

ALFONSO ARIZA MORENO Y LA UTILIZACIÓN DE GRAFÍAS Y LETRIS- MOS DENTRO DE SU PINTURA.

M^a Isabel González Carrasco.

RESUMEN.- La relación entre pintura y escritura ha sido debatida a lo largo de la historia del arte occidental. Al llegar al siglo XX los signos gráficos se integran en la plástica para actuar al mismo nivel que cualquiera de los elementos de la obra. En la producción de Alfonso Ariza los grafismos son un claro ejemplo de la *Extraterritorialidad* nombrada por Steiner como la clave definitoria del arte de nuestro tiempo.

Cuando escribo con tinta la palabra vino, aquella no desempeña el papel principal, sino que permite la durable fijación de la idea de vino. La tinta contribuye de este modo a asegurarnos permanentemente vino.

KLEE, Paul.

*El signo es una porción (de dos caras) de sonoridad, visua-
lidad, etc.*

BARTHES, Roland.

La relación mantenida a lo largo de la historia por la palabra escrita y la imagen pintada¹, plantea la natural competencia entre dos semejantes que partiendo del mismo origen persiguen el mismo fin: la materialización de una idea sobre una superficie bidimensional mediante trazos psicomotrices, con lo cual se plantea un proceso comunicativo de carácter lingüístico². Esta similitud, avalada por el «ut pictura poesis» horaciano, determina también la necesidad de delimitar los territorios propios de cada lenguaje, tanto del pictórico como del literario, a lo largo de la historia del arte occidental.

El cambio de voluntad artística, acaecido en el siglo XX, no zanja el problema, al contrario, tanto plásticos como literatos, siguen preocupándose por fijar o destruir (según los casos) los límites entre pintura y escritura; el problema, no obstante,

¹ Durante 1992/1993 el profesor EUGENIO CARMONA MATO impartió un curso de doctorado con el título *La Palabra y la imagen*, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, a partir del cual la autora de estas líneas inicia el estudio de las obras de Alfonso Ariza en las que se encuentran grafismos.

² GOMBRICH, E.H.: *La Imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Forma, 1987, pp.129-130. Según este autor KARL BÜLER divide las funciones comunicativas en tres: expresión, activación y descripción (síntoma, señal y símbolo). Las dos primeras son las que el hombre comparte con el resto de los seres vivos de la naturaleza, siendo la tercera propia del ser humano, ya que nos adentramos en el campo del pensamiento abstracto o simbólico. Esta división puede ser aplicada a cualquier tipo de comunicación emisor-receptor en la que se utilice un código.

parece haberse centrado más en torno al símbolo y el signo, profundizando en la naturaleza de los mismos. Las investigaciones y polémicas protagonizadas por lingüistas, psicólogos, filósofos, antropólogos e historiadores del arte apuntan, en los últimos tiempos, hacia la problemática de los lenguajes y sus cargas contenidistas y formales, dando prioridad a uno u otro aspecto, según el caso y el momento.

La diversidad de disciplinas preocupadas por un problema común como es el del signo y el símbolo (ambos como representación del pensamiento), puede considerarse como otro argumento más que viene a demostrar lo que Marchan Fiz denomina *la superación de los límites categoriales de los géneros*³, o en la misma línea: *la extraterritorialidad que se define como una de las categorías más profundas de nuestra época artística*⁴, según Steiner.

Este mismo término puede aplicarse a la producción de Alfonso Ariza Moreno (La Rambla, 1920/1989), principalmente por la diversidad de lenguajes, formales y técnicos, que este artista cordobés utilizará a lo largo de su trayectoria. La abundante labor artística de Alfonso Ariza⁵, desarrollada desde principios de los años cuarenta a finales de los ochenta, es una clara muestra del inquieto espíritu creador que le movía para trabajar con igual interés dentro de la pintura, el dibujo, la escultura y la cerámica, traspasando en múltiples ocasiones los límites tanto materiales como sintácticos y semánticos de estas disciplinas para buscar *el arte más puro*, según sus propias palabras. Motivación que se encuadra en la más genuína línea del informalismo de finales de los cincuenta en concreto, y de las tendencias abstractas que se desenvuelven a lo largo del último siglo en general. Todas las cuales pretenden, de alguna manera, a través del alejamiento de la mimésis y la investigación de los recursos formales de la pintura, llegar a vislumbrar verdades esenciales, de modo que al manipular la forma, el artista ordena *un caos de sensaciones o de materialidad que sólo por el lenguaje se convierte en cosmos, mundo*⁶ y nos referimos aquí no sólo al lenguaje hablado o escrito, sino también al plástico.

Esta búsqueda lleva a Ariza a preocuparse principalmente, dentro de la plástica, por la materia, el espacio y los signos⁷, elementos que trata con intensidad a lo largo de su obra dentro de la cual pueden aparecer aislados o contaminados entre sí con lo que crea un diverso y plural entramado en el que la investigación de los

³ MARCHAN FIZ, S.: *Del Arte Objetual al arte de concepto*, Madrid, Alberto Corazón ed., 1974, pg.165.

⁴ STEINER, G.: *Extraterritorialidad*. Barral, 1975.

⁵ El Ayuntamiento de su pueblo natal, La Rambla, viene ocupandose de la catalogación y estudio de las más de 2000 obras que contiene su Casa-Museo desde la muerte del artista en 1989. Labor en la que ha tomado parte la autora de el presente trabajo, desde hace tres años.

⁶ PEREZ CARREÑO, F.: «Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con las palabras», *La Balsa de la Medusa*, nº 32, Los Lenguajes del Arte. Madrid, Visor, 1994. 32.

⁷ Temas básicos de preocupación de los artistas coetáneos de Alfonso Ariza, tanto a nivel nacional, Tápies, Saura, Millares, Oteíza, Chillida,...., como internacinal, Dubuffet, Moore, Crippa, Burri, Tobey, Pollock,....

recursos formales del lenguaje artístico se convierte en el eje y motor de todo su proceso creativo, basado en la misma confianza que las vanguardias depositaron en el poder generador de la forma ⁸.

Alfonso Ariza participa, con todo ello, del espíritu de su época, su adscripción al informalismo desde fechas tempranas⁹ -entre 1955 y 1958- legitima su derecho a ser considerado como uno de los pioneros en el arte de vanguardia de la postguerra, coincidiendo sus propuestas con las de los principales grupos e individualidades que hoy son considerados como determinantes para el desarrollo y evolución del arte último de nuestro país.

El estudio de la utilización de los signos y grafías, dentro de la obra de Alfonso Ariza, puede servirnos para aprehender la multiplicidad y al tiempo coherencia global, tanto estética como cronológica, de su obra y su época. Al analizar y relacionar al tiempo lo más concreto con lo más genérico se trata de construir el «edificio» del arte de nuestro siglo, por lo que el historiador ha de fijarse tanto en el fondo como en las figuras que destacan y prestar especial interés a las obras concretas de los artistas¹⁰.

Son más de doscientas obras (entre pinturas y dibujos) en las que la presencia de grafías es evidente, lo que demuestra el interés que el artista concede al tema de la función y representación del signo, en las que se hace común la nueva relación entre literatura y pintura, la cual pasa por la permeabilización de los límites que habían sido establecidos entre ambas disciplinas para ... *fundir ambos códigos, más que de lo híbrido se trata de una confraternización de las artes*¹¹, según palabras de Bardavio, objetivo en el que se han comprometido las diferentes utilidades que de las letras y palabras escritas han llevado a cabo los diferentes ismos, desde los collages cubistas de Braque y Picasso y los caligramas de Apollinaire, al uso que de ellas hicieron dadaístas, surrealistas y más tarde el informalismo o el pop art.

Las primeras obras, que conocemos, en las que Ariza utiliza signos gráficos datan del 1957. Fecha emblemática dentro del panorama artístico español¹², y no

⁸ PEREZ CARREÑO, F.: *Op. cit.*, pp.33-35. Según la autora, esta visión dominante de la vanguardia, sobre el poder generador de la forma, es la que se ha venido ofreciendo por críticos e historiadores del arte, desde el constructivismo ruso hasta Adorno, incluyendo a los críticos americanos de los sesenta como Greenberg. Para ella «una de las características más sobresalientes del arte contemporáneo es la utilización del lenguaje natural dentro de obras de carácter plástico y visual, provocando una reflexión sobre el carácter convencional del signo y del objeto artístico en cuestión»

⁹ GONZALEZ CARRASCO, M.I.: *Alfonso Ariza, Exposición antológica*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1994. pp.86,87.

¹⁰ BOZAL, V.: *Pintura y Escultura Españolas del S. XX. (1939-1990)*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Summa Artis, vol. XXXVII. 1992.

¹¹ BARDAVIO, J.M.: *La versatilidad del signo*, Madrid, Alberto Corazón ed., col. Comunicación, S.B., nº 44, 1975. pg.70.

¹² Para la consideración tradicional de que esta fecha se constituye como el final de la postguerra, Valeriano

hay más que pensar en El Paso o el Equipo 57, ambos próximos a Alfonso Ariza: el segundo por la paisanía y amistad que unía a alguno de sus componentes, concretamente José Duarte, con Ariza y el primero por la proximidad de planteamientos y de propuestas estéticas. De hecho Alfonso Ariza viaja a Madrid justamente en febrero de 1957¹³, fecha de constitución del grupo de Saura, además ya aparecen en su biblioteca varios catálogos de ese mismo año sobre exposiciones realizadas en Madrid por Millares, Canogart y Rivera.

La trayectoria de Ariza en este momento se encuentra en plena frontera, a punto de abandonar públicamente la figuración academicista y optar abiertamente por la abstracción, su incursión en la pintura matérica ya es un hecho, tal como muestran las obras fechadas en el 1955, alguna plenamente abstracta¹⁴, en la línea de las texturologías de Dubuffet, la pintura mural de Millares y Tápies y la preocupación por la materia de Antonio Suárez, entre otros.

Si el primer paso hacia su incursión en el denominado «arte autre» (Tapié), de final de los cincuenta se hace a través de lo matérico, el siguiente paso va a venir de la mano de los signos gráficos. Temas que a partir de ahora no volverá a abandonar a lo largo de su carrera en la que van a discurrir bien paralelamente o bien combinados.

La primera obra, constatada, en la que aparece la utilización de los signos gráficos (Fig. 1) es de 1957, presenta una serie de personajes en primer plano, a modo de friso, sobre un espacio indefinido, en cuyo último término aparecen tres extrañas construcciones/jaulas, dentro de una de las cuales se encierra un gigantesco ser híbrido con rasgos táuricos. La obra llevada a cabo con óleo sobre cartón, presenta una policromía dominante de rojo, azul, gris y unas tímidas anotaciones amarillas; sobre el conjunto se superpone un tratamiento muy dibujístico en negro, en el que se alternan líneas rectas, en claro desarrollo geométrico, con pinceladas de corte gestual y automatista y con las cuales plantea los contornos de las figuras.

Afianzadas sobre el límite inferior del cuadro, cuatro formas ligeramente

Bozal apunta a la sencillez expositiva y la linealidad esquemática de dicha explicación y apunta a la independencia del arte español de los cincuenta que no va a remolque de los acontecimientos políticos y sociales. Sin duda por encima de la mediocridad establecida, se levanta la inquietud de los artistas que más tarde se revelarán como piedras angulares del edificio del arte español de la segunda década del siglo, y la inmensa mayoría de ellos empiezan a trabajar desde la década de los cuarenta, sin embargo no cabe duda de que 1957 supone un hito importante, la salida a la luz de un proceso largamente madurado y el principio de una trayectoria que apunta a una nueva etapa. BOZAL, *Op. cit.*

¹³ Ariza permanece atento a los acontecimientos artísticos de Madrid de forma constante, de hecho residió un par de años en la capital, a finales de los cuarenta; y vuelve en el 1954 y posteriormente en el 1957, viaje al que nos referimos en este punto. Tras este viaje, sigue tomando el pulso de la actividad de la capital a través de lo expuesto en la Sala de exposiciones del Prado del Ateneo de Madrid, cuya información llega de manera puntual a Ariza.

¹⁴ GONZÁLEZ CARRASCO, M.I.: *Op. cit.*, pg.48.

antropomórficas parecen dialogar y gritar al espectador, en un discurso en el cual las palabras se hacen letras y las letras conforman los cuerpos de los extraños seres pobladores del mundo creado por el artista. El lenguaje hecho forma se retrotrae hacia *el valor expresivo del gesto caligráfico, como conductor hacia los más hondos pensamientos del hombre* ¹⁵.

La obra está impregnada de claras referencias surrealistas, por cuanto el espacio onírico planteado y las figuras-letras que lo pueblan, así como el tratamiento automatista de los trazos, nos hacen pensar primeramente en Miró y en las propuestas surrealistas de las vanguardias anteriores a la guerra civil, con lo que Ariza se incorpora a la toma de postura de los artistas de los cincuenta que optaron por la renovación plástica y retomaron el camino abandonado tras la contienda bélica.

Sin embargo Ariza con esta obra no solo quiere rendir tributo al surrealismo y a Miró concretamente, en cuanto a la práctica demiúrgica del artista, sino también a Picasso, la coexistencia de lo gestual con la linealidad y geometría del fondo sobre el que se mueven las figuras es evidente, y la imagen del minotauro (cabeza de toro con ojos de hombre) y de las jaulas es bastante explícita. En esta obra, frontera en la producción de Ariza, el autor, recupera la perdida tradición de la vanguardia española, montando el aparato sobre el que basará su trayectoria: cubismo y surrealismo, Picasso y Miró como piedras angulares a partir de las que se sigue escribiendo la historia del arte español.

El siguiente paso nos introduce en la abstracción, dentro de ella la historiografía general apunta dos tendencias que dominarán la época de Ariza: la normativa y la expresionista, de ambas propuestas tendrá, nuestro hombre, conocimientos suficientes; por una parte la amistad que le une a José Duarte, miembro fundador del Equipo 57, le permite tener información, de primera mano, con respecto al programa del grupo normativo español; por otra parte, su carácter personal y necesidades creativas apuntan claramente hacia el informalismo del más puro corte expresionista y gestual.

Sin embargo, esto no impide que Ariza se muestre interesado por el desarrollo de los «espacios interactivos», base de la programática del Equipo 57, como resulta evidente en la siguiente obra de la que nos vamos a ocupar (fig. 2), datada en 1958 ya en plena abstracción. El color juega el papel predominante en la obra, siendo el encargado de establecer la composición, a pesar de la restricción cromática, blanco, negro y gris, con algo de verde y amarillo, los espacios se presentan como planos que se recortan unos a otros, interfiriéndose y penetrándose hasta presentar el aspecto

¹⁵ BOZAL, V.: *Op. cit.*, pg.254. Antonio Suárez se encuentra sugestionado, por este mismo tema, según palabras de Manuel Conde en 1957.

laberíntico del que finalmente terminan surgiendo las formas de las letras, esta vez lejanas al gesto grafológico, más cercanas a la tipografía de la imprenta, por su forma más regular y geométrica. Surgen de manera aleatoria, sin buscar expresamente una letra determinada, lo que vuelve a vaciar de contenido semántico el valor del signo, planteando un juego de formas, en el que el tema a destacar es lo abstracto en sí. Las letras, al no tener una significación clara, actúan al mismo nivel que cualquiera de los elementos de la obra, sin embargo, al poder ser reconocidas por el espectador, sirven como anclaje con la realidad, funcionando como figuras representacionales y sin perder su carácter de signo abstracto, al mismo tiempo.

El planteamiento nos lleva a una reflexión sobre el pensamiento mismo, el cual, en definitiva, no es otra cosa que la pura abstracción, en este nivel se mueven las formas y las letras para proyectarse al mundo exterior en el que, de forma laberíntica, se plasman sobre la superficie del cuadro, llevándonos hasta un referente donde parece que nos sumergiéramos dentro de un gran collage de papeles recortados (que nos recuerdan la técnica de las últimas serigrafías de Matisse), en el que las siluetas de las figuras terminan por erigirse en letra tipográfica, símbolo de la sociedad contemporánea, en la que la comunicación juega el papel predominante, comunicación que en este momento (1958), sigue siendo dominada por la prensa escrita¹⁶, si bien en la obra que nos ocupa, el artista nos hace reflexionar sobre lo hueco de la carrera del hombre moderno hacia la consecución del poder presente en los medios de comunicación, así como sobre la necesidad de introspección y búsqueda interior que deberíamos emprender para contrarrestar el desarraigo y la inadaptación a la que nos vemos sometidos.

Aunque, en esta obra, la opción formal adoptada por Ariza le acerca a la corriente más racional, e incluso constructivista, como puede ser la del Equipo 57, hay presupuestos de base del grupo, tales como la necesidad de terminar con la figura del artista individual para optar a un arte colectivo y anónimo, que abren un abismo insoslayable entre unos y otros, pues la obra de Ariza, en sí misma, bebe directamente de su impulso creador, marcadamente expresionista por su individualización y subjetividad, lo que le acerca mucho más al ideario de el Paso o a las propuestas de Tápies y el resto de los artistas informalistas de la época, entre los que puede

¹⁶ Como primer baluarte de lo que en los sesenta van a suponer la irrupción de los mass medias, en los que lo audio visual, pasará a ser lo dominante. Sin embargo, tanto la prensa escrita como la publicidad no abandonarán nunca, ni siquiera en el momento actual, el uso de la palabra impresa, unida, eso sí, a la imagen, en un tandem inseparable de resultados comunicativos, altamente demostrados, hecho que se está constatando desde que ... *en el siglo XIX, la extraordinaria presencia de la prensa en la vida cotidiana produjo el acercamiento de textos e imágenes [...] La propaganda comercial acelera este proceso, retórica directa, escueta e intencionada, estética de los códigos conciliados ...* como dice BARDAVIO *Op. cit.* pg.20)

considerarse desde 1958, año en el que Ariza hace pública su opción por el arte abstracto¹⁷.

El interés por lo matérico y lo gestual se convertirá en la clave definitoria de su lenguaje artístico y de hecho es dentro de lo gestual donde se encuadran la mayor parte de las obras de carácter sígnico que realiza a partir de finales de los cincuenta y durante los sesenta y setenta, acumulándose este tipo de producciones entre los años 1974, 1975 y 1976 fechas de un alto rendimiento creativo por parte de Ariza, en todos los campos que toca.

Junto a las obras pictóricas, en las que las letras se mueven entre espacios polícromos, con contornos desdibujados, chorreados y técnicas mixtas en las que se incorporan elementos matéricos (fig. 3, años sesenta apx.), se encuentran un gran número de dibujos, en los que el autor vuelca toda su vehemencia creadora, utilizando técnicas agresivas como el rayado de las superficies (fig.4, 1975) y recursos como las marañas automatistas entre las que aparecen signos y letras (fig.5, 1975), reconocibles, unas veces, y otras deformados u ocultos, e incluso inventados, componiendo una nueva constelación de seres-signos, recurriendo también a tachismos y garabatos (fig. 6, 1976) que la mayor parte de las veces están escritos o incisos sin orden aparente, con una libertad que busca la expresión primaria de niños, locos o primitivos, para despertar recuerdos e impresiones dormidas de otro tiempo o de otra vida, tal como propugnaba el «art brut» (muy relacionado con el automatismo surrealista) de Dubuffet que influyó en Tápies y en todos los artistas que en las últimas décadas se volcaron en el muro como máxima expresión de la libertad de expresión, desde los informalistas a los callejeros artistas de «Graffitis».

En estas últimas obras citadas, domina el tratamiento caligráfico de los signos, aumentado por la naturaleza dibujística de la técnica y el soporte utilizado -papel o cartulina-, todo lo cual impregna a la obra de un carácter de manuscrito personal, en el que el autor se desnuda para comunicarse a través de una epístola intimista de dibujo/escritura cuya necesidad de traducción es prácticamente nula, lo que le acerca a la «poesía supranacional», aludida por F. Millán¹⁸, base de la poesía semiótica al compartir el proceso asistemático de comunicación que lleva a Mounin a considerar este tipo de manifestaciones como auténticos pictogramas en los que los mensajes no se pueden descomponer en signos estables o constantes¹⁹.

¹⁷ Lo hace en la exposición individual que, sobre su obra, tiene lugar en la Sala Municipal de Arte, en Córdoba, del 4 al 15 de enero de 1958, presentando una serie de obras de carácter abstracto, entre las que se encuentra la que ha sido analizada en estas páginas.

¹⁸ MILLAN, F.: *La escritura en libertad*, Madrid. Alianza Editorial. 1975. Pg. 28. Ref. BECERRA HIRALDO, J.M.: «Semiótica del lenguaje. En la frontera de la palabra», en *Investigaciones Semióticas*, vols. I y II. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. pp.67-73.

¹⁹ MOUNIN: *Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Anagrama, 1972. Ref. BECERRA HIRALDO, J.M.: *Op. cit.* pg.67.

La superación de los límites, tanto de las categorías artísticas como de sus técnicas, genera en este punto un proceso de ida y vuelta, comenzado hace miles de años cuando la escritura culminó su proceso abstractizante, desde los sistemas representativo-descriptivos y mnemónico-identificadores, pasando por los ideográficos, a la diferenciación entre literatura y pintura, para volver a hermanarse²⁰ en el siglo XX, en el que tratarán de hablarnos desde un mismo soporte, como dos lenguajes que actúan al mismo nivel utilizando la imagen y la palabra, buscando un primitivismo y vuelta al origen que las opciones «modernas» han venido pulsando tanto desde la plástica como desde la literatura. De hecho éste ha sido el objetivo de la poesía concreta, experimental o visual, dentro de la cual el movimiento denominado «letrismo»²¹, puede considerarse punto de encuentro entre el uso de signos e imágenes, poesía y dibujo, hecho que se produce en las obras de Ariza a las que estamos haciendo referencia, en las que acude a la letra como recurso formal, liberándola de su servidumbre al contenido semántico y utilizándola, de forma independiente, con distintos tamaños, con ejecución caligráfica y envuelta en marañas indescifrables²² para llegar a producir, finalmente, la confusión de oficios entre poetas y pintores a la que hace referencia Bardavio²³.

La valoración del lenguaje artístico como elemento generador²⁴, sumado a la voluntad de transgredir y eliminar fronteras para utilizar un único y universal lenguaje artístico en el que el artista completo consiga crear obras de arte puro ha sido el ideal perseguido por los artistas considerados dentro de la «modernidad» y muy especialmente los adscritos a las tendencias abstractizantes, Alfonso Ariza debe considerarse como uno de ellos ya que su postura estética y su obra plástica coincide con las premisas expuestas y lo hace de una forma consciente y comprometida hasta límites extremos.

²⁰ RENNELAER, W.L.: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1982. En este ensayo se esboza el desarrollo de la teoría humanística de la pintura en la crítica europea, haciendo ver como está toda ella imbuida por la comparación, directa o implícita, entre poesía y pintura.

²¹ BECERRA HIRALDO, J.M.: *Op. cit.*, pg.72: Según este autor el movimiento poético del lettrismo fue definido por ISSOU como: arte que acepta la materia de las letras reducidas y convertidas simplemente ellas mismas para vaciarlas de un molde de obras coherentes, según cita de LEMAITRE, en *¿Qu'est-ce que le lettrisme?*, París, Centre de Créativité, 1969, . También se constata la referencia a los «letristas» hecha por ISSOU en 1947, en POWER, K.: *Lenguaje estructurado*, Madrid, Arena, J., Diciembre, 1989. pg. 55. citado por: ALVAREZ MARTINEZ, M^a S.: «Signos de expresión y poesía visual de Ricardo Ugarte», *Fragmentos*, n° 17-18-19, marzo 1991. pp.139-144.

²² BECERRA HIRALDO, J.M.: *Op. cit.*, pg.72-73.

²³ BARDAVIO, J.M.: *Op. cit.*, Pg.70.

²⁴ PEREZ CARREÑO, F.: *Op. cit.*





