintruong.com/archives/2016/09/13/34318747.html>

35/ *Gran ocre amb incisions*, 1961. Antoni Tàpies. Técnica mixta. 260 x 195 cm.
[En línea] https://www.tonitapies.com/wp-content/uploads/2014/07/Gran-ocre-amb-incisions-deAnt_54411492792_51348736062_224_270.jpg

36/ *Sóc terra*, 2004. Antoni Tàpies. Técnica mixta sobre lienzo.
[En línea] https://www.tonitapies.com/wp-content/uploads/2014/07/Gran-ocre-amb-incisions-deAnt_54411492792_51348736062_224_270.jpg

37/ *Alphabet* (1927). Henri Michaux. Tinta sobre papel.
Romero, A. 2018. *Tocar la escritura*. "El cuerpo en obra gráfica de Henri Michaux y el caso de Saisir para una retórica del trazo" en *Escritura e imagen*, Ed. Complutense, Madrid.

38/ *Diario N.1 Año 1, 3ª Edición*, Septiembre 1975. Mirtha Dermisache. Impresión sobre papel.
[En línea] <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigat/arxiu/diario-no-1-ano-1-3a-edicion-septiembre-1975-mirtha-dermisache>

39/ *Texto*, 1974-2011. Mirtha Dermisache. Serie de 24 impresiones de paladio sobre papel platino Arches, edición de 8 ejemplares.
[En línea] <https://florentfajoleediteur-mirthadermisache.com/texto-1974-editio-princeps/>

40/ *Aware (II)*, 1961. Jean Degottex. Oleo sobre lienzo. 202 x 350 cm.
[Catálogo] Frémon, J. (1986) *Degottex*. Editions du Regard, Paris.

41/ Sin título, 1971. Cy Twombly. Gouache, grafito, barra de cera y óleo sobre papel. 68,6 x 86,4 cm.
[En línea] <http://artequalstext.aboutdrawing.org/discussion-karen-schiff/>

42/ *Note I*, (De la serie: *III Notes from Salalah*), 2005-2007. Cy Twombly. Pintura acrílica sobre madera. 248,92 x

371,48 cm.

[En línea] <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.807/>

43/ *L'Adret*, 1959. Jean Degottex. Óleo sobre lienzo.

[En línea] <https://jeandegottex.com/en/1956-1969-under-the-sign-of-his-writing-vides-metasignes-spheres-and-metaspheres/>

44/ Sin título, 1983. Zao Wou-Ki. Tinta china sobre papel. 70,5 x 140 cm.

[Catálogo] Hendgen, Y. y Marquet, F. [Coord.] (2013) *Zao Wou-Ki 1920-2013 Retrospectiva*. Città di Locarno Servizi culturali. Ed. Tipografía Nassi, Locarno.

45/ Sin título [Serie *Escritas*], 1965. Mira Schendel. Monotipia sobre papel japonés. 47 x 23 cm.

[Catálogo] Pérez-Oramas, L. [Comisario] (2010) *León Ferrari y Mira Schendel: El Alfabeto Enfurecido*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, TF Editores, Madrid.

46/ *Lignes d'écriture*, 1963. Jean Degottex. Óleo sobre lienzo.

[Catálogo] Frémon, J. *Degottex*. Editions du Regard, París, 1986.

47/ Sin título, 1983. Zao Wou-ki, Tinta china sobre papel. 70,6 x 140 cm.

[Catálogo] Hendgen, Y. y Marquet, F. [Coord.] (2013) *Zao Wou-Ki 1920-2013 Retrospectiva*. Città di Locarno Servizi culturali. Ed. Tipografía Nassi, Locarno.

48/ *SUITE ET (III)*, 1962. Jean Degottex. Tinta china sobre papel.

[Catálogo] Frémon, J. (1986). *Degottex*. Editions du Regard, París.

49/ *Calligraphic Study V*, 1976. Robert Motherwell. Aguatinta. 23 x 30 cm.

[Catálogo] The Museum of Modern Art (1964) *Lettering by modern artists*. Ed. Museum of Modern Art, Nueva York.

50/ *Number 32*, 1950. Jackson Pollock. Barniz sobre lienzo.

[En línea] <https://www.jackson-pollock.org/number-32.jsp>

51/ *Rentrée triomphale de Go Daïgo à Kyoto*, 1957. George Mathieu. Pintura de acción mural.

[En línea] <https://georges-mathieu.fr/en/references/links/>

52/ Shozo Shimamoto en una *Performance Bottle Crash*.

[En línea] https://zhuanlan.zhihu.com/p/20055781?from_voters_page=true

53/ Acción en proceso de Antropometrías de Yves Klein.

[En línea] https://zhuanlan.zhihu.com/p/20055781?from_voters_page=true

54/ *Grande Anthropophagie bleu Hommage à Tennessee Williams*, 1960. Yves Klein. Acrílico sobre lienzo.

[En línea] <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/1/anthropometries/592/grande-anthropophagie-bleue-hommage-a-tennessee-williams-great-blue-anthropophagy-hommage-to-tennessee-williams/?of=9>

55/ Práctica extendida en China de escribir/pintar caligrafía efímera con agua sobre suelo urbano.

[En línea] https://www.flickr.com/photos/joel_santos_photography/5264354188/in/set-72157625605805022/

56/ Antoni Tàpies trabajando en gran formato sobre el suelo.

[En línea] <https://fundaciotapies.org>

57/ *Jackson Pollock*, 1950. Hans Namuth. Fotografía de Jackson Pollock en un Action painting.

[En línea] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/262918>

58/ Fotograma del video *Float*. Uno de los cuatro videos de tributo que Niels Shoe Meulman hizo con Yasiin Bey (anteriormente conocido como Mos Def) encargado por Louis Vuitton. Concepto de Ogilvy Paris, filmado y editado por Steam Films, Toronto.

[En línea] <http://www.nielsshoemeulman.com/calligrafitti/page/16.html>

59/ *Langage des Caves X*, 1958. Jean Dubuffet. Óleo sobre lienzo.

[Catálogo] Giménez, C. [Dir.] (2000) *Los Dubuffet de Dubuffet*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ed. Banco Bilbao Vizcaya Argentaria.

60/ Sin título, 1962. Antoni Tàpies. Litografía a 4 tintas. 75 x 57.

[En línea] <https://www.mchampetier.com/Litografia-Antoni-Tapies-20084-obra.html>

61/ *Le Mur de larmes* (del portfolio *L'Elémentaire de Les Phénomènes*), 1958. Jean Dubuffet. Litografía. 63 x 45 cm.

[En línea] https://www.moma.org/collection/works/94623?association=portfolios&page=1&parent_id=73454&sov_re-ferrer=association

62/ Géométrie, 1959. Jean Dubuffet. Litografía. 53,3 x 38,7 cm.
[En línea] <https://www.moma.org/collection/works/76168>

63/ Grafiti, 1985. Antoni Tàpies. Técnica mixta sobre lienzo. 630 x 80 cm.
[Catálogo] VV.AA. (2006). *Tàpies, pintura matérica*. Ed. Polígrafa, Barcelona.

64/ Fragment, 1998. Carborundum, aguainta, serigrafía y barniz blando.
[En línea] <https://www.tonitapies.com/CA/antoni-tapies-main/gravats/nggallery/image/fragment-1998/#.Xs6atS8rwQk>

65/ L'Echelle, 1968. Antoni Tàpies. Litografía.
[En línea] <https://fundaciotapies.org/es/obra/lechelle-lescala/>

66/ Número X [Serie Negre], 1967. Antoni Tàpies. Tinta negra sobre papel de estraza. 36,5 x 24,5 cm.
[En línea] <https://fundaciotapies.org/la-colleccio/obres/?o=116>

67/ Negre sobre vermell, 2008. Antoni Tàpies. Pintura, tinta, lápiz y collage sobre papel. 56,5 x 69 cm.
[En línea] <https://www.tonitapies.com/wp-content/gallery/drawings/1-negre-sobre-vermell.jpg>

68/ 69/

No centrals nuclears, 1979. Antoni Tàpies. 75 x 53 cm.

Pro abolició pena de mort, 1975. Antoni Tàpies. 87 x 61,5 cm.

[Catálogo] Enguita, M. [Comisaria], (2006). *Los carteles de Antoni Tàpies y la esfera pública*. Fundación Antoni Tàpies, 2006.

70/ Apollo and the Artist, 1975. Cy Twombly. Óleo, barra de cera y collage sobre papel. 142 x 128 cm.
[Catálogo] AA.VV. (2008) *Cy Twombly*. Museo Guggenheim Bilbao. TF Editores, Madrid.

71/ Venus + Adonis, 1978. Cy Twombly. Óleo, barra de cera y grafito sobre papel.
[En línea] <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/74369/Cy-Twombly-Venus-Adonis>

72/ Intervención sobre hoja de calendario. Kunizo Matsumoto.
[En línea] <https://abcd-artbrut.net/collection/matsumoto-kunizo/>

73/ Serie de escrituras realizadas sobre múltiples hojas de papel. Kunizo Matsumoto.
[En línea] <https://abcd-artbrut.net/collection/matsumoto-kunizo/>

74/ Sin título (Carta), 1970. Mirtha Dermisache. Tinta sobre papel.
[En línea] <https://florentfajoleediteur-mirthadermisache.com/texto-1974-editio-princeps/>

75/ 76/

Cuadro escrito, 1964. León Ferrari. Tinta sobre papel.

Sin título (*Sermón de sangre*), 1962. León Ferrari.

[Catálogo] Pérez-Oramas, L., 2010. León Ferrari y Mira Schendel: El Alfabeto Enfurecido. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, TF Editores, Madrid.

[En línea] <http://dimetilsulfuro.es/2017/12/05/pintado-nombre-pupitre-empezo-grafiti/>

77/ Sin título, 1972. Zao Wou-Ki. Tinta sobre papel. 69 x 119 cm.
[En línea] <https://www.zaowouki.org/en/the-artist/works/inks/#10>

78/ Mémoire vagabonde, 1994. Georges Mathieu. Pintura acrílica.
[En línea] <https://www.helenebailly.com/en/artistes/presentation/35/mathieu-georges#artwork-788>

79/ Alphabet I, 1938. Paul Klee. Pintura sobre papel de periódico.
[En línea] <http://www.emuseum.zpk.org/eMuseumPlus?service=RedirectService&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F>

80/ Cruz y círculo, 1980. Antoni Tàpies. Pintura y barniz sobre papel de periódico.
[Catálogo] Borja-Villel, M.J. [Dir.] (1992) *Celebració de la Mel*. Sala de exposiciones Rekalde, Bilbao. Ed. Fundación Tàpies y La Polígrafa.

81/ Bourse de Paris, (s.d.). Jaques Villeglé. Hoja impresa intervenida con rotulador. 19,8 x 15 cm.
[Catálogo] Danysz, M. (2015) *Antología del arte urbano: Del graffiti al arte contextual*. Ed. Promopress, Barcelona.

- 82/** *Toujours bien dévoués à vos ordres* (De la serie *Six messages*), 1944. Jean Dubuffet. Tinta china y gouache sobre papel de periódico.
[Catálogo] Giménez, C. [Dir.] (2000) *Los Dubuffet de Dubuffet*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ed. Banco Bilbao Vizcaya Argentaria.
- 83/** *Poems to the Sea*, 1959. Cy Twombly. Pintura industrial, lápiz y barra de cera sobre papel.
[En línea] <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-13-summer-2008/lingering-threshold-between-word-and-image>
- 84/** *Arcadia*, 1958. Cy Twombly. Barra de cera y lápiz sobre lienzo.
[Catálogo] AA.VV. (2008) *Cy Twombly*. Museo Guggenheim Bilbao. TF Editores, Madrid.
- 85/** *Peu Vermell Encerclat*, 1987. Antoni Tàpies. Óleo y pintura aerosol sobre lienzo.
[En línea] <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/antoni-tapiés-b-1923-peu-vermell-5335513-details.aspx>
- 86/** Sin título, 1972. Joan Mitchell. Litografía. 38,1 x 55,9 cm.
[En línea] <https://www.artsy.net/artwork/joan-mitchell-untitled-2117>
- 87/ 88/**
Cold Stream [Blackboard Paintings], 1971. Cy Twombly. Pintura industrial y barra de cera sobre lienzo.
Bacchus, 2008. Cy Twombly. Pintura acrílica sobre lienzo.
[Catálogo] AA.VV. (2008) *Cy Twombly*. Museo Guggenheim Bilbao. TF Editores, Madrid.
- 89/** *Les Capétiens partout*, 1954. Georges Mathieu. Pintura acrílica sobre lienzo.
[En línea] <https://georges-mathieu.fr/en/references/links/>
- 90/** Sin título, 1998. Raymond Hains. Instalación, papel sobre metal.
[En línea] <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/hains-raymond/sense-titol-0>
- 91/** *Petit Bobino*, 1973. François Dufrene. Fragmentos de carteles sobre lienzo.
[En línea] <http://www.galerie-vallois.com/en/artiste/francois-dufrene/>
- 92/** *The City*, 1963. Lee Krasner. Óleo sobre tabla. 121,9 x 91,4 cm.
[Catálogo] Nairne, E. [Comisaria] (2020) *Lee Krasner. Color Vivo*. Museo Guggenheim, Bilbao.
- 93/** *Graffiti (Série III: la naissance de l'homme)*, 1935 - 1950. Gelatinobromuro de plata sobre papel. 28 x 22 cm.
[En línea] <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/st-128>
- 94/** *Peru 332*, 1983. Aaron Siskind. Impresión en gelatina de plata. 35,6 x 27,9 cm.
[En línea] <https://mcchicago.org/Collection/Items/1983/Aaron-Siskind-Peru-332-1983>
- 95/** *Materia y graffiti*, 1960. Antoni Tàpies. Agua fuerte. 34,5 x 50 cm.
[Catálogo] Prat, J.L. [Dir.] (1997) *Antoni Tàpies. 1960 - 1980 obra gráfica*. Sala de exposiciones BBK. Ed. Fundación BBK, Bilbao.
- 96/** Huellas de más de 20.000 años de antigüedad halladas en las cuevas de Altamira.
[En línea] <https://www.nationalgeographic.es/historia/los-neandertales-podrian-ser-los-autores-de-las-pinturas-mas-antiguas-del-mundo>
- 97/** *Empreintes de mains*, 1969. Antoni Tàpies. Agua fuerte y carborundo. 77,5 x 58,7 cm.
[En línea] <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/366>
- 98/** *Alexamenos Grafito*. 100-300 d.C.
[En línea] <https://artandtheology.org/tag/alexamenos-graffito/>
- 99/** *DIS*, 1982. A.R.Penk. Resina sintética sobre lienzo. 500 x 1000 cm.
[En línea] <https://art.moderne.utl13.fr/2016/03/cours-du-7-mars-2016/2/>
- 100/** *Fallen Angel*, 1981. Jean-Michel Basquiat. Acrílico y óleo en barra sobre lienzo. 167 x 198 cm.
[En línea] <http://www.jean-michel-basquiat.org/untitled-fallen-angel/>
- 101/** Sin título [*IL EST INTERDIT D'INTERDIRE*], 1968.
[En línea] <https://eldiariodelaeducacion.com/pedagogiasxxi/2018/05/16/2-mayo-frances-del-68/prohibido-prohibir/>
- 102/ 103/** Inscripciones realizadas sobre los muros del interior del edificio Reichstag de Berlín.

[Libro] Foster, N., Baker, F. y Lipstadt, D. (2003) *The Reichstag Graffiti*. Ed. Jovis. Berlin.

104/ *KGB Supports Revolution*, 1981. Mural intervenido por varios autores.
[Catálogo] VV.AA. *AMSTERDAM ON TOUR – The early signs of Dutch graffiti*. (2019). Ed. FreshCotton

105/ Tag de Taki183.
[En línea] <http://dimetilsulfuro.es/2017/12/05/pintado-nombre-pupitre-empezo-grafiti/>

106/ *Subway Car Interior*, 1958. Ferdinando Scianna.
[Libro] Naar, J. (2010) *La fe del graffiti*. 451 Editores, Madrid.

107/ 108/ 109/ Firmas de KATUE e INDA inspiradas en diferentes estilos clásicos realizadas en muros del entorno de Muskiz en el año 2019.
[Fotografías cortesía de Jurassic Walls]

110/ Sin título, 1992. Christopher Wool. Intervención mural con plantillas.
[Catálogo] Brinson, K. [Ed.] (2013) *Christopher Wool*. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

111/ *The Show Is Over*, 1993. Félix-González Torres y Christopher Wool. Impresión sobre papel, edición ilimitada. 20 (altura ideal) x 94 x 139 cm.
[En línea] <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled65>

112/ [Carteles exposición] *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 80s*, 1990. Barbara Kruger. Carteles impresos para exposición en Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art y The Studio Museum in Harlem.
[Libro] Ethel, S., McCormick, C. y Schiller, M. & S. (2015) *Trespass. Une Historie de l'art Urbain Illicite*. Taschen, Köln.

113/ 114/ Intervención mural con plantillas de IXE, 2019.
[Fotografías cortesía de Jurassic Walls]

115/ *Kill all lies*, 1974. Tony Shafrazi. Intervención con graffiti sobre el Guernica de Picasso en el MoMA, Nueva York.
[En línea] <https://www.museoreinasofia.es/actividades/dario-gamboni-guernica-picasso-torno-violencia-artistica-politica>

116/ 117/ *Exit through the gift shop*, 2009. Banksy. Museo de Bristol.
Peckham Rock, 2005. Banksy. Museo Británico, Londres. Banksy (2005) Banksy. Wall and Piece. Ed. Century, Londres.
[Libro] Banksy (2005) Banksy. Wall and Piece. Ed. Century, Londres.

118/ Múltiples intervenciones de tags.
[Catálogo] DROPDROP Agency (2005). *The Book of Tags*. Ed. Dropdrop-Kitchen93, Bagnolet.

119/ 120/ *Estilo pixação*.
[En línea] <http://allgraffitiandstreet.art/graffiti-latino-america-el-pixacao-no-es-un-crimen/>

121/ *Berlinkidz*.
[En línea] <https://es-es.facebook.com/BerlinKidzOffiziell/photos/a.615772845125778/747398128629915/?type=3&theater>

122/ *Process Stills No.2*, 2016. Bisco Smith. Impresión glicée. 20 x 30 cm.
[En línea] <https://biscosmith.com/collections/prints/products/copy-of-process-stills-nr2-20-x-30?variant=31931427139>

123/ *Brush, State 1* [De la serie *The Bedford Series*], 1981. Joan Mitchell. Litografía. 108 x 82,6 cm.
[En línea] <http://www.artnet.com/artists/joan-mitchell/brush-state-1-from-the-bedford-series-TNHIMJ6cXulcqRM4SJ-s0A2>

124/ *Fountain*, 1917. Marcel Duchamp. Fotografía de Alfred Stieglitz.
[En línea] <https://www.sothebys.com/en/articles/art-surrounds-us-virgil-abloh-gorden-wagener-discuss-innovation-inspiration-and-creative-collaboration>

125/ *La Signature. (Série 1. Tirage illimité)*, 1969. Marcel Broodthaers. Serigrafía sobre papel. Dimensiones: 55 x 74,5 cm.
[En línea] <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/broodthaers-marcel/signature-serie-1-tirage-illimite>

- 126/ Autoretrat amb paisatge**, 1987. Antoni Tàpies. Técnica mixta.
[En línea] <https://www.mu-inthecity.com/deux-geants-barcelone>
- 127/ 128/ Tag de writers Sight y Colorz**.
[Catálogo] DROPDROP Agency (2005). *The Book of Tags*. Ed. Dropdrop-Kitchen93, Bagnolet.
- 129/ Rock!**, 2018. JonOne. Litografía. 27 x 21 cm.
[En línea] <https://www.catawiki.it/l/38205147-jonone-rock>
- 130/ As Above So Below**, 2019. Bisco Smith. Serigrafía sobre papel. 56 x 76 cm.
[En línea] <https://biscosmith.com/collections/prints/products/as-above-so-below-22x30?variant=16731831042094>
- 131/ 132/ 133/ Ejemplos de tags de un mismo writer donde la repetición se da en proximidad**.
[Fotos de archivo personal]
- 134/ JonOne realizando un mural en el Pera Museum de Turquía en 2014**.
[En línea] <https://blog.peramuzesi.org.tr/en/sozel-etkinlikler/jonone/>
- 135/ Tags del writer Hojos**.
[Fotografías de archivo personal].
- 136/ Graffiti, [Série IV: l'amour]**, 1935-1950. Brassai. Gelatinobromuro de plata sobre papel. 28 x 22 cm.
[En línea] <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/st-125>
- 137/ Scratching the surface project**, 2012. VHILS.
[En línea] <https://milestoneproject.cat/portfolio-item/vihls/>
- 138/ Dragan**, 2017. Patrick Hartl y Christian Hundertmark. Técnica mixta. 140 x 170 cm.
[En línea] <https://patrickhartl.com/1209-2/>
- 139/ Future indicative** [De la serie *Eleven ways to Use the Words to See*], 1977. Lee Krasner. Collage sobre lienzo. 127 x 127 cm.
[Catálogo] Nairne, E. [Comisaria] (2020) *Lee Krasner. Color Vivo*. Museo Guggenheim, Bilbao.
- 140/ SEX/LUV**, 1992. Christopher Wool. Esmalte sobre aluminio. 109,2 x 76,2 cm.
[Catálogo] Brinson, K. [Ed.] (2013) *Christopher Wool*. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
- 141/ [Serie Projections]**. Jenny Holzner. Proyección en Viena, 2006.
[En línea] <https://projects.jennyholzer.com/projections>
- 142/ Idly**, 2019. Niels Shoe. Tinta y acrílico sobre papel. 102 x 66 cm.
[En línea] <http://www.unrulygallery.com/category/niels-shoe-meulman>
- 143/ Signs fiction**, 2019. Niels Shoe. Tinta y acrílico sobre papel. 66 x 102 cm.
[En línea] <http://www.unrulygallery.com/category/niels-shoe-meulman>
- 144/ Placa/Rollcall**, 1980. Chaz Bojorquez. Acrílico sobre lienzo. 173 x 211 cm.
[En línea] <https://americanart.si.edu/artwork/placarollcall-32848>
- 145/ Chaz Bojorquez frente a uno de sus murales**.
[En línea] <https://www.ilovemega.com/blog/chaz-bojorquez-cholo-for-life/>
- 146/ Bottom Line is Red**, 2011. Retna. Pintura acrílica sobre lienzo. 238 x 609 cm.
[En línea] <https://www.widewalls.ch/magazine/typography-history-art>
- 147/ Installation for one night only in LA**, 2010. Retna. Instalación en la galería Rivera & Rivera de Los Ángeles.
[En línea] <https://blog.vandalog.com/tag/retna/page/4/>
- 148/ Unanswered question**, 2010. Niels Shoe Meulman. Pintura acrílica sobre lienzo. 125 x 100 cm.
[En línea] <http://www.unrulygallery.com/product/unanswered-questions>
- 149/ Two Strokes**, 2020. Niels Shoe Meulman. Tinta sobre papel. 50 x 70 cm.
[En línea] <https://www.artsy.net/artwork/niels-shoe-meulman-two-strokes>

- 150/** *Still Just Writing My Name*, 10-11, 2014. Patrick Hartl. Técnica mixta sobre lienzo. 180 x 240 cm.
[En línea] <http://patrickhartl.com/still-just-writing-my-name-faerberei/>
- 151/ 152/**
The Flam, 2001. Christopher Wool. Esmalte sobre lienzo. 274 x 183 cm.
Sin título, 2001. Christopher Wool. Serigrafía sobre lienzo. 274 x 183 cm.
[Catálogo] Werner, H. [Ed.]. (2012). *Christopher Wool*. Ed. Taschen.
- 153/** *Neon Spring*, 2018. José Parlá. Pintura acrílica, esmalte y tinta sobre tabla y yeso. 160 x 210 cm.
[En línea] <https://www.artsy.net/artwork/jose-parla-neon-spring>
- 154/** Escultura/instalación realizada para la exposición *Walls, Diaries and Paintings* de José Parlá en la Bryce Wolkowitz Gallery, Nueva York, 2011.
[En línea] http://www.joseparla.com/#!/portfolio/sculpture/struggle_for_existence/
- 155/** *Senseless drawing bot*, 2011. So Kanno y Takahiro Yamaguchi. Instalación-acción mural.
[En línea] <https://www.designboom.com/art/senseless-drawing-bot/>
- 156/** *Les Amants*, 1991. Rebecca Horn. Instalación-acción mural.
[En línea] http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-17-07_detail.asp?picnum=11
- 157/** *Graffiti [Colección Noir et Blanc]*, 2000. JonOne. Litografía. 77,6 x 76 cm.
[En línea] http://www.artnet.com/artists/jonone/graffiti-collection-noir-et-blanc-j8n2zSF09z_6taVMXrxCUA2
- 158/** Sin título, 2000. Christopher Wool. Esmalte sobre aluminio. 274 x 183 cm.
[Catálogo] Werner, H. [Ed.]. (2012). *Christopher Wool*. Ed. Taschen.
- 159/** Intervención de Azyle en Air France Concorde, 2001.
[En línea] <https://hyperallergic.com/243238/french-graffiti-artist-goes-to-court-to-dispute-the-sum-of-his-fine/>
- 160/** Intervención de Azyle en RAPT (metro París).
[En línea] <https://www.fatcap.org/graffiti/47136-azyle-paris.html>
- 161/** *House of Sun*, 2005. José Parlá. Pintura acrílica sobre tabla. 120 x 120 cm.
[En línea] <https://br.pinterest.com/pin/70861394107971216/>
- 162/** *Autobiographical Dance of Combined Stories*, 2010. José Parlá. Pintura acrílica y tinta sobre lienzo. 180 x 360 cm.
[En línea] <https://arthur.io/art/jose-parla/autobiographical-dance-of-combined-stories?crr=1>
- 163/ 164/** *Is There a Future for Our Past?: The Dark Side of the Light*, 2006. Masao Okabe. Instalación en la 52ª Bienal de Venecia.
[En línea] <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2007/09/is-there-a-future-for-our-past.html>
- 165/ 166/**
Acción colectiva en la calle de Palma, (2011)
Frottage en la plaza del Carmen, (2012). Fotografías de D. Pascual y J.M. Guillén obtenidas de:
[Libro] Pascual, D. y Guillén, J.M. (2015) "Huellas e impresiones. Experiencias en el centro histórico de Valencia, en el Camino Real de Chiapa de Corzo y en la Calle Moneda del centro histórico de México D.F." En Méndez Llopis, C. (coord.) *La otra ciudad: recorridos de una gráfica disidente*. Universidad Autónoma de Juárez.
- 167/ 168/** Proceso de entintado y estampación del suelo en el entorno urbano.
Horizontalni Peisaze, 2001. Txokolarte. Estampación en papel. 76 x 112 cm.
[Catálogo] Txokolarte (s.f.) *Paisaia Horizontalak/Paisajes Horizontales*. (Ed. Desconocida)
- 169/** *VIS A VIS I. Proyecto para cárcel abandonada*, 2009. Patricia Gómez y M^a Jesús González.
[En línea] <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/filter/Proyecto-para-Cárcel-Abandonada/Vis-a-Vis-2010>
- 170/** *DOING TIME. DEPTH OF SURFACE*, 2012. Patricia Gómez y M^a Jesús González. Exposición en Tha Galleries, Moore College of Art & Design, Philadelphia.
[En línea] <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Doing-Time-Depth-of-Surface>

6

BIBLIOGRAFÍA

6.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Amaral, L. (2006)** "Museo abierto: Arte Contemporáneo, Cotidiano Urbano y Transformación Social" en López Fdz. M. (coord.) *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Madrid, Ed. Fundamentos.
- Banksy (2005)** *Banksy. Wall and Piece*. Ed. Century, Londres.
- Barthes, R. (2007)** *El imperio de los signos*. Ed. Seix Barral, Barcelona.
- Barthes, R. (2002)** *Variaciones sobre la escritura*. Ed. Paidós, Barcelona.
- Berger, J. (2012)** *Sobre el dibujo*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- Benjamin, W. (2003)** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca, Colonia del Mar (México).
- Blesa, T. (2011)** *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Ed. Delirio, Salamanca.
- Chazal, J. (2017)** *Caligrafía, la guía completa*. Ed. Drac, España.
- Deleuze, G. (2002)** *Diferencia y repetición*. Amorrortu ediciones. Buenos Aires.
- Cheng, F. (2016)** *Vacío y plenitud*. Ediciones Siruela, Madrid.
- Danysz, M. (2015)** *Antología del arte urbano: Del graffiti al arte contextual*. Ed. Promopress, Barcelona.
- Dondis, A. (2017)** *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.
- Ethel, S., McCormick, C. y Schiller, M. & S. (2015)** *Trespass. Une Historie de l'art Urbain Illicite*. Taschen, Köln.
- Figuerola, F. (2014)** *El graffiti de firma: un recorrido histórico-social por el graffiti de ayer y de hoy*. Ed. Minobitia, Madrid.
- Figuerola, F. (2006)** *Graphitgragen: Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Ed. Cuadernos del Minotauro, Madrid.
- Foster, N., Baker, F. y Lipstadt, D. (2003)** *The Reichstag Graffiti*. Ed. Jovis. Berlin.
- Frutiguer, A. (2014)** *Signos, símbolos, Marcas, señales. Elementos, Morfología, representación, significación*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- Garí, J. (1995)** *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. FUNDESCO, Madrid.
- Greimas, A. J. (1976)** *Ensayos de semiótica poética*, Ed. Planeta, Barcelona.
- Hess, B. (2003)** *Expresionismo Abstracto*. Taschen, Madrid.
- Ivins, W.M. (1975)** *Imagen impresa y conocimiento*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- Lazaga, N. (2007)** *La caligrafía japonesa. Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental*. Ed. Hiperión, Madrid.
- López Fdz. M. (2006)** *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Ed. Fundamentos. Madrid.
- Lynam, I. (2008)** *Parallel Strokes*. Ed. Wordshape, Tokyo.
- Mathieu, G. (1963)** *Au-delà du tachisme*. Ed. Julliard, París.
- Martínez Moro, J. (1998)** *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*. Creática Ediciones, Santander.

- Mediavilla, C. (2005)** *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Ed. Campgràfic, Valencia.
- Naar, J. (2010)** *La fe del graffiti*. 451 Editores, Madrid.
- Ramos, J. C. (2015)** *En torno al grabado. La estampa y su práctica reflexiva*. Entorno gráfico ediciones, Granada.
- Read, H. (1957)** *Imagen e Idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Ed. Brevarios del Fondo de Cultura económica, México.
- Pallasmaa, J. (2012)** *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- Pascual, D. y Guillén, J.M. (2015)** "Huellas e impresiones. Experiencias en el centro histórico de Valencia, en el Camino Real de Chiapa de Corzo y en la Calle Moneda del centro histórico de México D.F." En Méndez Llopis, C. (coord.) *La otra ciudad: recorridos de una gráfica disidente*. Universidad Autónoma de Juárez.
- Pérez-Jofre, I. (2001)** *Huellas y sombras*. Edicions do Castro, A Coruña.
- Rösler, S. [Coord.] (2003)** *The Reichstag Graffiti / Die Reichstag-Graffiti*. Ed. Jovis, Berlin.
- Tàpies, A. (2008)** *En Blanco y Negro: (1955 – 2003)*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Tàpies, A. y Valiente, J. A. (1998)** *Comunicación sobre el muro*. Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona.
- Kandinsky, V. (2017)** *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Ed. Paidós, Barcelona.

6.1.1. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- AA.VV. (2008)** *Cy Twombly*. Museo Guggenheim Bilbao. TF Editores, Madrid.
- AA.VV. (2009)** *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. TF Editores, Madrid.
- Borja-Villel, M.J. [Dir.] (1992)** *Celebració de la Mel*. Sala de exposicions Rekalde, Bilbao. Ed. Fundació Tàpies y La Polígrafa.
- Brinson, K. [Ed.] (2013)** *Christopher Wool*. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
- Carrillo, M. [Coord.] (2011)** *Antoni Tàpies, obra gráfica*. Ed. Comunidad de Madrid, Red Itiner, Madrid.
- Calvo Serraller, F. (2000)** "Ida y vuelta" en Giménez, C. [Dir.] (2000) *Los Dubuffet de Dubuffet*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ed. Banco Bilbao Vizcaya Argentaria.
- Engberg, S. y Banach, J. (2003)** *Robert Motherwell. The Complete Prints 1940-1991. Catalogue Raisonné*. Ed. Walker Art Center, Minneapolis.
- Frémon, J. (1986)** *Degottex*. Editions du Regard, París.
- Hendgen, Y. y Marquet, F. [Coord.] (2013)** *Zao Wou-Ki 1920-2013 Retrospectiva*. Città di Locarno Servizi culturali. Ed. Tipografia Nassi, Locarno.
- Mollet, K. [Coord.] (2012)** *SHO 41 Maîtres calligraphes contemporains du Japon*. Musée des arts asiatiques Guimet. Éditions Hermann, París.

Montinaro, A. (2011) "Tàpies Grabador" en *Antoni Tàpies, obra gráfica* (2011) Programa de la Red Itiner, Madrid.

Nairne, E. [Comisaria] (2020) *Lee Krasner. Color Vivo*. Museo Guggenheim, Bilbao.

Peiry, L. [Dir.] (2012) *Collection de l'Art Brut Lausanne*. Ed. Skira Flammarion, Paris.

Pérez-Oramas, L. [Comisario] (2010) *León Ferrari y Mira Schendel: El Alfabeto Enfurecido*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, TF Editores, Madrid.

Prat, J.L. [Dir.] (1997) *Antoni Tàpies. 1960 -1980 obra gráfica*. Sala de exposiciones BBK. Ed. Fundación BBK, Bilbao.

The Museum of Modern Art (1964) *Lettering by modern artists*. Ed. Museum of Modern Art, Nueva York.

Twombly, C. (1987) *Cy Twombly, cuadros, trabajos sobre papel, esculturas*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid.

Txokolarte (s.f.) *Paisaia Horizontalak/Paisajes Horizontales*. (Ed. Desconocida)

Wye, D. (1992) *Antoni Tàpies. Obra Gráfica*. Ed. La Polígrafa, Barcelona, 1992.

6.2. CONFERENCIAS PUBLICADAS

Ansio, T. (2017) "La deriva gráfica con el grabado a la deriva" en *ANIAV Asociación Nacional de Investigación en Artes Visuales. III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales*. Universitat Politècnica de València, 6 y 7 de julio de 2017, Facultad de Bellas Artes de Valencia. [En línea] Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2017.4859> [Accesado el 19 de abril de 2020]

Fernícola, A. (2014) "Dibujar + escribir = Grafitar" en *La comunicación en el centro de lo público: debates del presente, desafíos del porvenir. XVIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Buenos Aires 9, 10 y 11 de octubre de 2014. Red Nacional de Investigadores en Comunicación, UNA Crítica de Artes. [En línea] Disponible en: http://redcomunicacion.org/wp-content/uploads/2015/04/2014_anana_fern_cola.pdf [Accesado el 17 de marzo de 2016]

Gimeno, B. [Coord.] y Mandingorra, M.L. [Coord.] (1997) "Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los graffiti" en *Seminario Internacional d'estudis sobre la Cultura Escrita*. Departamento de Historia de la Antigüedad de la Cultura Escrita, Universidad de Valencia, 1994, [En línea] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/congreso/edicion/9043> [Accesado el 27 de abril de 2016]

Kallio, P. (2017) "New strategies - Printmaking as a spatial process, as a transmissional process, and as a spatial-transmissional process" en Peterson, J. [Coord.] (2017) *Printmaking in the Expanded Field*, Oslo, del 15 al 18 de septiembre de 2015 en la Academia Nacional de las Artes. Ed. Peterson, J., pp. 87-105. [Accesado el 19 de abril de 2020]

Pastor, J. (2011) "Sobre la Identidad del Grabado" en *I Foro de Arte Múltiple*, Pabellón de IFEMA, 20 de octubre de 2011, Madrid. Publicado por Ediciones Del Limón (2013) para la Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

6.3. TESIS DOCTORALES

Gras, I. (2017) *Cy Twombly: Intérprete de dos mundos. Un artista entre Estados Unidos y Europa, entre lo clásico y lo contemporáneo*. Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Politécnica de Valencia. [En línea] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=170965> [Accesado el 17 de marzo de 2019]

Sagasti, J. (2018) *Lo Punk como referencia expresiva en determinada pintura contemporánea occidental*. Tesis doctoral Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV-EHU.

Telgado, O. (2013) *El trazo chino y el vacío que lo anima. El dibujo como soporte aglutinante de la caligrafía y la pintura china tradicional*. Tesis doctoral, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. [En línea] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=81283> [Accesado el 16 de marzo de 2017]

Tort, E. (1990) *Els secrets esthètics d'Antoni Tàpies*. Tesis doctoral, Departamento Filosofía Práctica y Humanidades, Facultad de Filosofía de la Universidad Ramon Llull, Cataluña. [En línea] Disponible en: https://www.academia.edu/42223395/Els_escrits_estètics_d'Antoni_Tàpies [Accesado el 27 de abril de 2017]

6.3.1 OTROS TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN

Arango, V. (2012) *Creatividad Gráfica y Caligrafía Expresiva. Una experiencia de formación*. Máster universitario en Educación, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia. [En línea] Disponible en: <https://es.scribd.com/document/258956391/CREATIVIDAD-GRAFICA-Y-CALIGRAFIA-EXPRESIVA-pdf> [Accesado el 3 junio de 2016]

Loaiza, F. y Arias, R. (2010) *Caligrafía Expresiva, Arte y Diseño*. Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia. [En línea] Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/220032429_Caligrafia_expresiva_Arte_y_Diseño [Accesado el 3 junio de 2016]

Mira-Perceval, M. (2007) *El gesto y su lenguaje en la Pintura Abstracta*. Máster Universitario en Producción Artística. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes San Carlos, Valencia. [En línea] Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12442/el%20gesto%20y%20su%20lenguaje.pdf?sequence=1> [Accesado el 3 junio de 2016]

6.4. ARTÍCULOS

6.4.1. ARTÍCULOS EN REVISTAS CIENTÍFICAS

Arteagoitia, D. (2014) "La ciudad como matriz. La urbe como pretexto en la gráfica contemporánea" en *AusArt Journal for Research in Art*, N°2, 2014, pp.181-190 [Artículo en línea] Disponible en: www.ehu.es/ojs/index.php/ausart [Accesado el 27 de abril de 2016]

Barbosa, B. (2009) "Hibridación y transdisciplinaridad en las artesplásticas" en *Educatio Siglo XXI*, Vol. 27, N°1, 2009, pp. 217-230.

Bernal-Pérez, M. M. (2016) "Nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución" en *Arte, individuo y sociedad*, Vol 28, N°1, 2016 , pp. 71-90.

Cascales, R. (2019) "Del muro al graffiti en la obra de Antoni Tàpies" en *Arte, individuo y Sociedad*, Vol 31, N°3, 2019 [Artículo en línea] Disponible en: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.61563> [Accesado el 11 de enero de 2020]

Chillys Willys, C. (2009) "El chante de la raya: Informe sobre el graffiti hip-hop en Ciudad de México" en *Cultura Escrita y Sociedad*, N°8, 2009, pp. 33-55. [Artículo en línea] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3164782> [Accesado el 27 de abril de 2015]

Cirlot, J. E. (1964) "El expresionismo abstracto americano y la Action Painting" en *Cuadernos de arquitectura, Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya y Baleares*, N°55, 1964, pp. 2-4. [Artículo en línea] Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitectura/article/view/109857> [Accesado el 17 de febrero de 2016]

De Paula, P. (2009) "La caligrafía del pixo" en *Cultura Escrita y Sociedad*, N°8, 2009, pp. 13-32. [Artículo en línea] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3164772> [Accesado el 8 de mayo de 2015]

Figueroa, F. (2009) "Graffiti avant-garde" en *Cultura Escrita y Sociedad*, N°8, 2009, pp. 9-12. [Artículo en línea] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2027353> [Accesado el 8 de mayo de 2015]

González, R. (2016) "La expresión artística de la ciudad y su influencia en la pintura: el cartel y el graffiti" en *Arte y ciudad, revista de investigación*, Abril 2016 [Artículo en línea] Disponible en: <http://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/228/343> [Accesado el 23 de enero de 2017]

Medina, P. (2008) "La hibridación como forma para una experiencia en continuo cambio" en *Educatio Siglo XXI*, N° 26, 2008, pp.29-50 [Accesado el 19 de abril de 2020]

Merino, A. (2014) "¿Caligrafía o abstracción? El papel internacional del *Sho1* en las exposiciones de posguerra" en *Anales de Historia del Arte*, N°23, 2014, pp.193-207. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte. [Artículo en línea] Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/43609/41227> [Accesado el 27 de abril de 2016]

Romero, A. (2018) "Tocar la escritura. El cuerpo en obra gráfica de Henri Michaux y el caso de Saisir para una retórica del trazo" en *Escritura e imagen*, N°15, 2019. Ed. Complutense, Madrid.

Strate, L. (2012) "La tecnología, extensión y amputación del ser humano: El medio es el mensaje de McLuhan" en *Infoamérica ICR*, 2012, pp. 61-80. [Artículo en línea] Disponible en: https://www.infoamerica.org/icr/n07_08/strate.pdf [Accesado el 14 de noviembre de 2016]

Veneroso, M. C. (2014) "The Expanded Field of Printmaking: Continuities, Ruptures, Crossings, ad Contamination" en *Art Research Journal, Brasil* | Vol. 1/1 | pp. 84-96| Enero-Junio 2014.

6.4.2. ARTÍCULOS EN REVISTAS

Agencia EFE. (2011) "El artista Chaz Bojórquez habla sobre el lenguaje del grafiti en Chicago" en *La voz Arizona* [Revista electrónica] Mayo 2011. Disponible en: <http://archive.lavozarizona.com/lavoz/ent/articles/2013/05/11/20130511el-artista-chaz-bojrquez-habla-sobre-el-lenguaje-del-grafiti-en-chicago.html> [Accesado el 12 de enero de 2016]

Bernal, M. M. (2014) "Grabado y Performance (una desobjetualización de la gráfica)" en *Grabado y Edición. Print and Art Edition Magazine*, N°42, pp. 51-61.

Fernández Cid, M. (2013) "Jesús Pastor" en *Grabado y Edición. Print and Art Edition Magazine*, N°40, pp. 24-31.

Figueroa, F. (2004) "La calle como espacio extraoficial de comunicación y expresión estética: Del adoquín al aerosol" en *La Haine: proyecto de desobediencia informativa* [Revista electrónica] Disponible en: http://www.lahaine.org/est_espanol.php/la-calle-como-espacio-extraoficial-de-co [Accesado el 27 de abril de 2016]

Figueroa, F. (2005) "Graffiti y espacio urbano" en *Cuadernos del Minotauro*, N°1, pp.10-14

Gras, I. (2010) "Espíritu Twomblyano: Poeticidad en el lenguaje" en *Disturbis* N°8, 2010 [Artículo en línea] Disponible en: <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Gras.html> [Accesado el 27 de abril de 2016]

Holland, A. (2014) "The Drone That Will Change Graffiti: An Interview with KATSU" en *VICE* [Revista electrónica] Abril 2014. Disponible en: https://motherboard.vice.com/en_us/article/ae3vm4/the-graffiti-drone-an-interview-with-katsu [Accesado el 12 de enero de 2016]

Horcajada, R. (2014) "Las nuevas máquinas de dibujo, de la tradición óptica a las prácticas de arte autónomo" en *Grabado y Edición. Print and Art Edition Magazine*, N°44, pp. 60-67.

Kim, E. (2011) "Senseless drawing bot" en *Designboom magazine* [Revista electrónica] Noviembre 2011. Disponible en: <https://www.designboom.com/art/senseless-drawing-bot/> [Accesado el 12 de enero de 2016]

Kuspit, D. (s.f.) "The Machine Self and the Squiggle Game" en *Artnet magazine* [Revista electrónica]. Disponible en: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-17-07.asp> [Accesado el 3 de noviembre de 2020]

López, V. (2017) "Expresionismo abstracto e Informalismo. Las 5 diferencias" en *Masdearte* [Artículo en línea] Febrero 2017. Disponible en: <https://masdearte.com/especiales/expresionismo-abstracto-e-informalismo-las-cinco-diferencias/> [Accesado el 6 de noviembre de 2018]

Okabe, M. y Dickie, A. (2014) "In conversation with: Masao Okabe" en *Ocula magazine* [Revista electrónica] Mayo 2014. Disponible en: <https://ocula.com/magazine/conversations/masao-okabe/> [Accesado el 27 de abril de 2016]

Pelta, R. (2012) "Cuando la letra puede cambiar el mundo. Futurismo, Dadá y tipos" en *Monográfica* [Revista electrónica] Enero 2012. Disponible en: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201> [Accesado el 8 de junio de 2018]

Pérez, M. C. (1993) "La escritura como apariencia: la aceptabilidad de la escritura" en *Didáctica (Lengua y Literatura)*, N°5, pp.157-164.

Perinat, L. (2005) "Firma y Graffiti" en *Graphos*, N°54, 2005, pp. 22-36 [Artículo en línea] Disponible en: http://leticiaperinat.com/wp-content/uploads/2012/07/firma_y_graffiti-_2005.pdf [Accesado el 11 de junio de 2018]

Pi Arias, M. C. y Contreras, N. (s.d.) "Del Grabado Rupestre al Graffiti" en *Ilustrados* [Artículo en línea] Disponible en: <http://www.ilustrados.com/tema/7711/Grabado-Rupestre-Graffiti.html> [Accesado el 6 de octubre de 2017]

6.4.3. OTROS ARTÍCULOS

Gache, B. (2017) "Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache" en *Mirtha Dermisache, Porque yo escribo*. [Artículo en línea] Malva (Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires, Agosto-Octubre de 2017. Disponible en: http://belengache.net/pdf/Mirtha_Dermisache_Belen_Gache.pdf [Accesado el 8 de septiembre de 2018]

Graffin, G. (s.d.) "Manifiesto Punk" en *WaybackMachine* [Artículo en línea] Disponible en: https://web.archive.org/web/20071203044055/http://www.punksunidos.com.ar/punk/txt/04.html#quien_es_punk [Accesado el 9 de diciembre de 2018]

Martín, P. (2014 a) "El arte de posguerra (primera parte)" en *El Financiero* [Artículo en línea] Agosto 2014. Disponible en: <https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/patricia-martin/el-arte-de-postguerra-1a-parte> [Accesado el 6 de noviembre de 2018]

Martín, P. (2014 b) "El arte de posguerra, expresionismo abstracto y política (segunda parte)" en *El Financiero* [Artículo en línea] Agosto 2014. Disponible en: <https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/patricia-martin/arte-de-postguerra-expresionismo-abstracto-y-politica-2da-parte> [Accesado el 6 de noviembre de 2018]

Mary Boone Gallery (2015) "Surface Body/ Action Space" en *Mary Boone Gallery*, Nueva York [Artículo en línea] Disponible en: <http://maryboonegallery.com/exhibition/1403/press-release> [Accesado el 11 de mayo de 2016]

Slome, M. (2006) "The Cityscapes of José Parlá: A Dislocated Reality" (No se dispone de más datos) [Artículo en línea] Disponible en: http://www.joseparla.com/data/docs/Cityscapes_by_Manon_Slome.pdf [Accesado el 27 de abril de 2016]

Yoshishara, J. (1956) "Manifiesto de arte *Gutai*" [Artículo en línea] Disponible en: <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifiesto.html> [Accesado el 11 de mayo de 2016]

6.5. AUDIOVISUAL

Te de Tàpies (2004) Documental dirigido por Calorina Tubau. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nVC4PVoqrDI>

Exit Through the Gift Shop (2010) Película-documental dirigida por Banksy.

JR turns the world Inside Out (2011) Conferencia de JR en TED Talks. Disponible en: <https://www.ted.com/participate/ted-prize/prize-winning-wishes/inside-out>

Nature of Language by José Parlá (2013) Documental dirigido por José Parlá. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_QllvDikCWE

JonOne. Language of the Wall (2014) Duvalarin Dili. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=-lkCeS_bz-k

Street art as a way-out (2014) Conferencia de JonOne en TED Talks. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nyAPV9DPHYc>

Kunizo Matsumoto (2015) Documental dirigido por Bruno Decharme. Disponible en: <https://vimeo.com/139116442>

6.6. PÁGINAS WEB: Selección

<https://www.zaowouki.org>

<http://www.joseparla.com>

<http://jonone.com>

<http://www.calligraffiti.nl>

<http://wool735.com>

<https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org>

<https://www.vhils.com>

6.8. EXPOSICIONES VISITADAS: Selección

Tàpies Grabador. 16 / 05 - 30 / 06 / 2012.
C.C. Okendo. Donostia.

Antoni Tàpies: La escritura. 02 / 07 / 2012 - 28 / 07 / 2012.
C.C. Ernest Lluch. Donostia.

Jean-Michell Basquiat. Ahora es el momento. 03 / 06 / 2015 - 01 / 08 / 2015.
Museo Guggenheim Bilbao.

L'Art Brut de Jean Dubuffet, aux origines de la collection. 05 / 03 / 2016 - 28 / 08 / 2016.
Collection De L'Art Brut Lausanne.

Abstract Expressionism. 03 / 02 / 2017 - 04 / 06 / 2017
Museo Guggenheim Bilbao.

Lee Krasner. Color vivo. 18 / 09 / 2020 - 10 / 02 / 2021.
Museo Guggenheim Bilbao.

Kandinsky. 20 / 11 / 2020 - 23 / 05 / 2021
Museo Guggenheim Bilbao.

VII

ANEXO

En este apartado se incluye una muestra de algunos de los trabajos desde los cuales han surgido diversos intereses en torno a los contenidos planteados en la presente tesis doctoral. Se ofrece una selección de obra gráfica realizada en el ámbito de la creación artística personal para reflejar aquellos aspectos más destacables que terminaron de definir y organizar la línea de investigación teórica y que, sin ser el objeto principal de estudio, consideramos que al menos debería dedicarse un anexo en el presente estudio.

El orden en el que se presentan no se corresponde al orden cronológico en el que han sido creadas las piezas, sino a una serie de criterios de agrupación basados en tres parámetros planteados como títulos asignados a cada sección:

PARTE I: Trazo, mancha: escritura gestual

PARTE II: La superficie degradada: una aproximación al muro

PARTE III: Extensión al ámbito natural: del muro a la tierra

Se establecen tres líneas principales de trabajo siendo la primera de ellas donde se desarrollan intereses en torno al trazo gestual que posee cierto poso de escritura operando simultáneamente entre el escribir/pintar/dibujar. A ésta le sigue la sección en la que se aborda la vertiente de creación dedicada a la superficie degradada que evoca el muro para, posteriormente, adentrarnos en un nuevo marco en el que ha derivado esta práctica creativa, revelando una línea de trabajo actual que se extiende desde lo urbano hacia el entorno natural.

PARTE I

Trazo, mancha: escritura gestual

En este terreno se manifiesta el primer parámetro a través del cual se origina la investigación, es decir, el potencial expresivo de los trazos gestuales que constituyen las grafías de una escritura ilegible operando como puro grafismo en el terreno de la imagen. Las cuestiones que emergen en este contexto se corresponden con aspectos relativos a la caligrafía expresiva como disciplina mediadora entre el trazo gestual de la escritura y el de la pintura, planteada como territorio en el que la grafía fluye en su mutación formal de un estadio a otro, es decir, de lo legible a lo ilegible. Se parte de un gesto expresivo más informe, que posee en su primer estadio de mutación cualidades de mancha gestual, para después ir definiéndose como grafismo que evoca la escritura.

Aunque la gráfica sea la disciplina en la que se ha desarrollado esta línea de creación artística, creemos conveniente mencionar que este trabajo en su origen se desarrollaba en el campo pictórico. Esto en cierta medida resulta relevante ya que el modo de construir y de plantear una pieza supone un contraste procesual entre ambas disciplinas resulta especialmente estimulante y hace que se desvele cierta reminiscencia pictórica en las estampas. Lejos de pretender emular la pintura desde el grabado, se trata de plantear desde la gráfica, de manera destilada, aquellas cuestiones de interés personal que desarrollaba en la pintura, de carácter gestual y reduccionista en cuanto a forma y color se refiere. Aquellas obras pictóricas se ubican en una posición de iniciación dentro de una trayectoria creativa que posteriormente se desarrolla y consolida en el campo de la gráfica.

En movimientos artísticos como el Informalismo y el Expresionismo Abstracto, en su vertiente más gestual, destacan artistas que realmente han influido en el modo de concebir, plantear y desarrollar esta línea de creación plástica. A este respecto cabe destacar la influencia de la obra y tratamiento, tanto gráfico-plástico como conceptual, de la grafía en la obra de Antoni Tàpies y la escritura pictórica de Cy Twombly. En numerosas ocasiones esta línea de trabajo ha sido asociada a la caligrafía oriental y, si bien es cierto que se basa en ciertos conceptos y métodos de creación análogos que suscitan un interés especial con respecto al tratamiento del trazo gestual que se sitúan entre el dibujo/escritura/pintura, consideramos que esta aproximación se da forma intuitiva. El tratamiento de las jerarquías y disposición en la composición entre figura/trazo y fondo/vacío, sería una de las cuestiones más destacables a este respecto, por el equilibrio entre la materia del cuerpo gráfico y el vacío que se da en esta agrupación de trabajos se hace más evidente.

El estilo de pintura que realizaba se encontraba ya en un estado muy sintetizado en cuanto a formas, composición y sobre todo en cuanto al uso del color, empleando mayoritariamente el negro sobre un fondo de color neutro. En el año 2011 se da mi primer contacto con el grabado en la asignatura "Calcografía: Metodología y Proyecto" impartida por Chema Eléxpuru y David Arteagoitia en la Facultad de Bellas Artes de Leioa de la UPV/EHU. Supone un cambio de planteamiento de la imagen más acorde con el tipo de obra que empezaba a desarrollar en ese momento. La manera indirecta de generar la imagen, junto con las limitaciones propias de tratamiento directo del color, ayudan a sintetizar más la imagen reduciéndola a la mancha tendente al trazo gestual. La técnica empleada para generar las matrices es la del oleograbado y alcograbado, ya que su carácter próximo a ciertos rasgos pictóricos suscita un interés especial para desarrollar ese tipo de obra centrada en la mancha y el trazo gestual.



Trazo, 2011. Oleograbado y chine collé. 84 x 62 cm.

Realizada en el contexto de la asignatura "Calcografía: Metodología y Proyecto" impartida por Chema Eléxpuru y David Arteagoitia en la Facultad de Bellas Artes de Leioa de la UPV/EHU (Leioa).



Elipse, 2012. Oleograbado y chine collé. 42 x 27 cm.

Realizada en el taller de estampación del colectivo de gráfica experimental Txokolar-
te (Donostia).

TRAZO

ELIPSE

S/T

En *Trazo* (2011) se mantiene la mancha negra, sintetizada, con efectos de aguada en trazos y composiciones que, por su simplicidad, van adquiriendo rasgos que se aproximan al cuerpo gráfico-plástico del signo. La alusión a la palabra escrita se hace más evidente en la pieza *S/T* (2012) donde las grafías secundarias que acompañan a la mancha gestual principal se articulan de tal manera que se presentan como escrituras crípticas manifestando el potencial expresivo del trazo gestual que simultáneamente escribe/dibuja.



S/T, 2012. Fotograbado y chine collé. 70 x 100 cm.

Realizada en el taller de grabado de la Asociación de Artistas de Gipuzkoa (Donostia).



Muga, 2013. Litografía a dos tintas. 50 x 65 cm.

Realizada durante el curso Experiencias litográficas impartido por Don Herbert en los talleres de Arteleku (Martutene, Gipuzkoa).

Los grafismos gestuales se desarrollan directamente sobre el papel articulándose en diferentes niveles de representación. Al trabajar las manchas con transparencias, estas se dirigen visualmente al fondo. En este caso se presentan como fondo activo ya que funcionan como intermediarias entre el blanco del papel y el negro de los trazos principales. Esta es una pieza clave en el desarrollo y evolución de futuras piezas ya que al trabajar por capas se establecen jerarquías entre el vacío del fondo y el cuerpo de los diferentes grafismos. Este recurso de organizar por capas los trazos a diferentes grados de transparencia es algo que se va a mantener a lo largo del tiempo siendo una constante habitual en mi trabajo.



Hiru, 2015. Fotolitografía y serigrafía. 30 x 36 cm.

Realizada en los talleres de la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU durante el curso de Fotolitografía impartido por José Manuel Guillén (Leioa).

En *Hiru* (2015) las líneas que interactúan con la aguada del fondo ya se presentan cercanas a la escritura. El trazo gestual en negro que emerge a un primer plano funciona simultáneamente a través de su forma o como signo numérico que da título a la pieza *Hiru* (tres). El fondo aún no hace alusión directa a la superficie del muro, sin embargo ya desempeña una función activa constituyéndose como un conjunto dinámico en el que parece captarse un instante de la acción, una imagen que parece desvelar grafismos que mutan desde o hacia la escritura y que, sin embargo, en este estadio se presentan ilegibles, desprovistas de un código que las hagan descifrables. Se sintetizan y unifican varios aspectos tratados a lo largo del proceso de investigación, siempre basados en el tratamiento de la superficie degradada y los grafismos gestuales que se inscriben en ella. El empleo de aguadas con tóner o betún de Judea es un recurso que se incorpora en algunas de las piezas para generar una atmósfera etérea en la que se desenvuelven las grafías y que contrasta con los fondos que aluden a las superficies más matéricas, como la tierra.

Se establece cierta jerarquía entre los diferentes elementos de la composición, zonas que se funden con el fondo y trazos que emergen a la superficie en un juego de reescritura que nos remite al palimpsesto. No olvidemos que estas grafías hacen referencia a la palabra escrita y la escritura es el rastro gráfico de la palabra hablada, de la comunicación oral. Por lo tanto, la desaparición parcial de algunas de las grafías y la reescritura sobre las mismas genera una inflexión en las huellas de esas voces inscritas que se despliegan en un terreno intimista evocando un diálogo interior, el rastro de pensamiento.

URGAZI

Urgazi (2019) es una pieza que forma parte de una serie realizada recientemente en la que se conjuga la mancha de carácter acuoso con un grafismo tendente a evocar rastros gráficos de signos ficticios de escritura. Se resuelve mediante manchas realizadas con diferentes grados de dilución de tinta china para realizar un fotolito que posteriormente se revela en una plancha de fotograbado. Cierta información visual se pierde en el procesado de la imagen para posteriormente completar con una mancha secundaria la forma/figura principal en la que se suma un tono azulado diferente al empleado en el fondo. En esta reciente línea de creación se busca dotar de ligeros matices cromáticos a la imagen, realizar manchas que posean grados de transparencia mediante la dilución de tintas en la propia ejecución de la matriz y enfatizar así rasgos orgánicos de aguadas. Acompañados por el título *Urgazi* (agua salada), anticipan el interés actual por abrirse paso hacia el ámbito de ciertos elementos naturales como el agua y la tierra .



Urgazi, 2019. Fotograbado y serigrafía a dos tintas. 55 x 60 cm.

Realizada en el taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU (Leioa).



Leize Ohiartzun I, 2020. Serigrafía a 4 tintas. 100 x 70 cm.

Realizada en el taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU (Leioa).



Leize Ohiartzun II, 2020. Serigrafía a 4 tintas. 100 x 70 cm.

Realizada en el taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU (Leioa).

LEIZE OHIARTZUN

Traducido al euskera de “eco de cueva”, *Leize-Oihartzun* hace referencia a los más pretéritos rastros gráficos trazados por el ser humano en las cavernas. Estos lugares, aparentemente ajenos al paso del tiempo, preservan en su interior las formas de expresión artística más primigenias. Se plantea como un díptico en el que, en cada pieza, un amplio trazo gestual grisáceo revela matices verdosos evocando la superficie de las rocas y el musgo, como elementos que constituyen parte del paisaje natural.

El silencio de lo inerte cobra voz a través del trazo gestual dinámico que se presenta, desde su carácter caligráfico, tendente a lo pictórico. Se complementa con un segundo trazo que interviene encontrando cierta correspondencia formal con las grafías subyacentes, potenciando así la alusión al eco, como resonancia visual que vibra desde nuestro pasado más remoto. Emulando las formas del grafismo principal, su textura, semejante a la del grafito, nos acerca al campo del dibujo.

A grandes rasgos, se sintetiza la percepción y alusión a las raíces ancestrales de la cultura y al origen de la expresión gráfico-plástica. Los grafismos evocan la escritura como forma gráfica de representar y retener el habla, la voz, que hace frente a su naturaleza efímera para perdurar en el tiempo y hacer presente lo ausente. Esta pseudo escritura, ilegible y de carácter caligráfico, evoca a su sentido sonoro por medio del trazo gestual que vibra, como si el eco de las voces de las cuevas resonaran de forma visual en la actualidad. Siendo parte de la obra producida recientemente, se presenta como cierre de una línea de investigación, haciendo alusión al mismo origen de la grafía que traza/escribe/dibuja/pinta, sintetizando así las nociones principales manejadas a lo largo de la presente tesis doctoral, así como en la vertiente de la línea de creación artística personal. A su vez, supone una apertura un hacia nuevo marco dirigido hacia el ámbito más natural, el cual suscita un interés destacable desde las más recientes líneas de creación.

PARTE II

La superficie degradada: una aproximación al muro

Esta línea de trabajo se corresponde con una fase en la que se experimenta con los valores matéricos de superficies degradadas y en menor medida con los grafismos del trazo gestual, los cuales en las primeras piezas ni siquiera están presentes. Aunque cada una de ellas se genera de manera muy diferente todas ellas responden al mismo interés centrado en los valores plásticos de la superficie que evoca el muro degradado. La tactilidad de la superficie corroída resulta en este momento sugerente tanto a nivel gráfico-plástico como conceptual prestando especial atención a las cualidades matéricas de degradación presentes en el entorno urbano.

Es aquí donde surge la noción de lectura desde *lo gráfico* con respecto a los procesos de mordida y estratificación de superficies que se encuentran a la intemperie, en las cuales, además, intervienen otro tipo de informaciones gráficas como incisiones o pintadas que se suman a la piel del muro constituyendo el palimpsesto mural. En este ámbito se despliega todo el imaginario en torno al trazo gestual que se inscribe en el muro, tanto en el campo del *graffiti* como en el de las corrientes gestuales y matéricas de pintura abstracta de posguerra. A nivel creativo se hacen diferentes aproximaciones hacia el mismo tema llegando a asimilar ciertas analogías entre los procesos de creación en el taller y los procesos de grabado/inscripción que se dan en el entorno urbano.



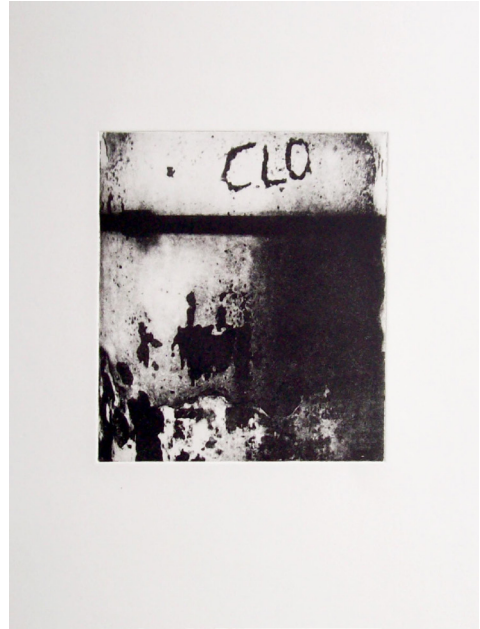
Zauriak I, 2012. Grabado calcográfico. 30 x 21 cm.

Realizada en el taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU (Leioa).

Zauriak (2012) fue la primera serie realizada atendiendo a los valores plásticos, matéricos y expresivos de la degradación de una superficie. Se trata de la recuperación de una matriz de cobre que previamente había sido trabajada en la que los ácidos mordieron su reverso fortuitamente dando lugar a una imagen completamente azarosa. La huella de la acción accidental que los ácidos grabaron en la superficie dio lugar a una imagen, a un rastro de una acción colateral. En este caso resultó interesante obtener una huella de un proceso paralelo e involuntario que se dio en el reverso de un proceso consciente. Se obtuvieron varios reencuadres de la misma plancha que posteriormente fueron intervenidos para concluir la imagen, recortados y estampados individualmente formando parte de una serie de cinco estampas.

RUST I, II

Rust I, II (2013) forman parte de una serie de estampas realizadas en fotograbado. Incorpora la fotografía como método de obtención directa de imágenes ajenas que se retomará y desarrollará en la serie *Wall* (2017). Se parte de fotografías de fragmentos de muros, u otro tipo de elementos del entorno urbano, expuestos a la acción del paso del tiempo donde además las huellas gráficas de diferentes escrituras se inscriben sobre el mismo. Es una primera aproximación a la apropiación simbólica de elementos hallados a la intemperie que se capturan mediante la fotografía y se resuelven en grabado haciendo perdurar en el tiempo algo que por su naturaleza está destinado a mutar hasta desaparecer. El interés por el muro como superficie degradada y como soporte que propicia la comunicación inscrita en él mediante el *graffiti*, surge en este contexto.



Rust I, II. 2013. Fotograbado. 70 x 50 cm.

Realizada en el taller de grabado de la Asociación de Artistas de Gipuzkoa (Donostia).



Exposición individual *Back Sides*.
Galería Espacio Creativo Alexandra (Santander)

El lenguaje gráfico-plástico, conceptual y discursivo de la obra en torno a la inscripción/grabado/escritura de carácter marginal se articulan de forma integrada en las piezas realizadas para la exposición Back Sides, a través de la cual se revelarán algunas de las claves más destacables de las piezas que formaron parte de la muestra. Es una agrupación de piezas que, si bien no pertenecen a una misma serie, generan un conjunto que por las características que las definen y contexto del que provienen, se agrupan en la muestra “*Back Sides*”, exposición realizada en el Espacio Creativo Alexandra en Santander el año 2014. Además de exponer Zauriak I, por ser la pieza que originó esta vertiente de creación, se crearon una serie de estampas que respondían, desde diferentes métodos de creación, a los intereses de la inscripción en el entorno urbano siendo el *graffiti*, por extensión, un ámbito que suscitaba un interés gráfico especial en aquel momento.

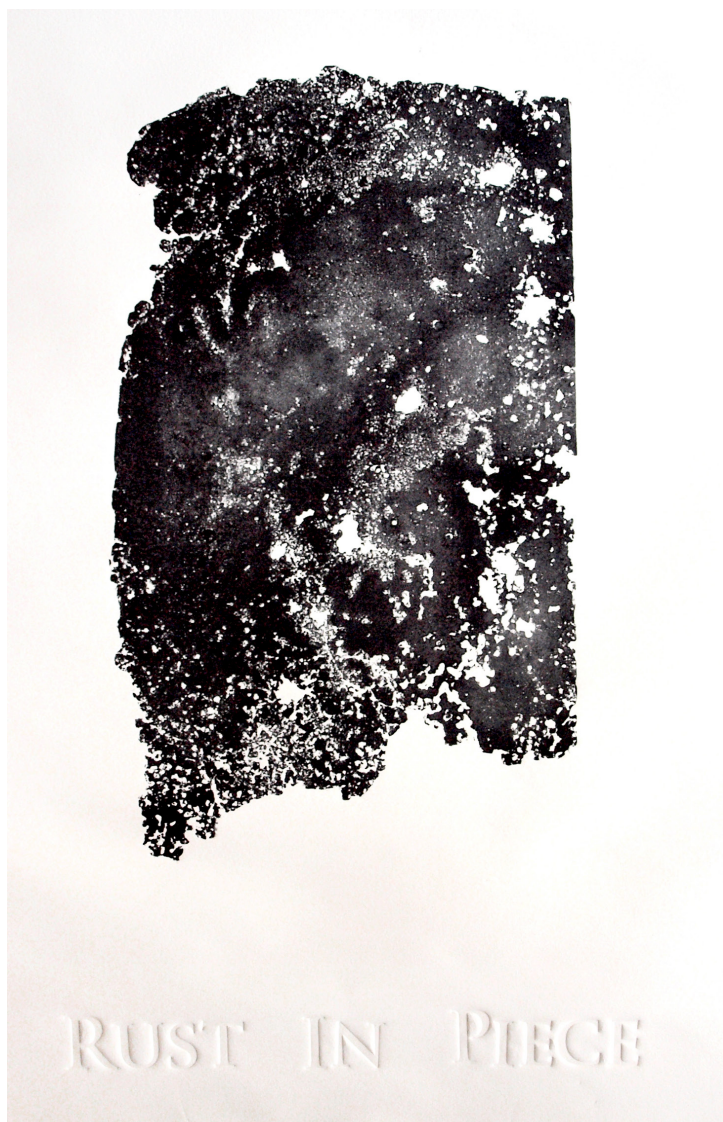
BACK SIDES

Back Side (2014) sigue una línea de creación basada en la mordida fortuita, sin embargo, en este caso el elemento que fue empleado como matriz fue una plancha metálica hallada a la intemperie, poniendo en juego así la noción de apropiación en la obra. Superficies oxidadas y degradadas por el paso del tiempo donde la acción de la corrosión en el metal ha ido grabando un proceso y una acción involuntaria. El proceso de grabado sobre lo que se empleará como matriz es semejante al de la mordida con ácidos de una plancha. Hay zonas protegidas y zonas descubiertas que se oxidan y estas, por sus nuevas características matéricas, retienen tinta. Las superficies metálicas en su proceso de degradación por el paso del tiempo producen óxido en las zonas desprotegidas grabando la superficie de las mismas. Así las zonas que han sufrido diferentes tiempos de mordida sobre la plancha revelan una amplia gama de grises al ser entintadas y estampadas sobre el papel. Esto permite transferir sobre el papel la huella de la degradación que ha sufrido la superficie.



Back Side, 2014. Grabado por oxidación. 80 x 60 cm.

Realizada en el taller de grabado de la Asociación de Artistas de Gipuzkoa (Donostia).



R.I.P. (Rust In Piece), 2014. Grabado por oxidación y gofrado. 100 x 70 cm.

Realizada en el taller de grabado de la Asociación de Artistas de Gipuzkoa (Donostia).

R.I.P. (RUST IN PIECE)

R.I.P. (2014) es una pieza creada también a través de una plancha oxidada encontrada a orillas de un río, sin embargo en este caso la matriz estaba tan corroída que los blancos que interfieren en la masa negra responden a los huecos abiertos en la superficie por la acción del paso del tiempo, con lo cual, a diferencia de la anterior, tuvo que entintarse en relieve. En la parte inferior le acompaña la huella gofrada del título de la obra *Rust In Piece* (Oxido en pieza), haciendo un guiño al *Rest In Peace* como mensaje lapidario que sugiere la obra. Tanto esta pieza como *Back Side* comparten varios aspectos con las piezas litográficas de Tàpies y Dubuffet a nivel gráfico, conceptual, procesual y discursivo en torno a la destrucción como método de creación, su evocación a las heridas de la piel del muro y su huella gráfica, extensible a otros elementos del entorno urbano.



Wall I, 2013. Serigrafía. 140 x 100 cm.

Realizada en el taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU (Leioa).



Wall II, 2013. Serigrafía, 200 x 140 cm.

Realizada en el taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/
EHU (Leioa).

WALL I, II

Con la voluntad de obtener las huellas de aquellas superficies que no se prestan a ser extraídas de su entorno para su posterior entintado y estampación, se recurre a la fotografía como recurso de apropiación como anteriormente se hizo con la serie *Rust* (2013), estando en una línea de registro y apropiación simbólica de la piel del muro semejante a la planteada por los fotógrafos Siskind y Brassai. El palimpsesto mural genera un juego de grafías de diferente origen y naturaleza que se superponen dando lugar a una composición de diferentes voces gráficas que emergen desde la piel de su superficie. Se produce la primera pieza de la serie *Wall* (2013), donde se toma y amplía el fragmento de un muro degradado para imprimirlo en serigrafía de gran formato.

Entre las fotografías tomadas la mayoría incluye alguna intervención gráfica mediante firmas de *taggers*, donde la grafía funciona como escritura ilegible y como imagen simultáneamente. Ya para entonces se intuía cierta correlación entre la pintura gestual, la caligrafía y la vertiente del *tag* del *graffiti*. Finalmente se completa la muestra "*Back Sides*" con las piezas *Wall I, II* (2013) donde la grafía como imagen y como palabra juega un papel fundamental en su inclusión sobre la superficie matérica. Estas piezas son retomadas posteriormente dándole continuidad a la serie y ampliándola en *Wall Graph* (2017) planteado como proyecto específico en el Máster "INCREARTE, Investigación desde la Creación en el Arte", de la UPV-EHU que se detalla a continuación.

WALL-GRAPH

El proyecto *Wall Graph* (2017) amplía la lectura de la serie *Wall* siendo las piezas realizadas en serigrafía reimpresas y situadas en el entorno urbano siendo precisamente cuestiones sobre el (re)emplazamiento de la pieza donde surge el marco en el que se desarrolla el proyecto. En cuanto a la apropiación, procesamiento y reubicación de las imágenes cabe señalar que desde el primer momento en el que se encuadra la fotografía, se extrae de su contexto, desvinculándola de su ubicación original pasando a formar parte de un banco de imágenes desprovistas de emplazamiento. Posteriormente la imagen es procesada digitalmente, reencuadrándola, modificando los niveles de luces y sombras modulando así los diferentes tonos de grises. Finalmente la fotografía se traduce a puntos de trama para la realización de fotolitos que posibilitan reproducir las imágenes en serigrafía. El formato y la escala en la que finalmente se presentan no se corresponden con su tamaño original y son ampliadas para cubrir las necesidades de este proyecto en el que las dimensiones de la pieza, con respecto a la escala humana, son fundamentales teniendo en cuenta que la alusión al muro va más allá de la apariencia visual de su superficie llegando a plantear una estampa mural.

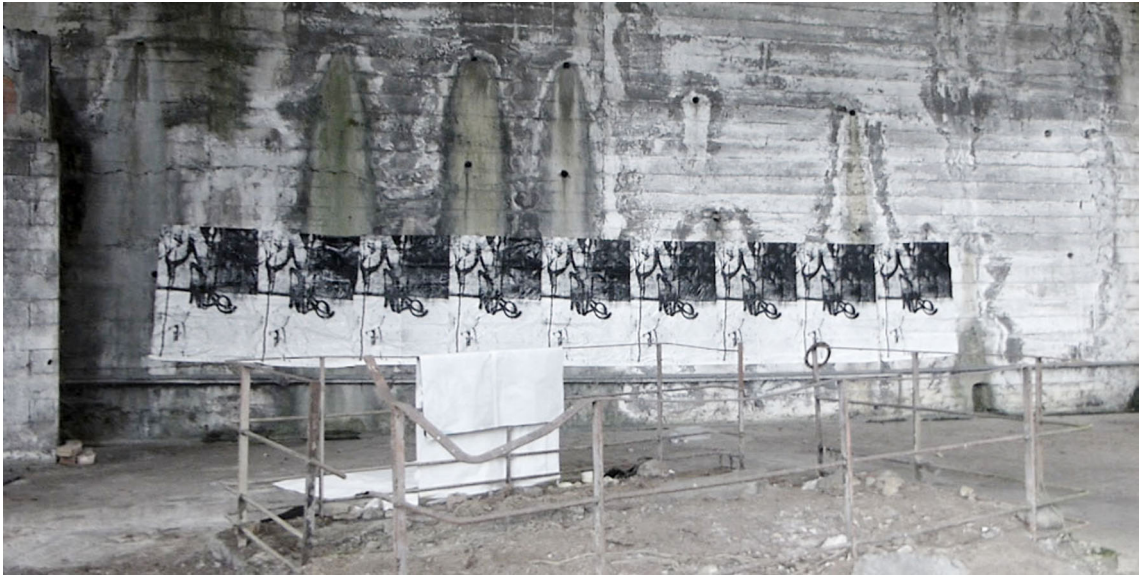
El hecho de no emplear recursos de impresión digital, se debe a una preferencia por un proceso que supone una mayor implicación física, procesual y, por extensión personal, con la producción de la pieza. Por otro lado, las dificultades que supone imprimir manualmente en gran formato, da lugar a pequeñas variantes en la impresión que hacen que las piezas realizadas adquieran rasgos particulares donde se ponen sutilmente en manifiesto valores de unicidad frente a la multiplicidad. Se descontextualizan la piezas originales ocupando nuevos lugares que a su vez proporcionan lecturas de una misma imagen dependiendo de la disposición de las mismas, seriadas o aisladas y del propio contexto en el que se relocalizan. Una misma serie de piezas ubicadas en el núcleo urbano junto a otro tipo de carteles publicitarias no se presta a ser contemplada del mismo modo que si se situara en un lugar periférico o en un edificio abandonado. La experiencia del observador tampoco será la misma si la contempla en un lugar ocultado por la acumulación y contaminación visual donde puede llegar a pasar desapercibida, que en un lugar de la periferia donde se presenta de manera aislada.

El recurso de disposición en serie sobre el muro, además de emplear recursos propios de la gráfica publicitaria, como la repetición seriada de un determinado cartel que toma más cuerpo y por lo tanto lo hace más visible, se pone de manifiesto la naturaleza misma de la gráfica en cuanto a la multiplicidad de la imagen, como el *tag* de un *writer*, que por medio del automatismo gestual repite y (re)produce la marca de su alter ego configurando un mapa de actuación/intervención gráfica en la ciudad. Mapa que, a través de este proyecto, podría considerarse que se amplía trazando nuevos puntos de anclaje en un territorio más amplio dándose a su vez una redifusión de la palabra escrita/dibujada y ajena/propia (re-apropiada) adoptando voces ajenas y difundiéndo las una vez procesadas.

En este caso se ha considerado necesario, no solo teorizar sobre este fenómeno sino tratar realmente sobre estos aspectos en el presente proyecto. Se han puesto en juego diversas vertientes que nos ofrece la misma imagen, o serie de imágenes, ubicándolas en diferentes lugares de forma seriada y continua o aislada. Además de trabajar con y a través del trazo en su doble función de escribir y pintar tratados se resaltan aquellos aspectos que, desde una visión y experiencia personal, articulan algunos de los aspectos más relevantes del *graffiti tag* con los fundamentos técnicos, procesuales y conceptuales de la gráfica: matriz, unicidad-multiplicidad, repetición, huella, transferencia, incisión, inscripción y memoria. Una aproximación teórico-práctica hacia disciplinas aparentemente diferentes que se funden a través de una visión personal desde el terreno de la gráfica en el campo expandido.









PARTE III

Extensión al ámbito natural: Del muro a la tierra

En este apartado, a modo de conclusión, se abre una nueva vía de experimentación artística partiendo del proyecto *Lur-Mara* (2018) realizado anteriormente y retomado en la actualidad para ampliar y encaminar los intereses en torno al paisaje urbano hacia el entorno natural. Para ello remitimos brevemente a los antecedentes del proyecto. En el año 2013 se celebraron en el Museo Ur Mara las primeras jornadas “*Grap-hik!*” En las que se organizaron diversas actividades como charlas, muestras y talleres en torno a la gráfica. Debido a que el museo se encuentra en un entorno natural al aire libre, se planteó un taller de serigrafía experimental en el que, dejando las tintas de impresión convencionales a un lado, se propuso tomar el barro del lugar para la impresión de imágenes.

Después de esta experiencia, desde la Fundación Cristina Enea de Donostia, se nos invitó a realizar un curso de serigrafía experimental dentro de las jornadas “*Ibaia ez da Toki Bat*” en el contexto del programa Hidrologikak (2016) que proponía una serie de laboratorios de para trabajar diferentes disciplinas artísticas con y sobre el río Urumea. En el taller “*Lodos del Urumea*” se le dio continuidad a la experimentación técnica empleando lodo del río Urumea para la impresión en serigrafía contextualizando así la práctica creativa con el entorno y el recorrido del río.

En 2018 se celebró, de nuevo en Ur Mara, el *Slow Art Day*, donde se invitó a cuatro artistas para presentar su obra y ofrecer una charla en torno a nuestros respectivos intereses y discurso plástico. Para esta ocasión se presentó una pieza realizada en serigrafía sobre papel en gran formato (100 x 250 cm.) impresa con barro del propio entorno natural del museo. El planteamiento de la propia pieza, a través de la imagen y los materiales de impresión empleados, pone de manifiesto el vínculo entre la pieza y el lugar desde y hacia el que se ha creado.



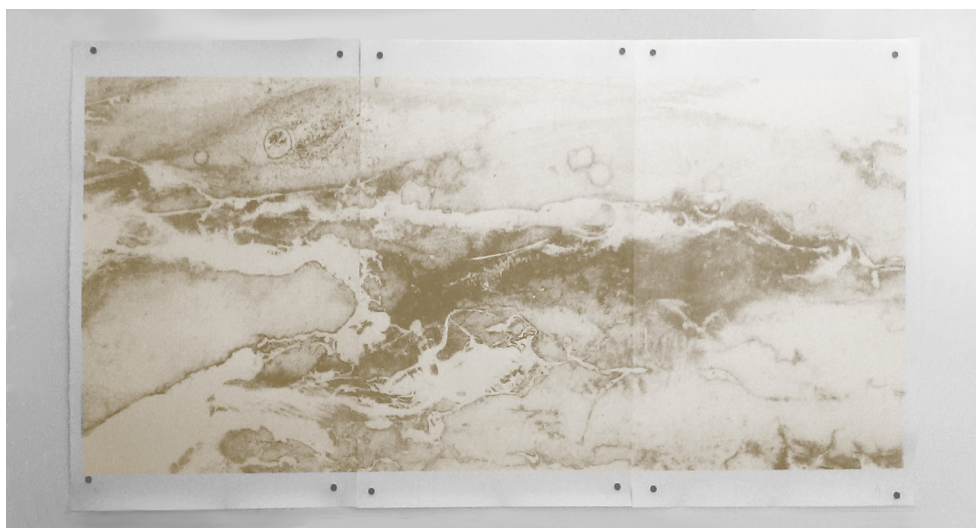
LUR-MARA

Lur-mara (2016) hace referencia al lugar donde se plantea la realización de este proyecto, el museo Ur Mara de Alkiza, su nombre “viene de la expresión en euskara de *UR* agua y el movimiento continuo y acariciante de dicho elemento *MARA MARA*”. Se plantea una pieza que plantea de forma coherente, técnica y discursivamente, la representación de la noción de tierra/terreno/territorio/emplazamiento/mapa a través de imágenes que sugieran las huellas en el terreno que causan los diferentes agentes externos que interfieren en su superficie, como pueda ser la erosión que causa principalmente el agua sobre el terreno. El agua va trazando en su movimiento continuo, *mara-mara*, abriéndose camino con el paso del tiempo haciendo mutar algo que en principio se concibe como estático, pero que realmente bajo la mirada atenta y paciente se observan alteraciones tanto a pequeña como a gran escala.

Se ponen así de manifiesto los cambios que sufre el terreno mediante los diferentes agentes que intervienen en él con el paso de los años, tratando de obtener la huella de esta erosión inherente al terreno/paisaje. La imagen/huella se revela sobre la superficie del papel obteniendo la impronta gráfica que permanece en un estadio abstracto permitiendo contemplar una misma imagen desde la noción de (micro)paisaje, como podría ser el detalle de la erosión en la superficie de una roca. A su vez representa la vista general de un (macro)paisaje que deriva en la noción de terreno/mapa/territorio de Ur mara, su entorno, la orografía del lugar extensible a la noción de mapa de este territorio.

En la puesta en común de la presentación de la pieza, además de desarrollar y plantear el propósito técnico y creativo de la misma, surgieron nuevas vías de experimentación en torno a la gráfica, al terreno, al lugar de procedencia de los materiales, como el carbón y la tierra relacionados con el pasado histórico del lugar. Materiales susceptibles de ser empleados como materia prima de producción gráfica que se proponen en el presente proyecto como nexos de unión con el emplazamiento y la historia del lugar expositivo.

Así, tomando como punto de partida la raíz de la palabra *UR* (agua) se deriva a *LUR* (tierra) y *EGUR* (madera), evocando y empleando estos tres elementos en la producción de la obra siendo agua y tierra elementos que ya se han comenzado a integrar y evocar en la reciente línea de creación como veíamos en piezas más recientes como *Urgazi* (2019) y *Leize Ohiartzun* (2020). De este proyecto se espera que el concepto derivado del término grafía y grafismo se despliegue en un nuevo marco derivado de la experiencia obtenida en la aproximación a la piel del muro del entorno urbano, en sus diferentes estratos, mordidas, marcas, huellas y grafismos, para extrapolarlos a ámbito natural de la tierra y los diferentes agentes que graban su superficie alterando el paisaje.



Lur-Mara, 2016. Serigrafía de tierra sobre papel. 100 x 250 cm.

Realizada en el taller de grabado la Fundación BilbaoArte (Bilbao).

