



20 i 7

SETIEMBRE / 68



CORREO ARGENTINO LA PLATA (B)	TARIFA REDUCIDA
	CONCESION 7935



COSA TRIMESTRAL



Director: Edgardo Antonio Vigo
Redacción: Calle 7 N° 546-2 E, La Plata
Prov. de Buenos Aires, República Argentina
Diagramación: Vigo
Inscripción en el Registro de la Propiedad
Intelectual N° 910.317
Impresa: Zilagraf-522 N° 1223-La Plata
Deseamos canje con publicaciones de tipo
similar.

REPRESENTANTES
en Chile

Guillermo Deisler
Universidad de Chile
Casilla 1240 - Antofagasta

en Paraguay

Miguel Angel Fernández
Brasil 1391 - Asunción

poniendo en esta el día 21 de febrero de 1968 en la ciudad de La Plata, República Argentina, se celebró una reunión de los señores Edgardo Antonio Vigo y Hans Clavin, quienes se comprometieron a publicar en la revista "DAS WORT IST TOT" del Manifiesto 2 de "DU STIJL" el artículo "LA PALABRA ESTÁ MUERTA" de Hans Clavin, el cual se encuentra en el número 1 de la revista "DAS WORT IST TOT" de la ciudad de La Plata, República Argentina, del año 1967. En consecuencia, se acuerda que el artículo mencionado se publique en el número 2 de la revista "DAS WORT IST TOT" de la ciudad de La Plata, República Argentina, del año 1968. Este acuerdo se firmó en dos ejemplares, uno en cada idioma, los cuales se encuentran en poder de los señores Edgardo Antonio Vigo y Hans Clavin, quienes se comprometen a publicar el artículo mencionado en el número 2 de la revista "DAS WORT IST TOT" de la ciudad de La Plata, República Argentina, del año 1968. Este acuerdo se firmó en dos ejemplares, uno en cada idioma, los cuales se encuentran en poder de los señores Edgardo Antonio Vigo y Hans Clavin, quienes se comprometen a publicar el artículo mencionado en el número 2 de la revista "DAS WORT IST TOT" de la ciudad de La Plata, República Argentina, del año 1968.

EDITORIAL

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TEMA
ESCRITURA E IMAGEN

por REINHARD DÖHL

DE "POESIA EXPERIMENTAL"



ESTUDIOS Y TEORIAS

publicado por el INSTITUTO ALEMAN DE MADRID
Y COOP. DE PRODUCCION ARTISTICA

en los trabajos reunidos en la exposición "TEXTO LETRAS IMAGENES" pueden observarse signos convencionales de escritura letras conjuntos de letras que funcionan dentro de la totalidad como partículas gráficas o como conjunto de letras ordenadas de manera lineal o plana y que pueden en tal caso ser identificadas como lenguaje ello significa que en la exposición a que nos referimos se muestran trabajos que pueden ser contemplados y trabajos que pueden ser contemplados y leídos con ello la exposición se relaciona directamente con el tema "ESCRITURA E IMAGEN" que ha sido discutido públicamente repetidas veces desde la exposición que con el mismo título se presentó durante los años 1963 y 1964 en Holanda Alemania y Suiza la discusión pública de dicho tema así como también una serie de exposiciones mostradas al público a partir de 1963 y en las que se reunían principalmente gráficas y cuadros hechos con letras y medios de imprenta esto es trabajos en los cuales la escritura en el más amplio sentido de la palabra parece haberse convertido en un nuevo contenido plástico hacen aparecer como oportuno el iniciar esta presentación aunque sólo sea someramente con algunas indicaciones sobre el aspecto histórico⁽¹⁾ del referido fenómeno aspecto que hasta ahora ha sido poco o insuficientemente investigado

para ello es preciso ponerse de acuerdo previamente acerca de dos puntos el primero de ellos se refiere a los conceptos de "escritura" e "imagen" por escritura entenderemos en las líneas que siguen todo aquello que aunque sea en un estado rudimentario pertenece al campo del lenguaje hecho ópticamente perceptible esto es palabras pero también guarismos y simples letras y bajo el término de imagen entenderemos en general el color y la forma organizados en una superficie o en su caso sobre una superficie

el segundo punto se refiere al método histórico descriptivo y aquí para no perderse en consideraciones interminables y delimitar un poco los conceptos es preciso hacer inmediatamente una limitación es evidente que en la historia del arte y de la literatura nos encontramos constantemente si bien nunca de forma tan consecuente como en la época moderna ejemplos que guardan una relación general con el tema escritura e imagen al decir esto pensamos por ejemplo en los textos o inscripciones de los vasos antiguos en la poesía de figura de los bucólicos y alejandrinos griegos y pensamos muy especialmente en el llamado "ALFABETO CELESTE" del siglo XVI o bien de nuevo en el terreno de la literatura en la poesía imagen o poesía figura del barroco cuyo origen ven los expertos con mucha probabilidad en la poesía figura de los bucólicos y alejandrinos (2) no obstante es posible renunciar a una elucidación general e histórica de este tema porque los presupuestos previos tanto estéticos como filosóficos del poema — figura del barroco por citar un ejemplo no son idénticos a los propios de una moderna poesía concreta — visual por ello podemos limitarnos a una confrontación sin comentario alguno de algunos ejemplos singularmente expresivos (3)

históricamente sólo es posible poner en evidencia con certeza que desde la invención de la imprenta y si se prescinde de los maestros escribanos y de la concepción caligráfica de la escritura unida a ello se ha emprendido por lo menos en dos ocasiones el intento de acercar entre sí a dos terrenos artísticos a saber la literatura y las artes plásticas más aún de integrarlos mutuamente "in extremis" estas dos ocasiones serían el siglo XVII dicho de manera un tanto imprecisa y por segunda vez la evolución del arte moderno desde aproximadamente el año 1900 en adelante en ambas ocasiones los intentos diferenciables también gradualmente en sus consecuencias últimas no se presentan de la noche a la mañana sino que tienen sus antecedentes históricos y especialmente en el caso del siglo XVII también sus repercusiones aunque éstas se interrumpen casi por completo a comienzos del siglo XVIII

recién con los diseños caligráficos del modernismo y sobre todo a partir de la pintura cubista es posible hablar de nuevo de tales intentos de in-

tegración no interrumpidos hasta el día de hoy y que como consecuencia del descubrimiento de la escritura en su función de nuevo contenido plástico han desempeñado y desempeñan todavía hoy un papel característico dentro de la evolución del arte moderno exagerando intencionadamente podríamos decir que el descubrimiento de la escritura en cuanto nuevo contenido plástico se ha tornado visible en toda su amplitud y consecuencias recién en los últimos años

los cubistas comenzaron de pronto en su época sin motivo alguno aparente a incluir en sus cuadros letras rudimentos de escritura trozos de periódicos que pintaban o bien simplemente pegaban sobre el lienzo (4) sólo se apreciará en su valor este hecho si se le interpreta en el contexto general del enfrentamiento artístico con la pintura o con las formas y escuelas pictóricas del siglo XIX en este caso se le comprenderá como un intento entre otros encaminado no sólo a deformar simplemente a disolver las ideas tradicionales acerca del arte y de la imagen y los contenidos plásticos simbólicos desgastados por el uso sino más bien a obtener nuevos contenidos plásticos y con ello nuevas expresiones incluso desde el punto de vista simplemente formal la escritura que nos sale al paso en los cuadros cubistas ha sido en ellos por así decirlo puesta lingüísticamente fuera de juego o de función con otras palabras la escritura que encontramos en los cuadros cubistas debía en la mayoría de los casos verse sustraída a la función de lenguaje ópticamente perceptible y ser integrada en la totalidad del cuadro como parte integrante formal del mismo esta escritura no debía ser leída en absoluto aunque en cuanto conjunto de signos escritos seguía siendo descifrable sino simplemente ser hecha visible en cuanto parte del cuadro total dentro de esta totalidad plástica y sin embargo se nos antoja admisible la objeción que afirma que tales signos de escritura convertidos súbitamente en elemento de un cuadro y privados de su funcionalidad en cuanto lenguaje hacen sin embargo una constante referencia bien que sea sólo rudimentaria en forma de cita a algo externo y ajeno al cuadro en sí esto es al lenguaje

esta limitación vale también desde luego para todos los intentos similares emprendidos en los años posteriores hasta los llamados "MERZBILDER" y "COLLAGES" de KURT SCHWITTERS (5) y las líneas de tradición puestas en marcha por ellos lo que distingue sustancialmente a SCHWITTERS de los cubistas es que aquél en los citados "MERZBILDER" y "COLLAGES" utiliza conscientemente una escritura perfectamente reconocible y desea que ésta sea leída como tal por el espectador esto es que no intentó jamás "encubrir" como un simple elemento formal del cuadro bien es cierto que por ello mismo gustaba de recapitular los elementos de escritura dominantes en sus "collages" y aplicarlos como título de los cuadros así por ejemplo el "UNDBILD" de 1919 o el "KOTSBILD" de 1920 y otros muchos más en un ensayo del año 1921 titulado precisamente "MERZ" SCHWITTERS señalaba de manera programá-

tica estas relaciones reciprocas esenciales para él entre escritura e imagen entre literatura y arte plástico subrayando expresamente

“PRIMERAMENTE HE CASADO ENTRE SI A LOS DIVERSOS GENEROS ARTISTICOS HE MONTADO Y PEGADO CUADROS Y DIBUJOS EN LOS QUE DEBIAN SER LEIDAS FRASES ENTERAS”

una observación interesante y completamente opuesta puede hacerse en los trabajos literarios de los futuristas italianos y rusos y en los caligramas de APOLLINAIRE para limitarnos primeramente a los futuristas lo mismo que haría poco después APOLLINAIRE cuyas relaciones con el futurismo italiano resultan evidentes ya en el poema “A L'ITALIE” dedicado a ARDENGO SOFFICI los futuristas italianos parten como momento o elemento desencadenador del rechazo de una “poesía personal” (LAUTREAMONT) tradicional y MARINETTI afirmaba de modo radical “HAY QUE DESTRUIR AL YO EN LA LITERATURA”

este rechazo afectaba por igual al contenido y a la forma y condujo al intento de crear un nuevo tipo de poesía (*) cuya fundamentación a medias teórica y a medias poética ofreció MARINETTI en su tantas veces citado y tan escasamente leído “MANIFESTO TECNICO DELLA LETTERATURA FUTURISTA” (mayo de 1912) más adelante en agosto del mismo año en un “SUPPLEMENTO AL MANIFESTO TECNICO DELLA LETTERATURA FUTURISTA” y finalmente en mayo de 1913 en un amplio manifiesto titulado “DISTRUZIONE DELLA SINTASSI IMMAGINAZIONE SENZA FILLI PAROLE IN LIBERTA” en todos estos manifiestos exige MARINETTI la destrucción de la sintaxis por medio de los sustantivos ordenados a capricho y sin reglas fijas el uso de los verbos en infinitivo la supresión de los adjetivos los adverbios y las conjunciones y la eliminación de toda puntuación en lugar de los signos de puntuación tradicionales recomienda “para destacar ciertos movimientos y mostrar su dirección” el empleo de signos matemáticos (+ — X : =) y musicales los manifiestos exigen además “redes de imágenes y de analogías” un “desorden máximo” en la distribución de las imágenes y la introducción del “ruido” el “peso” y el “olor” en la literatura como nuevos elementos constitutivos

el espectador puede resumir fácilmente estos trabajos literarios de los futuristas tan difícilmente accesibles hoy bajo la consigna programática de “PAROLE IN LIBERTÁ” sílabas palabras aisladas campos de vocablos se hallan repar-

tidos por la superficie la posición de las palabras sobre ésta los diversos cuerpos de imprenta elegidos las direcciones de movimiento sugeridas por ellos todos estos datos en fin deben gobernar y encauzar el proceso de contemplación o de lectura signos matemáticos y musicales contribuyen a determinar la estructura de los campos de palabras pero tal cosa significa que el texto literario aparece desligado de su tradicional dirección de izquierda a derecha de su linealidad tradicional que es arrancado de ellas y organizado o constelado nuevamente de modo por así decirlo simultáneo como superficie de lectura y de contemplación plástica esta nueva forma del texto visualmente asequible expresa y acentuadamente visual significa al mismo tiempo la renuncia a las tradicionales costumbres en la lectura más aún la ruptura radical con ellas y al mismo tiempo abre paso a la sospecha de que una literatura de este género roza si la dimensión visual del lenguaje pero descuida en cambio completamente el aspecto acústico y no obstante esto no sólo se ha intentado aunque con mucho menor éxito realizar acústicamente tales superficies de texto e imagen sino que MARINETTI mismo en el ya citado “Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista” ha hecho hincapié expreso en el elemento auditivo de la literatura futurista “la destrucción de la frase tradicional la eliminación de los adjetivos de los adverbios y de la puntuación traerán consigo necesariamente el hundimiento de la tan cacareada armonía del estilo por manera que el poeta futurista puede utilizar al fin todas las formas de la pintura de sonidos incluso las peores cacofonías que reproducen los innumerables ruidos y rumores de la materia en movimiento”

los “Caligramas” de GUILLAUME APOLLINAIRE menos radicales en su actitud vieron la luz entre los años 1913 y 1916 pero fueron publicados en 1918 muerto ya el poeta el libro “CALLIGRAMMES” poemas de la paix et de la guerre contiene junto a los “poèmes de la guerre” y algunos “poèmes-conversations” más o menos una veintena de caligramas de los que podría afirmarse que en su condición de “lyrisme visuel” encarnan en cierto modo un movimiento contrario a la tendencia cubista descrita más arriba que integra signos convencionales de escritura o fragmentos de textos en la totalidad del cuadro sin tener en consideración su significación originaria en cuanto elementos ya existentes y previamente constituidos CAROLA GIEDION-WELCKER habla en su estudio sobre “la nueva realidad en GUILLAUME APOLLINAIRE” (7) de una nueva “tipografía plástica” de “saltos limite hacia lo visual del ideograma verbal” utilizando una formulación más cautelosa diríamos que en este caso nos enfrentamos con poemas donde las relaciones semánticas del lenguaje están subordinadas a relaciones extralingüísticas figurativas o plásticas como por ejemplo ocurre en el poema “il pleut” donde los versos o líneas están compuestos como semidiagonales irregulares descendentes provocando de este modo en el lector-contemplador la idea de una ráfaga de lluvia se ha considerado a los caligramas de APOLLINAIRE dentro de las formas usuales de la imprenta como una “curiosidad” como un “juego divertido de la fantasía” en realidad puede atribuírseles un rasgo caprichoso de juego pero también una intención alusivamente parodística (8) sea

como fuere resulta indudable que en ellos y con ellos queda puesta en tela de juicio la dicción simbólica propia del siglo XIX así por ejemplo cuando un elemento lírico tradicional del decorado poético la lluvia es tomado tipográficamente al pie de la letra y se ve privado con ello al mismo tiempo a la primera mirada de su significación emocional podría afirmarse quizás llevando la cosa hasta sus extremas consecuencias que el caligrama "il pleut" enajena por así decirlo en forma de tipograma un elemento decorativo poético tradicional

aquí se evidencia al mismo tiempo como es lógico un dilema literario de la época misma por cuanto que el autor se ve precisado a manejar todavía un lenguaje simbólico y todos sus accesorios escénicos a los que en realidad ni puede ni quiere ya manejar pero que en cierto modo los hace girar en el vacío sin llegar a una forma de expresión realmente nueva

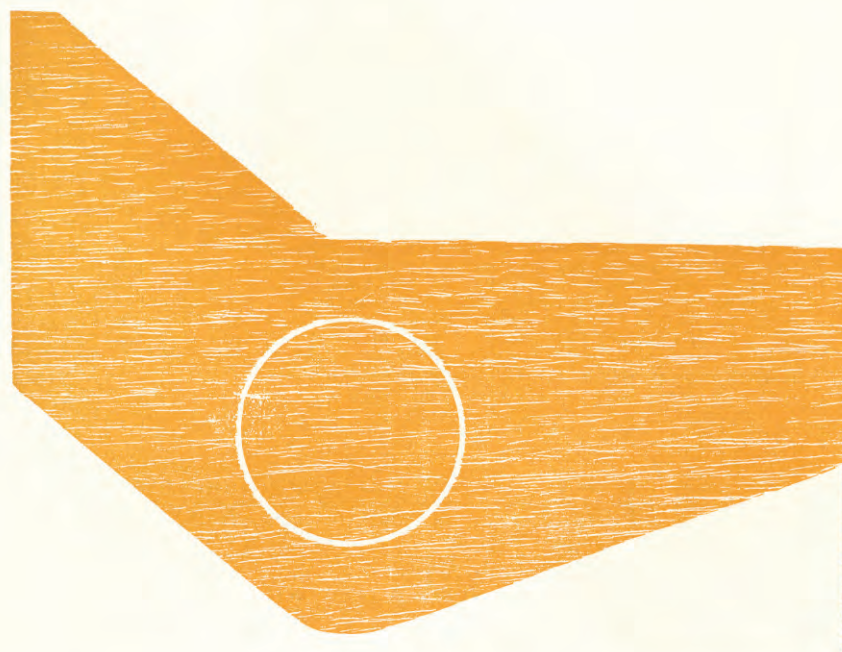
resulta notable el que un caligrama como el que nos ocupa que intenta representar tipográficamente el hecho de la lluvia y que por lo tanto se dirige en primer término al contemplador y sólo en segundo lugar al lector contenga precisamente un vocabulario clara y decididamente auditivo llueven VOCES de mujer las nubes comienzan a RELINCHAR las ciudades son AUDIBLES la lluvia ha de ser ESCUCHADA una vieja música LLORA hay que OIR las cadenas que caen todo esto resulta obvio casi palmario todo lo contrario que en MARINETTI y en su adhesión a la dimensión acústica de la poesía futurista lo que condujo enseguida de manera consecuente al llamado texto simultáneo al "bruitisme" o "ruidismo" todo ello es una evidente reanudación de la tradición del lenguaje simbólico del poema onomatopéyico e incluso sinestético del romanticismo y podría afirmarse un poco exageradamente sobre todo si se toman otros caligramas de APOLLINAIRE como ejemplo y en primer lugar el difícil "coeur couronne et miroir" que precisamente estos poemas de APOLLINAIRE invocados continuamente por una corriente poética actual concreta y de dirección fuertemente visual constituyen un ejemplo perfecto de esa curiosa esquizofrenia de forma-contenido característica de la literatura burguesa tardía del último simbolismo un caso extremado de vino viejo en odres nuevos

junto a la incorporación de la escritura al cuadro llevada a cabo por los cubistas podemos resumir lo dicho en las líneas precedentes se observa desde los comienzos del siglo XX la aparición de un tipo de poesía o en su caso de texto-nuevo fuertemente visual en el cual aparece un momento o elemento visual con intención de puro y simple juego en ocasiones como ilustración suplementaria de lo que se quiere expresar de lo que debe ser expresado con el lenguaje tipo de poesía por tanto donde lo visual aparece como medio accesorio o complementario dentro de la organización óptica del lenguaje ambas tendencias la incorporación de la escritura al cuadro por una

parte y la ilustración extralingüística del texto por otra parte han constituido corrientes de tradición que están en pleno vigor hasta hoy en día ambas tendencias corren paralelas cada una de las dos formas artísticas arte plástico y literatura se mueve poco a poco hacia la frontera de la otra forma sin traspasarla jamás no obstante se dibuja ya una cierta confusión una creciente imprecisión de dicha frontera divisoria ya en SCHWITTERS si no antes se presentan de manera inequívoca este emborronamiento y esta transgresión de fronteras

SCHWITTERS ha señalado una y otra vez en sus ensayos el carácter de analogía que emparenta a todas las actividades artísticas sobre su "MERZ-DICHTUNG" por ejemplo ha dicho que "emplea de modo análogo a la "MERZ-MALERIE" o "PINTURA-MERZ" como partes ya dadas frases extraídas de los periódicos los carteles los catálogos o las conversaciones con o sin modificaciones" y en el ya citado ensayo titulado "MERZ" fundamenta en 1921 su ocupación con los diversos géneros artísticos como una "necesidad artística" "la razón de ello afirma no fue por ejemplo el impulso hacia una ampliación del campo de mi actividad sino la aspiración a ser no un especialista en un género de arte determinado sino un artista mi objetivo final es la obra de arte universal "MERZ" que reúne en una unidad artística superior a todos los géneros y formas del arte primeramente he casado entre sí a clases aisladas de palabras he compuesto y pegado poemas con palabras y frases de manera tal que el orden final engendra rítmicamente un dibujo y he pegado a la inversa cuadros y dibujos en los que figuraban frases que habían de ser leídas he claveteado cuadros de tal manera que junto al efecto pictórico aparece otro efecto plástico de relieve todo esto sucedió para borrar las fronteras entre los géneros artísticos sin embargo la obra de arte universal "MERZ" es la escena teatral "MERZ" que hasta el momento sólo me ha sido posible elaborar teóricamente"

es posible darse cuenta y razón cabal de las consecuencias que se deducen necesariamente de un programa como éste y ello sin pretender interpretar al pormenor la concepción de la obra de arte universal o total preconizada por SCHWITTERS acudiendo a una reflexión de urgencia y comparando a dicha obra de arte universal con la que había sido ya el propósito y el objetivo último de RICHARD WAGNER comparada con ésta la escena teatral "MERZ" de SCHWITTERS no sólo es una parodia radical sino la extrema posición contraria que especialmente a través de la mezcla de materiales del retorno de SCHWITTERS a la "banalidad" pudo ser adoptada frente a la concepción burguesa tardía simbolista tardía de WAGNER y en general contra cualquier forma tardía o decadente

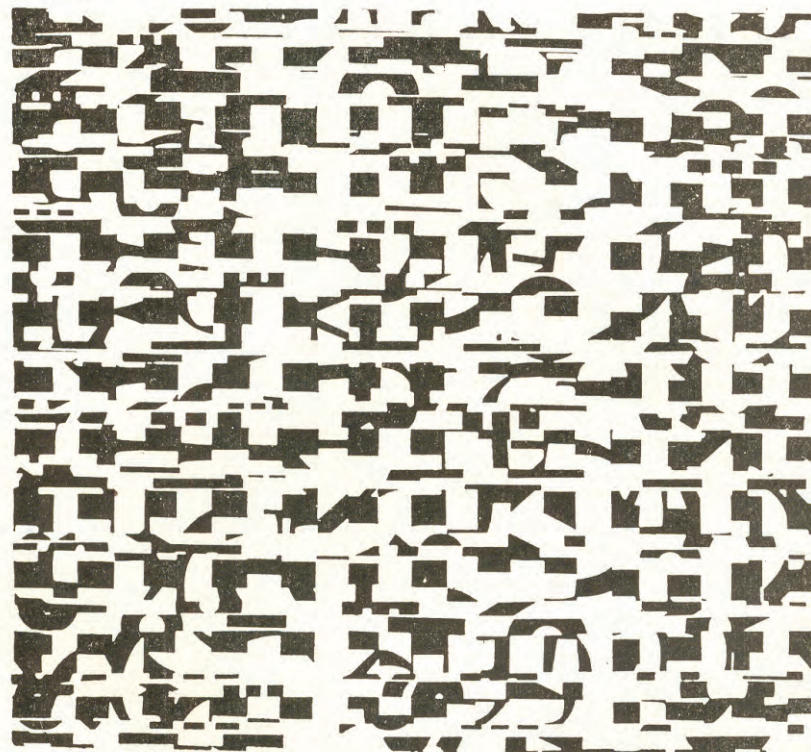


asi
pues podemos afirmar que en primer lugar sólo desde los comienzos del siglo XX se presentan los intentos encaminados a aplicar y hacer valer los materiales y las ideas de un campo artístico a otro campo y en segundo lugar que estos intentos se presentan no sólo en un campo artístico en efecto en los terrenos de la música y de la literatura y de la música y las artes plásticas pueden verificarse observaciones semejantes cosa que hoy día no sorprende a nadie para decirlo brevemente en el caso de la música y la literatura podría pensarse por ejemplo en ARNOLD SCHÖNBERG el cual en el prólogo a su "PIERROT LUNAIRE" (1912) distingue de modo tajante entre tono de canto y tono de dicción hablada originando así una tradición musical preñada de consecuencias que llegan hasta STOCKHAUSEN y HAUBENSTOCK-RAMATI el último de éstos en sus "CREDENTIALS" trabaja con un texto de BECKETT sometido simplemente a una intensa elaboración rítmica y casi fuera ya del campo estrictamente musical en el terreno literario podría pensarse en el poema-sonido que encontramos ya en las postrimerías del siglo XIX y en cuya historia una vez más y ello es todo un síntoma en SCHWITTERS principalmente en la "SONATE IN UR-LAUTEN" quedan traspasadas inequívocamente las fronteras hacia la música finalmente hoy día parece borrada asimismo la frontera entre arte gráfico y partitura cuando JOHN CAGE hace interpretar a DAVID TUDOR dibujos y gráficas de modo musical o cuando ciertas partituras permiten reconocer simplemente la tumescencia o el decrecimiento de formas concretas y aisladas las fronteras entre arte plástico y música quedan inequívocamente borradas cuando por ejemplo en el año 1965 un joven compositor comienza a tocar música en la inauguración oficial de una exposición con un objeto cinético (un "gong") expuesto en ella utilizándolo como instrumento para una composición aleatoria lejos de su fin propio pero otorgándole un sentido nuevo

volviendo de nuevo al tema escritura e imagen el hecho de que las artes tipográficas sean utilizadas de pronto a comienzos del siglo XX y por APOLLINAIRE los futuristas italianos y rusos y KURT SCHWITTERS nombres que podríamos ampliar aquí a voluntad con una interminable lista para conseguir también efectos más o menos significativos en la configuración del texto constituye un descubrimiento más preñado de consecuencias para el arte moderno en el siglo XIX las letras son utilizadas casi exclusivamente para reproducir palabras y series de palabras frases y series de frases esto es textos al tiempo que la tipografía servía para comunicar contenidos de naturaleza lingüística "el deber primero y principal de la tipografía declaraba a principios de los años veinte T J COBDEN-SANDERSON (*) es transmitir los pensamientos o las ideas sin pérdida alguna tal y como el autor lo desea la tipografía debe evitar sobre todo la tentación de sustituir por la propia belleza o el encanto propio la belleza y el encanto del contenido de pensamiento que ha de ser transmitido por medio de las letras"

desde finales del siglo XIX más o menos se ha descubierto el encanto gráfico el valor formal material propio de las letras esto queda en evidencia en los alfabetos típicos del modernismo contra cuya difícil lectura polemiza COBDEN-SANDERSON así como también en un interés súbitamente general por los textos antiguos con su grafía típica y por la creación y desarrollo de nuevos signos de escritura

junto a la incorporación de la escritura al cuadro por una parte y por otra las realizaciones de textos tipográficamente interesantes y con frecuencia inadecuadas al contenido se observa en la época de fines del pasado siglo y comienzos de éste una reducción o limitación conciente al alfabeto una concepción del alfabeto como conjunto material de formas gráficas previamente dadas la nueva reflexión sobre el valor formal propio de la letra todo esto condujo en la literatura en relación con la pugna contra el poema tradicional imposible de llevar a la práctica ya y una vez más en forma claramente parodística a los poemas alfabéticos de LOUIS ARAGON y SCHWITTERS en 1920 y bajo el título de "SUICIDIO" publicó ARAGON simplemente la serie alfabética de las letras desde la A hasta la Z sólo cuatro líneas integradas por 6 letras y la última compuesta por 4 dan la impresión meramente ficticia y externa de un poema en 1922 publicó SCHWITTERS tres textos alfabéticos (10) un "REGISTRO" elemental y dos alfabetos completos ordenados en sentido inverso uno de ellos en mayúsculas y otro en minúsculas el último de los cuales se llama con todo motivo "ALFABETO DESDE ATRÁS" y donde las letras "p" y "o" están evidentemente reunidas como una palabra HEISSENBÜTTEL en su interpretación de los poemas "elementales" de este género (11) ha afirmado que representan intentos encaminados a extraer nuevas posibilidades más cercanas a la materia lingüística en sí de la "poesía visual" desarrollada por los futuristas y APOLLINAIRE en efecto mientras que en ésta tenemos todavía una ordenación plástica que se convierte en imagen visual de los elementos de sentido contenidos en el texto SCHWITTERS se limita a organizar letras aisladas con total eliminación del posible contenido en una superficie de lectura esta interpretación nos parece certera si bien con la reserva fundamental de que SCHWITTERS por lo menos en el "ALFABETO DESDE ATRÁS" o en "REGISTRO elemental" donde puede leerse con toda claridad el nombre de ARP permite insinuaciones y referencias a las palabras y por tanto al lenguaje estas referencias verbales encuentran su fundamentación tangible en el "poema-i" que SCHWITTERS defiende y fundamenta también teóricamente el pequeño versito mnemotécnico del estudiante de primaria alemán "lies 'rauf runter rauf pünktchen drauf!" subordinado a la "i" de la ortografía alemana demuestra a las claras el valor puramente material de los signos de escritura la vaciedad de la mera imagen o forma externa de la escritura este "poema-i" o "poema de la i" arguye HEISSENBÜTTEL a nuestro juicio con razón debía explicar al lector "de manera violenta que el sentido y la significación que se le otorgan a un texto escrito o impreso consisten en el fondo en una actividad meramente asociativa en parte convencional y en parte subjetiva y que sólo de manera muy dudosa se hallan vinculados a la materialidad de estos signos de escritura"



FRANZ MON

el "poema-imagen compuesto" "gesetztes bildgedicht" "compuesto" en el sentido tipográfico del término no es entonces sino el paso adelante lógico al quedar distribuidas sobre una superficie previamente dada las mayúsculas A B J O Z que no ofrecen una palabra con sentido en ninguna de sus posibles combinaciones y serlo en grupos o aisladamente en diversos tipos y en diferente tamaño y espesor tipográfico puede sin duda alguna decirse sobre si acaso hay que hablar aquí de las citadas letras como de partes integrantes rudimentarias de un lenguaje ópticamente perceptible o sólo como de elementos plásticos estrictamente gráficos en el primero de los casos habría que situar al "poema-imagen compuesto" en la vecindad inmediata de los caligramas de APOLLINAIRE y de los trabajos literarios de los futuristas en el segundo caso el "poema-imagen compuesto" habría de ser entendido más bien en su reducción a la categoría de puro tipograma en la dirección de la tendencia cubista de que hablábamos más arriba si tomamos la palabra "imagen" en el sentido de la definición propuesta al principio de estas líneas tendríamos de hecho que ver con la organización de formas de letras en una superficie esto es con una imagen o cuadro pero en tal caso tropezaríamos con dificultades en relación con la segunda palabra "poema" en este título será preciso suponer más bien una ficción por vía de juego y en el conjunto quizás una demostración de que ya no se podía ni se quería cumplir aquello que significaba en el siglo XIX esta designación a saber la expresión simbólica bajo este aspecto en el caso que nos ocupa tendríamos que ver con elementos integrantes rudimentarios de lenguaje ordenados gráficamente en último caso el "poema-imagen compuesto" reducido al puro material gráfico de las letras y "compuesto" tipográficamente con este material carente de sentido surgiría en lugar de la imagen literaria compuesta por palabras preñadas de sentido y significación esto caracterizaría al mismo tiempo la diferencia con los caligramas de APOLLINAIRE vinculados de modo más o menos fuerte a la expresión simbólica propia del siglo XIX y quizás sea posible ver en el "poema-imagen compuesto" de KURT SCHWITTERS la integración más lógica y consecuente de escritura e imagen ni la una ni la otra se dan aquí en cuanto tales sino más bien una forma mixta de ambas por cuanto que escritura e imagen aparecen en estado rudimentario en la tipografía se trata no lo olvidemos de un poema-imagen "compuesto" en el sentido tipográfico de la palabra como un "tertium comparationis"

desde este ejemplo fácil es trazar un arco que nos lleve a la llamada "poesía de las cajas de imprenta" del holandés HENDRIK NIKOLAAS WERKMANN que a finales de los años veinte combinó una serie de cuadros o creaciones plásticas WERKMANN era de profesión impresor utilizando pura y simplemente letras en parte de forma constructiva y en parte de forma expresiva aunque en la mayoría de los casos mezcló ambas y creó con ello una nueva variante del cuadro tipográfico "per se" que apenas si posee conexiones lingüísticas y que utiliza la forma previamente acuñada de los tipos de imprenta como apoyo o respaldo formal y desde esta "poesía de las cajas de imprenta" de WERKMANN el arco se extiende fácilmente hasta un procedimiento de trabajo designado en la actualidad frecuentemente como "TIPOGRAFIA EXENTA DE FINALIDAD" cuyo representante más consecuente es sin duda HANSJÖRG MAYER el artista de STUTTGART

con otras palabras el tipógrafo que hasta finales del siglo XIX había sido por regla general un elaborador profesional y hábil de exigentes reproducciones de textos literarios se ha transformado desde los comienzos del presente siglo en un artista "sui generis" comparable a su modo al maestro calígrafo de la edad media tardía dicho de forma más general la interpretación gráfico-formal y material del alfabeto condujo en el siglo XX a la evolución hacia una llamada y no con mucha propiedad "poesía de las cajas de imprenta" a la configuración formal tipográfica autónoma libre de fines concretos

con cuanto llevamos dicho hasta ahora de forma apenas insinuada y permaneciendo sólo en la superficie del problema quedan bosquejadas más o menos las conexiones históricas y los presupuestos previos del tema que nos ocupa podría generalizarse diciendo que la llamada revolución artística de finales del pasado siglo y comienzos del presente ha deslindado el terreno dentro del cual acontece hasta el día de hoy ese fenómeno que W H AUDEN ha llamado "colonization" a este respecto bien sería concretar un poco en el sentido de un SCHWITTERS diciendo que no es tarea propia del artista moderno imitar a ciegas las conquistas de la llamada revolución cultural cosa que desembocaría forzosamente en la situación del epigonismo sino que por el contrario el papel del artista moderno ha de ser visto en la consecuencia y el tesón con los cuales estructura y ejecuta su programa

un aspecto de los que se han deducido a partir de la llamada revolución artística en relación con todas las artes es que éstas presionan de modo creciente hacia terrenos donde cada género o clase de arte roza las fronteras de los demás hasta tal punto que apenas si es ya posible distinguir en ocasiones un cuadro de un texto acústico de una obra musical una partitura de un grabado o gráfica en el decurso de esta evolución cuyo arranque y dirección hemos bosquejado someramente con los ejemplos ofrecidos en las líneas que preceden se han constituido una serie de formas mixtas el arte alcanza en parte zonas limítrofes los géneros artísticos se confunden e interfieren y producen así nuevos tipos de arte todavía no contamos con un canon preciso que determine a estos tipos nuevos de arte y que con tanto ahínco exige HEISENBÜTTEL y sin embargo pensamos nosotros es posible extraer criterios perfectamente utilizables al menos de la descripción si se recorre el panorama histórico con objetividad y agudeza

una consecuencia de la evidente tendencia hacia las formas mixtas se dibuja hoy día en un sinnúmero de trabajos a los que se podría agrupar bajo la designación temática de "escritura e imagen" la adopción de sig-

nos de escritura en el cuadro la acentuación de la escritura en cuanto nuevo contenido plástico por una parte y la traslación del texto a la superficie textual organizada gráficamente al texto-imagen por otra parte hacen aparecer a las letras a la escritura como un por así decirlo denominador común como un "tertium comparationis" la doble función del tipógrafo actual en cuanto artista "sui generis" por un lado y en cuanto plasmador profesional de textos literarios por otro tiende como es fácil de ver un puente desde las artes plásticas hacia la literatura la cual por su parte avanza en dirección hacia aquellas por medio de las sutilezas y refinamientos tipográficos de la transición del texto al tipograma

los críticos del arte contemporáneo gustan de hablar de la destrucción del lenguaje y de la "pérdida del centro" pero lo que ha sido destruido desde 1900 en adelante no ha sido el lenguaje que es indestructible sino un lenguaje determinado a saber la expresión simbólica o simbolista y lo que se ha perdido no ha sido el centro sino una determinada y convencional idea de la imagen y del cuadro dichos críticos del arte contemporáneo añaden además que la pintura ha perdido el contenido formal desde el cubismo que la literatura se ha tornado pobre en expresión a partir de las "parole in libertà" que las artes plásticas actuales no sólo han perdido su objeto propio en sus resultados más consecuentes y la literatura actual no sólo se ha tornado pobre en contenido expresivo sino que ambos lo mismo que la música contemporánea han perdido todo contenido en un sentido fundamental

sin embargo una exposición histórica pone en evidencia que en lugar de ello y en oposición directa a ello sería preciso preguntar si acaso no hay que considerar a la escritura por ejemplo como un nuevo contenido plástico con todas las consecuencias y si acaso justamente en las formas mixtas no queda suprimida esa esquizofrenia de forma y contenido vigente aún para la revolución artística del cambio de siglo cuando de súbito nuevos contenidos condicionan formas nuevas cuando por ejemplo la escritura en cuanto contenido plástico sustancialmente nuevo arrastra consigo el surgimiento de nuevas técnicas como las nuevas técnicas de impresión la técnica del "collage" del "décollage" y tantas otras más

corresponde al fenómeno de una forma mixta el hecho de que se den cita en su ejecución artistas del origen más diverso pintor escritor tipógrafo así como la existencia de talentos o dotes proteicas e incluso ese tipo del artista total proclamado ya por KURT SCHWITTERS el que sea posible subsumir fácilmente bajo la rúbrica del tema común como por ejemplo "escritura e imagen" a los temperamentos las técnicas y las consecuencias más diversas pone en evidencia que no se trata aquí de una simple actitud estilística más o menos fugaz de un "ismo" perecedero sino por el contrario de un problema estético fundamental del tiempo presente de un tema artístico actual ante el telón de fondo de un mundo reducido a palabras fácil sería establecer también una de las llamadas conexiones de realidad la afirmación de que cada época posee sus temas y sus problemas artísticos singulares es algo más que una simple trivialidad escritura e imagen nos parecen en todo caso uno de tales temas

NOTAS

1

cf a este respecto sobre todo los textos de FRANZ MON DIETRICH MAHLOW HELMUT HEISSENBRÜTEL y otros en el catálogo de la exposición "SCHRIFT UND BILD" la aportación de HEISSENBRÜTEL "ZUR GESCHICHTE DES VISUELLEN GEDICHTS IM 20 JAHRHUNDERT" ha aparecido asimismo como publicación aparte en el tomo "ÜBER LITERATUR" oltén y friburgo walter verlag 1966 cf además la introducción a la obra de JACQUES DAMASE "REVOLUTION TYPOGRAPHIQUE" editions motte ginebra 1966

2

comp para ello las interesantísimas manifestaciones de GOTTSCHED en "DES I. ABSCHNITTS XIV HAUPTSTÜCK von almgedichten grab und uberschriften" de su "VERSUCH EINER KRITISCHEN DICHTKUNST" donde dice "pero hay aún cierta clase a la que no quisiera olvidar aquí los griegos han descubierto también el arte de hacer poesías pictóricas quiero decir de componer por medio de versos cuadros TEÓCRITO nos ha legado un altar y un par de alas como SIMIAS un hacha y un huevo una flauta pastoril con seis cañas de desigual longitud llamada siringa probablemente porque tuvieron que ser inscripciones sobre objetos de naturaleza semejante solo que esto no es precisamente lo más estimable en ella y ha habido alemanes bastante que les han imitado en tales futilidades más aún que les han superado V.SCHOTTELS DEUTSCHE PROSODIE a d 215 y s

3

así por ejemplo "LA MAIN" (1964) de LADISLAS KIJOS no tiene nada que ver con la obra del capellán y teórico musical español GONZALO MARTINEZ DE BIZCARGUI y la "MANO GUIDONICA" tan vinculada funcionalmente que aparece dibujada en ella el "ALFABETO CELESTE" del siglo XVI no es comparable en modo alguno con las "typoaktionen" de HANSJÖRG MAYER "EIN NÜTZLICHES UND WOHLGERUNDETES FORMULAS" (1533) de WOLFGANG FUGGER guarda una remota relación con el "PROJEKT FÜR EIN BUCH" (1965) de WOLFGANG SCHMIDT éste parte asimismo (cf la exposición "TEXTO LETRAS IMAGENES) de los elementos más sencillos (círculo y línea recta) pero no nos parece exagerado hablar en él al contrario que en FUGGER del surgimiento puramente sintético de configuraciones de signos situadas entre la legibilidad convencional y la figuración óptica carente de significación finalmente y para ofrecer una última confrontación los textos de "EIN NEU FUNDAMENTBUCH" (1562) de URBAN WYSS o el más conocido "LABERINTO" del maestro calígrafo HILTENSBERGER (comienzos del siglo XVIII) pese a una aparente afinidad apenas si guardan relación con los "RUNDSCHREIBEN" de FERDINAND KRIWET por ejemplo con el "AUFGEROLLTE REISE" de 1961 o con los "devils traps" de JOHN FURNIVAL que en cuanto "trampas del diablo" retoman por vía de juego una vieja tradición medieval

NOTAS

- 4** rico material gráfico ofrece el estudio crítico-biográfico "KUBISMUS" de GUY HABASQUE ginebra editions albert skira 1959
- 5** comp la amplia exposición de obras de SCHWITTERS del museo wallraf-richartz de COLONIA (1963) y el catálogo de la misma además el amplio y documentado estudio monográfico sobre SCHWITTERS de WERNER SCHMALENBACH colonia duMont schauberg 1967
- 6** comp por ejemplo "les mots en liberté futuristes" de MARINETTI Milán 1919 o el libro de SOFFICI "BIF § ZF + 18 chimismi lirici" florencia 1915
- 7** benr-bümpfiz verlag benteli 1945
- 8** cf para ello las declaraciones de HEISSENBÜTTEL en su ensayo "ZUR GESCHICHTE DES VISUELLEN GEDICHTS IM 20 JAHRHUNDERT" "como en las ilustraciones de los poemas futuristas la concentración plástica de la tipografía sirve para fortalecer la claridad el sentido de este procedimiento ha de ser buscado en la liberación de toda reglamentación sintáctica lineal o métrica es esencial a este respecto que esta liberación acaezca por vía visual y sin consideración a la estructura fonética del poema en las configuraciones de APOLLINAIRE no puede desconocerse por otra parte un rasgo irónico-burlesco?"
- 9** "DAS IDEALBUCH ODER DAS SCHÖNE BUCH EINE ABHANDLUNG ÜBER KALLIGRAPHIE DRUCK UND ILLUSTRATION UND ÜBER DAS SCHÖNE BUCH ALS GANZES" la edición alemana apareció en berlin en 1921
- 10** en "elementar DIE BLUME ANNA. DIE NEUE ANNA BLUME berlin verlag der sturm (1922) y reimpresso en "ANNA BLUME UND ICH DIE GESAMMELTEN ANNA BLUME-TEXTE" zurich verlag der arche 1965
- 11** en el tantas veces citado ensayo "ZUR GESCHICHTE DES VISUELLEN GEDICHTS IM 20 JAHRHUNDERT"

LUIGI FERRO

Las visualizaciones gráficas-pictóricas-programadas de luigi ferro son el resultado de una intensa y constante "búsqueda" poética-visiva a partir de los primeros ensayos del problemático mallarmé esta búsqueda sigue toda una cadena de experimentaciones lingüísticas-poéticas que podemos precisar en tres dimensiones vocal verbal y visual pasan por christian morgenstern guillaume apollinaire tommaso marinetti ilya zdanevitch tristán tzara otto nebel max bense carlo belloli etc y a pesar de sus diversidades de búsquedas resultados y contenidos llegan a nuestros días

es evidente que la aportación de ferro —en cuanto creador de "iconogrammi" y actualmente buceador inquieto de estructuras gráficas-programadas— luego de superar diremos así las sobreposiciones que él llamaba "permutaciones cromáticas" deja atrás las experiencias de la poesía concreta y llega hoy —conciente y experimentado en el mundo de las estructuras múltiples— a penetrar inventivamente en la problemática más sutil de la plástica tecnológica

en esta situación-límite ferro se mueve con singular propiedad especialmente por su invención de procedimientos y su adecuado empleo de materiales nuevos (prexiglass) así como por su deseo permanente de hacer el "objeto" pero sin descuidar su pathos cientificista entre la matemática la electrónica y la cibernética encuentra sus polos de atracción de fuerza y de renovada belleza

SALVADOR PRESTA

MILAN / 1968

