

La tipografía ilegible. Los alfabetos afásicos y las letras mutiladas de Ana Sánchez

M^a Isabel CARRASCO

Marist College & Stetson University in Madrid
Isabelakis@yahoo.es

Recibido 09-09-2009

Aceptado 11-01-2010

Resumen

La obra plástica de Ana Sánchez parte de la escritura, regresa a ella y en este proceso la palabra escrita resurge cargada de valor icónico tras haber sido privada del representativo. Así, la materia básica con la que trabaja son los textos –siempre encontrados– que somete a largos y minuciosos procesos (*juegos*, diría ella) de recorte hasta hacerlos irreconocibles, y después disponerlos de nuevo sobre una superficie creando una suerte de trazos que sugieren textos de imposible lectura. Su obra desafía nuestra mirada puesto que en el modo en que percibimos lo visible, tendemos a separar escritura e imagen. Sus series son un excelente ejemplo del protagonismo de la escritura en el arte contemporáneo, en la línea de las escrituras restauradas y dignificadas del marco teórico del postestructuralismo, además de ofrecer una oportunidad para estudiar los recursos del hallazgo, la recuperación, el juego, el collage, o la censura en el arte.

Palabras clave: Ana Sánchez, escritura ilegible, tipografía, juego, hallazgo, collage, censura.

Abstract

The plastic work of Ana Sánchez departs from and returns to writing and in the meanwhile the written word rebirths embodied with iconic value after having been deprived of the representative one. Thus her basic medium are texts –always found– which are submitted to long and meticulous processes (*games*, as she would refer to them) of cutting to the extent of rendering them unrecognizable; letters are locat-

ed again on a surface creating a kind of strokes which suggest illegible texts. Her work defies our gaze because we look at writing and image differently due to the way in which we perceive the visible. Her series epitomize the significance of writing in contemporary art in keeping with the restored and dignified writings of Post structuralism framework theories. Besides, her work implies an opportunity to study concepts such as the find, the recuperation, the game, the collage, or the censorship in the context of art.

Keywords: Ana Sánchez, illegible writing, typography, game, the find collage, censorship.

Al contemplar la obra de Ana Sánchez, es como si un dios en cólera hubiera mezclado las letras del alfabeto para confundirnos y convencernos así de lo inútil y engañoso del espejismo de la escritura. Enfurecido por estas torres ascendentes de escritura en espiral, contempla el *Verbum* convertido en materia expuesta a la adoración como un ídolo de oro, y se dispone a revolver las letras para aturdir a los hombres.

Este artículo aborda la producción artística de Ana Sánchez¹ y hace un análisis global de su obra, prestando especial atención al estudio del recurso de la escritura a partir de unas series escogidas. A día de hoy no existen publicaciones académicas ni un catálogo completo y razonado sobre Ana Sánchez de modo que el presente estudio supone la primera investigación exhaustiva de su obra.

Debido a la inexistencia de trabajos previos, para poder llevar a cabo la interpretación desde la disciplina de la estética que nos ocupa ahora, ha sido necesario hacer un estudio de clasificación, datación y análisis formal de su obra.

1. Introducción

En la tradición occidental la presencia de la escritura junto a los productos visuales ha sido una constante en una gran variedad de formas y niveles: título, filacterias, identificación de personajes, monumentos funerarios, firma del autor, o

¹ Quisiera expresar a Ana Sánchez mi más sincero agradecimiento por su talento y paciencia con todas mis preguntas y dudas. Gran parte de la información de este artículo ha sido proporcionada y contrastada directamente por ella. En adelante cuando la fuente a la que me refiera haya sido obtenida de nuestras conversaciones, indicaré “Ana Sánchez vid. Nota 1”.

crítica de arte entre otras muchas. Sin embargo, la aparición frecuente del recurso de la escritura en la pintura como tal, y en concreto, la aparición de las tipografías, se remite a finales del siglo XIX en las obras de los impresionistas y, de forma más directa y explícita, en el cubismo analítico y sintético. A lo largo del camino que acometen las vanguardias, por un lado, de divorcio entre la realidad y el arte, y en general, sobre los modos de representación y el desmontaje de nuestra forma de mirar, la incorporación de la escritura supone un paso más hacia el reconocimiento de la bidimensionalidad de la pintura y su capacidad de presentación más que de representación. También el movimiento Dadá contribuyó aún más a la inclusión de tipografías en obras plásticas, y en general, a la liberación de la escritura de su ser representacional, tendencia que se mantendrá hasta la actualidad, tomando una fuerza especial en los años sesenta y setenta, tanto desde el arte como desde la literatura, con movimientos y grupos como el letrismo, o Art & Language entre muchos otros². Puesto que para los artistas contemporáneos la promiscuidad de géneros es casi la norma, la escritura ha pasado a ser un artefacto más de nuestra experiencia visual total conviviendo con la imagen al mismo nivel.

2. Ana Sánchez³

Ana Sánchez lleva una vida itinerante obligada por las becas y las exposiciones. Los viajes y las largas estancias en otras ciudades le ofrecen creatividad y estímulo

² Para más información sobre el tema de la presencia de la escritura en el arte contemporáneo vid. Kotz, L., *Words to be looked at. Language in 1960s Art*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 2007; Morley, S., *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, UK, Thames & Hudson, 2003, o Satué, E., *Arte en la tipografía y tipografía en el arte. Compendio de tipografía artística*, Madrid, Siruela, 2007. Para el caso español vid. Carpio, F., (Comisario) *La palabra imaginada. Diálogos entre plástica y literatura en el arte español*, (Catálogo de exposición), Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2 marzo- 17 junio 2007.

³ Ana Sánchez nació en Salamanca en 1964 y nunca pensó en ser pintora; creía que eso era algo que no se podía elegir. Decidió hacer Bellas Artes por el placer de pasar cinco años pintando sin creer que esto le llevaría a ser pintora y empezó a exponer porque apareció la oportunidad de hacerlo. Pintó desde muy pequeña por puro gusto pero sólo supo que podía decir que era pintora cuando se dio cuenta de que llevaba años dedicándose exclusivamente al arte, que tenía mucha obra realizada, y que estaba viviendo de su trabajo. En sus inicios trabajó como profesora en una escuela mientras continuaba pintando y solicitando becas. En los años finales de la Movida ya exponía su obra en bares y más tarde acabaría consiguiendo vivir de su arte. Respecto a sus etapas de producción, coinciden con las series creadas: “Paredes” (1991-1993), “Balanzas” (1997), “Conciencias” (2000-2005), “Bibliotecas” (2001-2006), “Lecturas” (2003-2006), “Carteles” (2005-2007) y “Reflexiones” (2007-2008). Actualmente Ana Sánchez mantiene desde 1989 un ritmo regular de participación en exposiciones individuales y colectivas, así como de premios y menciones de honor. Entre las numerosas becas otorgadas destaca la Beca de Pintura de la Academia de España en Roma. Además hay que destacar las adquisiciones de su obra por parte de fundaciones varias, ministerios y museos. De todas las notas de prensa publicadas sobre ella, la que probablemente sea más biográfica y a la que remitimos es: «Un día con una artista. Letras a pinceladas», *Oxígeno*, 14, 23 de febrero de 2006.

pero no parece que influyan directamente en su obra o marquen etapas. Por el contrario, tras unos años de experimentación con otros materiales y motivos, su producción se mantiene en una línea estilística muy definida y reconocible en la que la escritura es desde hace tiempo protagonista.

Cuando se le pregunta sobre el origen de su estilo y, especialmente, por las primeras apariciones de la escritura en su obra, ella alude a los años en la facultad de Bellas Artes de Madrid, cuando escribía un diario que acababa tachando por miedo a que alguien lo leyera. Estos textos llenos de tachones le resultaban sugerentes y de un potente valor estético y plástico por lo que luego empezaría a trabajar con ellos usándolos como materia prima. En este sentido ella misma indica que la censura y sobretodo, la autocensura, guarda mucha relación con su obra. Considera que la escritura, como medio de comunicación que tras ser truncada ya no comunica, siempre ha estado presente en su producción y de hecho, en su primera serie “Paredes”, ya recreaba muros deleitándose en sus texturas, desconchones, escrituras anónimas y tachados.

Hay otros aspectos como son el de los materiales y la técnica, es decir, el collage y el *object trouvé*, que también estarían presentes en su forma de trabajar desde los años de formación universitarios:

Empecé a trabajar realizando collages con los rollos de papel higiénico que utilizábamos en la facultad de Bellas Artes para limpiar los pinceles: los tirábamos todos a la basura, y cada día había montones de papeles coloreados. Entonces, los tomaba y hacía collage con ellos, jugando-investigando con el color, que era muy potente porque era color de óleo, y con la textura del papel arrugado. Luego comencé a trabajar metiendo también telas y ropas, un pantalón roto que ya no usaba, unas zapatillas viejas. Más tarde, trabajé con arenas de playas a las que iba (me llevaba mi botellita de arena de cada playa). Seguí con retales de distintas telas que encontré en un contenedor al lado de una empresa de tejidos; kilos de pedacitos de tela de muestrario. Estuve entre dos y tres años trabajando con esto, construyendo formas con esos retales. Y de allí pasé a los libros, que también encontraba por la calle, por el rastro, tirados⁴.

Estos últimos materiales empleados para la construcción plástica y formal son con los que continúa trabajando en la actualidad, razón de que sus planeamientos hayan sido comparados con el letrismo y la poesía visual.

Para el análisis del recurso de la escritura en Ana Sánchez, centraremos este estudio en las dos últimas series⁵ “Carteles”, 2005-2007⁶, y en “Reflexiones”⁷, realizada entre 2007 y 2008⁸.

⁴ Prado Moncada, S., «La cara pictórica del reciclaje» http://www.lecool.com/entrevista_, 12 de marzo de 2004. (Texto revisado por Ana Sánchez).

⁵ Ana Sánchez no suele titular sus obras sino que se clasifican por series y después van simplemente numeradas. Ella afirma: *No me gustan mucho los títulos. No me gusta que contaminen la interpreta-*

En estas series (vid figuras 1, 2 y 3), se observan fragmentos de textos procedentes de lo que fueron carteles publicitarios que han sido rasgados, recortados y reconstruidos. Casi todas las obras que componen estas series son de gran formato ya que sobrepasan en su mayoría el metro y medio cuadrado, pudiéndose apreciar en su collage el minucioso trabajo de los pedazos de papel y trazos que componen la obra de resultado extremadamente cuidado, equilibrado y armonioso. En ambas series el material son carteles publicitarios, y concretamente, en “Reflexiones”, la serie es una variación a partir de un solo cartel.

En las dos series los elementos plásticos compositivos son letras cortadas que crean textos de imposible lectura. En el caso de “Carteles”, además de los efectos de la distribución de los trazos rotos, también se juega con el color pues se aprecian fondos de color beige, amarillo, verde, negro, o rojo alternando con letras negras o blancas principalmente⁹. En algunas de estas composiciones se llega incluso a confundir fondo y motivo¹⁰, no sólo por el empleo inverso de la tradicional disposición negro sobre blanco, sino también porque el grado de abigarramiento de los trazos crea una red de líneas tan abstracta y compacta que llega a poner en duda las referencias sobre el positivo y el negativo de la imagen. Los negros de las letras se dis-

ción personal de quienes ven mi obra (...). Prado Moncada 2004, *op. cit.* (nota 4). Por lo tanto, ella no sólo niega la capacidad de hablar a las letras, sino que tampoco quiere que los títulos hablen por la imagen.

⁶ Algunas obras de esta serie se encuentran recogidas en el catálogo de la exposición “De palabras...”: Sánchez, A., *De palabras* (Catálogo de exposición), Ayuntamiento de Salou, Tore vella, 30 septiembre- 23 octubre 2005.

⁷ Algunas obras de esta serie se encuentran recogidas en el catálogo de la exposición “Reflexiones”: Caballero Cano, F., (Comisario) *Reflexiones* (Catálogo de exposición), Valladolid, 28 marzo- 16 abril y Murcia 8- 30 mayo de 2008.

⁸ Hay otras series de interés para el tema que nos ocupa como son “Paredes” (1991-1993), “Bibliotecas” (2001-2006), “Troncos” (2004-2008), o “Lecturas” (2003-2006). Estas tres series de forma más o menos directa también acometen el tema de la escritura y la reflexión acerca del libro como objeto. Por cuestiones de espacio no se tratarán aquí y esperamos hacernos cargo en una futura publicación. Para “Bibliotecas” y “Lecturas” el material empleado son libros, mientras que para “Troncos” se usaron guías telefónicas. Aunque centraremos el análisis de ejemplos en dos de sus series realizas a partir de carteles publicitarios, también se analizará la idea del libro como su material de trabajo en general.

⁹ *El color debería formar parte de esa gramática sublime de la escritura que no existe: una gramática utópica y no narrativa*. Barthes, R., «Variaciones sobre la escritura» en Campa, R., *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989, p. 63.

¹⁰ Aquí hablaremos de “fondo” y “motivo” aunque también emplearemos en ocasiones la nomenclatura del libro clásico sobre teoría de la escritura: Noordzij, G., *El trazo de la escritura*, Valencia, Campgràfic, 2009, (trad. García Aranda, C), en que se manejan los términos “negro” y “blanco” de la letra: *Una letra es un conjunto de dos formas, una clara y otra oscura. Yo llamo a la forma clara el “blanco de la letra” y a la forma oscura, el “negro”. El negro comprende las zonas de la letra que rodean al blanco. Blanco y negro pueden ser sustituidos por cualquier combinación de un color claro y otro oscuro, el claro y el oscuro también pueden intercalar sus papeles (...). Denominaré a los trazos el “negro de la letra” y a las formas contenidas en su interior, el “blanco de la letra”* p. 11.

ponen en casi toda la serie de forma lineal¹¹ (y es precisamente esa distribución de los elementos visuales lo que hace que sea apreciado como escritura aunque no se pueda leer) y no sólo se distingue el collage de un texto sino que conviven diferentes rectángulos de colores con textos de variadas fuentes y tamaños de modo que da la impresión de ser un collage de párrafos a su vez. Respecto a las piezas que forman el collage, para algunas obras el trabajo de corte se ha llevado a cabo con *cut-ter*, mientras que para otras, el proceso ha sido totalmente manual, rasgando el papel y permitiendo incluso que se aprecie la textura de la celulosa en los bordes de las tiras. Las tipografías elegidas¹² para estas composiciones difieren en el tipo de fuente y combinan mayúsculas y minúsculas. La forma de recortarlas, por su parte, propician la ilegibilidad absoluta de algunas de sus letras, y la creación de signos gráficos totalmente nuevos –algunos de los cuales recuerdan a otros alfabetos existentes–; sin embargo otras letras conservan su legibilidad a pesar de haber sido cortadas o despojadas de alguno de sus trazos o bordes. El origen de los materiales para esta serie son carteles publicitarios, de ahí el empleo tan llamativo del color, lo cuidado de las tipografías y la presencia reiterada de las mayúsculas. No obstante, en ocasiones los bordes de las mayúsculas han sido cortados y dispuestos de tal modo que imitan cursivas.

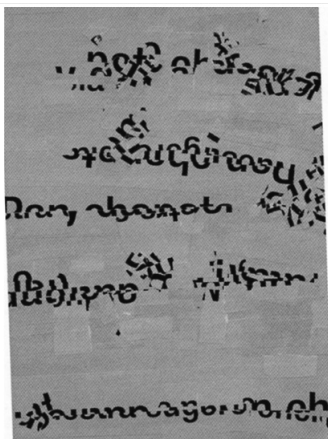


Figura 1. *Lectura 1* (60x44cm) Foto-collage, 2005. De la serie “Carteles” (2005-2007).

Sánchez, A., *De palabras* (Catálogo de exposición), Ayuntamiento de Salou, Tore vella, 30 septiembre- 23 octubre 2005.

¹¹ En el caso de “Texto 12”, aunque hay otros ejemplos, el collage de letras cortadas no sigue una disposición concreta de forma que el resultado final es el de una red de trazos o arabescos de diferentes colores que conviven en igualdad con los recortes que harían de su blanco. La disposición de estos pedazos de papel crea un equilibrio entre positivo y negativo en cuanto a potencia visual.

¹² Ana Sánchez elige el material de trabajo en función de las cualidades visuales como por ejemplo el color o si incluye fotografías o no. Nunca por el contenido, si bien es cierto que despojar al cartel



Figura 2. *Texto 4* (180x195cm) Foto-collage, 2005. De la serie “Carteles” (2005-2007) Sánchez, A., *De palabras* (Catálogo de exposición), Ayuntamiento de Salou, Tore vella, 30 septiembre- 23 octubre 2005.

Lo característico de la serie “Reflexiones” –además de consistir en variaciones a partir de un mismo cartel como ya se ha indicado– es que el color de los fondos se limita a gradaciones de grises, que alternan con recortes dispuestos arbitrariamente a modo de collage y planos alargados imitando lomos de libros sobre estanterías, que en ocasiones toman forma de espiral o líneas irregulares horizontales que sugieren un paisaje¹³. En toda la serie se mantiene el color de las letras blanco –o

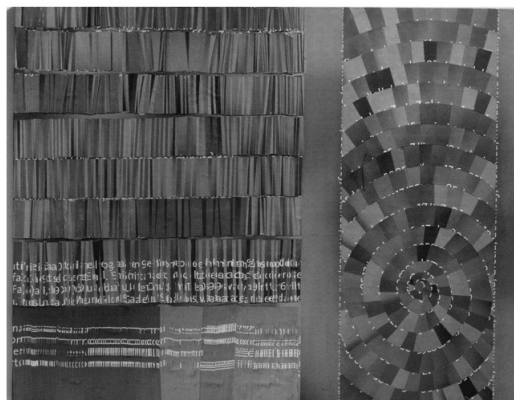


Figura 3. *2_Reflexiones* (114x146cm) Foto-collage, 2007-2008. De la serie “Reflexiones” (2007-2008) Caballero Cano, F., (Comisario) *Reflexiones* (Catálogo de exposición), Valladolid, 28 marzo- 16 abril y Murcia 8- 30 mayo.

publicitario del mensaje destinado a la venta para transformarlo en poesía visual, también puede considerarse una actuación “contra” el contenido del texto.

¹³ La figura 3, “2_Reflexiones”, ha sido seleccionada para ilustrar “Reflexiones” porque en ella conviven casi toda la variedad de fondos y disposiciones de letras presente a lo largo de la serie.

al menos más claro que el del fondo— sobre la variada gama de grises; también el tipo de fuente es constante junto al empleo de la letra minúscula. En términos de legibilidad de las letras el resultado es igual que en “Carteles”, así como en la distribución de éstas, predominantemente lineal con algunas excepciones, en las que el texto adopta una posición en espiral¹⁴.

En todas las dos series también se juega con los espacios vacíos (silencios), puesto que el texto resulta interrumpido bruscamente por otro texto o un plano de color sin letras. Por otro lado, a pesar de no tratarse de pintura, todas las obras mantienen una apariencia pictórica¹⁵.

La fragmentación reiterada del material o la repetición de secuencias marcadas por el ritmo visual, táctil y compositivo, son factores esenciales desde los inicios de la trayectoria de esta autora que sustituye los pinceles por cutters y guillotinas, incluidas las piezas en las que usa técnicas fotográficas y de reproducción de imagen. Curiosamente, como sucede con frecuencia en no pocos creadores contemporáneos, pese a no utilizar pinceles ni materia pictórica, se considera y se siente pintora. Al fin y al cabo, las texturas, el color, la composición, la búsqueda inconsciente de armonía en los resultados, aluden a unos orígenes y referentes de los que no desean renegar en absoluto y que permiten a artistas como ella convertir cualquier elemento en medio “pictórico” cuestionando constantemente los límites de la pintura y certificando su vigencia¹⁶.

Las composiciones se basan en variaciones de fondos, formas y repeticiones buscando efectos rítmicos casi como si se tratara de una notación musical. Vacíos y llenos; alternancia de sonidos y silencios; la música, en el sentido más genuino: elementos sonoros —visuales en este caso— distribuidos en el espacio con los que se crean efectos a través de la acumulación, el espaciado, y los silencios. Esta musicalidad pictórica tiene gran importancia para la autora que ha afirmado reiteradamente que lo que busca en sus composiciones es que al ser contempladas, se sienta lo mismo que cuando se ve bailar o se escucha música¹⁷.

Compongo el cuadro con textos seccionados, rotos, que son utilizados como “golpes de pincelada” en una búsqueda de organizaciones rítmicas. Utilizando cada palabra, cada letra, como una nota musical que, integrada a otras, crea una partitura, una melodía.

¹⁴ Algunos comentarios sobre las espirales en la obra de Ana Sánchez en notas 44 y 55.

¹⁵ Ana Sánchez se denomina a sí misma pintora aunque sus herramientas principales sean el *cutter* y la cola.

¹⁶ Medina de Vargas, R., «La palabra escondida. El lenguaje del silencio» en Sánchez 2005, *op. cit* (nota 6)

¹⁷ *No quiero que se entienda, pretendo animar al visitante a mirarlo como cuando se mira un baile o se escucha una sinfonía.* «Ana Sánchez. “Reflexiones”», *Diario de Valladolid*, 29 de marzo de 2008; *En estos trabajos, la palabra existe pero no cuenta: “canta”.* Carpio, F., «En otras palabras», *Blanco y negro Cultural, ABC*, 17 de diciembre de 2005.

Investigo con la ruptura, la repetición y el desplazamiento de textos provenientes de carteles publicitarios creando un extrañamiento literario; al descontextualizar la palabra busco crear una posibilidad comunicativa más allá de la significación del lenguaje en sí; en estos trabajos la palabra existe pero no cuenta: canta.¹⁸

Cantar y bailar en lugar de contar es tener la voluntad de permitir que la palabra se exprese por su color, su forma, o su posición en el espacio, en definitiva, por su materialidad, despojarla de significado lógico; presentar las palabras como un elemento lúdico (combinatorio, repetitivo, rítmico –*el ritmo de las palabras rotas*¹⁹–) en lugar de con la carga racional con la que estamos acostumbrados a mirarlas.

Trabajo casi siempre sin música, en silencio. Pero la música tiene mucha fuerza para mí, ocupa un lugar importante, capta mi atención, y puede llevarme emocionalmente muy lejos o hacerme bailar. También hay momentos en que me es muy grato trabajar con músicas suaves, dulces; estos momentos se dan cuando el trabajo requiere un proceso de ejecución casi mecánico; en estas situaciones, entre la acción manual y la música, puedo entrar en atmósferas muy gratas y envolventes. Cuando el trabajo es muy minucioso y repetitivo (lo que ocurre a menudo) el proceso unido a la música, se convierte en algo parecido a lo que podría ser recitar un mantra²⁰.

El juego y el azar son factores básicos en el proceder de Ana Sánchez²¹. En muchas de sus obras los fragmentos que componen el collage se asemejan a un puzzle²² en el que las piezas del rompecabezas se hallan en una constante tensión, como colocadas sobre un tablero que un golpe²³ certero ha desplazado en el tiempo y el espacio resultando, como si de un calidoscopio²⁴ se tratara, una bella com-

¹⁸ Ana Sánchez vid. Nota 1.

¹⁹ *He utilizado páginas de libros guillotinado en las que las palabras aparecen rotas. Esto implica que así puedo acercarme a emociones inaprensibles que superan el mismo lenguaje, para intentar detener ideas que se escabullen de la razón. La impresión general que da es que, pese a que no hay vacío, existe una serenidad implícita proporcionada por el ritmo de las palabras rotas. Una rítmica que se asemeja a la musical, ya que, en apariencia, las letras también son como las notas musicales y los silencios.* Palabras de Ana Sánchez en «El arte creador busca lo que hay más allá del lenguaje», *La Rioja*, 29 de abril de 2004.

²⁰ Ana Sánchez vid. Nota 1.

²¹ También como si de una adivinanza o de un juego visual se tratara, la escritura de Ana Sánchez no se puede leer sino que se intuye tras una concienzuda observación. Esta práctica de mirar para deducir también remite a uno de los orígenes de la escritura en el seno de las prácticas mágicas adivinatorias.

²² *Sus nuevos contornos [los de las palabras] “puzzlan”.* García Asensio, J. M., en Caballero Cano 2008, *op. cit* (nota 7).

²³ El golpe o el azar como generadores de la creación: Mallarmé, S., *Un Coup de Dés*. 1897.

²⁴ La configuración del calidoscopio guarda mucha relación con la obra de Ana Sánchez tanto por estar realizado con materiales de desecho –y concretamente con fragmentos– como porque las imágenes

posición fruto de la casualidad. Y como si otro golpe pudiera volver a reorganizarlas creando efectos completamente distintos, incluso quizá, devolviendo la legibilidad a las palabras.

Es la propia artista la que señala el puro placer de jugar con los materiales como la primera fase del impulso creativo. Ana Sánchez se deleita describiendo el placer de manejar los materiales (libros o carteles –textos en definitiva, o fragmentos de estos–) pasándolos de una mano a otra, rotándolos o cambiándolos de posición, como manipulando un cubo de *Rubik*, gozando de los efectos de colores y formas que van surgiendo durante el proceso, emocionándose con la infinidad de posibilidades combinatorias²⁵. De esta forma, el artista sacerdotal desaparece, desaparece el autor, desaparece el gesto único de la pincelada que pertenece a un momento preciso, la expresión personal; desaparece la carga mágica del arte que pasa a ser el resultado de una intuición, de un juego de causalidades de las que el artista se desentiende pues no es más que un agente de la actividad²⁶.

producidas son fruto de las posibilidades combinatorias del juego o el azar. En este sentido, podemos asociar la simbología del calidoscopio con Walter Benjamín: (...) *Benjamín pudo retener de este “modelo óptico” una lección más profunda todavía. Pues en las configuraciones visuales siempre “entrecortadas” del calidoscopio, se encuentra una vez más el doble régimen de la imagen, la polirritmia del tiempo, la fecundidad dialéctica. El “material visual” del calidoscopio –a saber, lo que se coloca en el tubo entre el vidrio pulido y el vidrio interior– pertenece al orden del desecho y de la diseminación: trozos de tela deshilachada, conchitas minúsculas, baratijas de vidrio trituradas, pero también plumas rotas, toda clase de polvos... El material de esta imagen dialéctica es la materia dispersa, un “desmontaje errático” de la estructura de las cosas. El valor teórico de esta primera particularidad del calidoscopio debe de ser comprendido en relación a la concepción benjamínea del historiador como trapero (Lumpensammler).* Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, (trad. Oviedo, A.), p. 189.

²⁵ El grupo Dada fue uno de los que más explotó el poder de la palabra escrita y/o en relación con el juego despojándola de carácter comunicativo y destacando sus cualidades plásticas y sonoras, más apropiadas para el juego, y el disfrute de lo absurdo e irracional. Por ejemplo, en la “15_ Reflexión” el texto sí es legible pero absurdo pues consiste en una repetición de sílabas como “cicicicici...”, “tatataata...” o “rerererere...” (lo que, irónicamente, suma la palabra “citaré”) a modo de juego fonético. *El arte era un juego de color avellana, los niños armaban las palabras que tienen repique al final (...)* Tzara, T., *Uno dos tres cuatro cinco seis siete manifiestos DADA*, Barcelona, Tusquets, 1983, (Trad. H. Alter), p.8. Algunas obras de menor formato en la serie “Reflexiones” tienen también aspectos de sopa de letras, crucigramas o sudokus, en referencia al juego de nuevo. Hay que recordar también en este sentido, que cuando Braque y Picasso comenzaron a introducir letras en sus composiciones, en ocasiones hacían alusión al juego (al acto lúdico de mirar del espectador) cortando la palabra “periódico” y dejándolo sólo como: “LE JOU”, “el juego”.

²⁶ *Pues yo intento ser como de pequeña. Coger el material y empezar a jugar, y ver qué pasa con él, sin ninguna pretensión de ningún tipo. Y disfrutar allí. Disfrutar de qué pasa si lo rompo, qué pasa si lo arrugo; de allí va ocurriendo algo o no pasa nada –que de todos modos el proceso lo disfruto pero luego el resultado a lo mejor lo tiro–, o a lo mejor el resultado me toca la emoción. Es que no funciona racionalmente; no es que pretenda decir algo concreto, y entonces lo vaya haciendo de una manera predeterminada. No, no tengo ni idea. El material me sugiere. Los libros me atraen. Empiezo a hacer cosas con ellos, y llega un momento que engancho con algo, que ni yo sé qué es.* Prado Moncada 2004, *op. cit.* (nota 4).

3. La violencia contra la escritura tipografiada

3a. Recrearse en el hallazgo: Ana Sánchez, traperera de la memoria

Construcciones articuladas, a base de fragmentos, como el pensamiento. Carteles guillotizados que se entretujan, ocupando toda la superficie del soporte, como una idea recurrente./ Esta fragmentación o desmenuzamiento de la obra en unidades mínimas muestra mi interés por lo particular: por captar pequeñas sensaciones y mínimos pensamientos./ Al mismo tiempo, es una disgregación que se agrupa, que nos hace conscientes de la naturaleza del fragmento como elemento que, asociado a otros, construye nuevas estructuras. Proponiendo una idea de pluralidad como multiplicidad de singularidades o, dicho de otro modo: para poder sentir el macrocosmos como la unión de infinitos microcosmos./ ¿Por qué pinta uno si no es para juntar sus pedazos?²⁷.

Toda la creación de Ana Sánchez parte del trabajo con el fragmento. Fragmento de naturaleza, de papel, de tela o de escritura. *Un fragmento puede tener más valor que cualquier sintaxis totalizadora*²⁸. Estas partes del todo, estos microcosmos siempre han sido motivo de interés y reflexión profunda para la artista y por supuesto, con esta premisa, la técnica del collage, con toda su carga simbólica²⁹, de desmontaje y re-montaje del motivo, será la predominante. El collage supone tomar la realidad –no imitar sus apariencias ni su proceder– sino tomarla tal cual, fragmentarla, y presentarla como arte. No hablamos sin embargo de *ready made* de objetos, hablamos de fragmentar papeles, papeles con escritura sobre los objetos, con signos que representan los objetos. El material de estos collages son los textos, los alfabetos, los *serifs* y otros miembros que articulan los trazos de las letras. Y no unas letras cualquiera, sino letras encontradas y recuperadas del olvido.

Y así el proceso de creación de Ana Sánchez comienza en el momento del hallazgo casual del material, normalmente de desecho, que ella en principio decide salvar, luego someter a la prueba del juego, y del que surge, si éste lo permite, el arte. El proceso implica, por lo tanto, la mimosa recuperación de lo abandonado³⁰;

²⁷ Ana Sánchez vid. Nota 1.

²⁸ *El Mundo*, 29 de marzo 2008. (Palabras de Ana Sánchez)

²⁹ *La idea del collage está asociada a la de los opuestos fragmento/unidad, parte/todo. Sus operaciones (corte, mensajes previos, montaje, discontinuidad o heterogeneidad) se relacionan con otras importantes nociones que se fueron desarrollando a lo largo del siglo XX como por ejemplo la de bricolage planteada por Lévi Strauss (L.S, 1962). Por extensión, el alfabeto mismo puede ser entendido como material para este tipo de operaciones. La escritura sería considerada, según esta concepción, como un agrietamiento y discontinuidad y como una suerte de “modelo para armar”. Gache, B., *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*, España, Trea, 2006, p. 105.*

³⁰ *Algo fundamental en su trabajo es la relación casi sentimental, que se establece con la materia. Al tratarse generalmente de restos industriales el factor inicial es el hallazgo, el “encuentro” casual con aquello que suscita la atracción al tiempo que despierta la imaginación creativa generando su elección. Consecuencia inmediata es el “rescate” de aquella materia de desecho condenada a ser destrui-*

el gozo de ver primero, mirar después, tocar, analizar, y manipular hasta que la emoción marca un camino a seguir. *Disfruto de sus cualidades físicas, cromáticas y táctiles, que son tratadas como materia pictórica*³¹. Este punto de partida de la creación nos lleva inevitablemente a una reflexión sobre Ana Sánchez como *trapera de la memoria*³², en el sentido del historiador de Walter Benjamin, ya que la idea, el *conchetto* no se encuentra para ella en la imaginación ni en las musas, sino en la basura, en el suelo, en el buzón. Los objetos viejos recuperados tienen algo de totémico, tienen aura; pertenecen al pasado pero se nos aparecen en nuestro presente como si fueran fantasmas susceptibles de ser recontextualizados, abiertos a convivir mistificados en nuestro presente³³.

Si la pintora invierte el proceso de creación tradicional –inspiración, mano, utensilio, soporte, tema–, entonces estamos hablando de un proceso moderno y de algún modo artificial. El baile sensual de la mano que roza al lienzo ha sido sustituido por el ejercicio de corta y pega; fragmentar para pegar después obsesivamente, reunir la dispersión, evitar que los trozos se escapen. La escritura de Ana Sánchez es además, tipográfica³⁴, no remite por lo tanto ni a lo gestual, ni a lo manual del arabesco o la caligrafía³⁵. Se trata, por el contrario, de la letra del docu-

da, que la autora “indulta” y recupera para transformarla y concederle un nuevo destino, una prolongación de su periodo útil que insospechadamente lo eleva a la categoría de arte. Hallazgo, elección, recuperación... constituyen los preliminares de un proceso reflexivo que se inscribe en la obra como significado y comporta una total descontextualización amén de una transformación laboriosa. Medina de Vargas, R., «La palabra escondida. El lenguaje del silencio» en Sánchez 2005, *op. cit* (nota 6).

³¹ «Ana Sánchez», *Blanco y negro Cultural, ABC*, 31 mayo de 2003.

³² *Miro todos los contenedores, y lo toco todo, le doy la vuelta, veo si me puede servir; me lo llevo a casa, lo vuelvo a tirar. Me encanta hacer eso. Es tremendo lo poco que me gusta comprar. Si me encuentro un jersey en el suelo tirado lo disfruto infinitamente más que si lo compro, y no es por gastar el dinero. Es porque llega regalado, porque llega del cielo. Aparece allí, delante de mí. Y así es un poco mi trabajo: dentro de mi vida cotidiana, lo que sea, es lo inmediato que está al lado. Si estoy en la playa es la arena o si estoy en una calle por la que no paso habitualmente es la caja de los retales. Yo no voy a la búsqueda de material por recorridos extraños. Dentro de mi vida normal lo miro todo, es que lo veo todo.* Prado Moncada 2004, *op. cit.* (nota 4).

³³ La metáfora del historiador (del arte, de las imágenes) como un trapero que recoge retazos de memoria para luego juntarlas y pegarlas, efectuando así un *montaje* o collage de la realidad pasada, guarda parecido con el proceder artístico de Ana Sánchez. Montar y desmontar es jugar; jugar con las piezas del pasado, encontradas por casualidad, y sin ánimo o posibilidad de que sean representativas de nada, sin ánimo de que la búsqueda sea exhaustiva. *El montón de trapos aparece aquí como un medio material pero también como un medio psíquico. El niño revuelve, cuenta y descifra sus trapos.* Didi-Huberman 2008, *op. cit* (nota 24), p. 164.

³⁴ *La tipografía se entiende aquí como la escritura realizada mediante letras prefabricadas.* Noordzij 2009, *op. cit* (nota 10), p. 47.

³⁵ *The calligraphic gesture was now replaced by the look of mechanical typography. As these words did not originate with the artist, they also epitomized the quintessentially modern experience of reality as something thoroughly mediated.* Morley 2003, *op. cit* (nota 2), p. 127.

mento oficial, del e-mail, de lo contemporáneo, del producto industrial de la imprenta. Sus escrituras salen de una máquina, estandarte por excelencia de la modernidad, y nacen con todas las características propias de lo industrial: iguales unas a otras, carecen de individualidad; están reproducidas; nacen de una matriz primigenia artificial, diseñada por un hombre, único residuo de humanidad que aún les pertenece³⁶. A estos engendros futuristas, ella les concede el don de la transmutación en algo individual y diferenciado; mediante sus manos y tijeras, les transfiere calor humano³⁷; les unta pegamento, los pone en fila y los convierte en trazos de artesano. Si las letras del alfabeto no se diferencian entre ellas más que por la propia diferencia, Ana Sánchez permite al alfabeto latino, una vez pasado el proceso de homogenización de la imprenta, salirse de sí mismo, escapar de la prisión de la autorreferencia, y volar en forma de líneas rectas y curvas, deshaciéndose de la pesada carga de significantes que las mantenían prisioneras. Ana Sánchez manipula las letras para arruinar todo el sistema del alfabeto y las hace indescifrables por sí mismas, y no por el hecho de pertenecer a un sistema.

La mutilación de libros, hojas o tipografías añade otra carga conceptual vinculada al hecho de la alteración del rol comunicativo original. Los caracteres o tipografías cercenadas se tornan indescifrables, las palabras quedan ocultas y su dimensión básicamente icónica y visual que ya no dependerá de los antiguos significantes ni significados³⁸.

De este modo, se rebela contra lo automático y homogéneo de la máquina, aprovechándose de sus recursos pero transformando los resultados manualmente en algo único. Ana Sánchez desmonta el texto como una imagen, nos desmonta, “*como se desmonta un reloj*”, dice Didi-Huberman a propósito de Benjamín³⁹.

El residuo es lo que la sociedad desecha como no válido y es el residuo industrial encontrado casual y aleatoriamente con lo que ella trabaja. Se apropia de estos materiales que le vienen tras haber sido abandonados, apartados, tachados de inúti-

³⁶ *This was a trajectory that the Western invention of moveable type by Johann Gutenberg in the fifteenth century continued and exaggerated: writing became a uniform, colourless, mechanized medium housed within the organized space of the folio. The activity of inscription was decisively severed both from image-making and from its origins in the bodily gesture.* Morley 2003, *op. cit* (nota 2), p. 13.

³⁷ *Sorprende ver algo cálido, humano y poético realizado con un material frío e industrial que presenta una doble lectura entre fondo y forma, en abandono de grises bajo un texto en abstracción que lleva letras al límite de atraer a su lectura o ya no buscar más ser leídas.* García Asensio, J. M., en Caballero Cano 2008, *op. cit* (nota 7).

³⁸ Medina de Vargas, R., «La palabra escondida. El lenguaje del silencio» en Sánchez 2005, *op. cit* (nota 6)

³⁹ *Tal es el doble régimen que describe el verbo “desmontar”: de un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento, la reconstrucción estructural. Montar y desmontar también remiten al juego.* Didi-Huberman 2008, *op. cit* (nota 24), p. 173.

les, y los acoge. Sus alfabetos por lo tanto, provienen de las fábricas de uralita y chimeñas contaminantes⁴⁰ en las que las imprentas reproducen a gran velocidad, con mucho ruido y de forma masiva alfabetos y alfabetos a los que no se les puede oír entre las ensordecedoras máquinas. Es allí mismo donde se producen, de modo impersonal, esos libros que luego terminan adquiriendo individualidad y valor cuando caen en manos del lector. En ellos, entre dos tapas, y sujetos por unos hilos, se guardan la tradición y el saber. En la fábrica la cultura se maneja materialmente: la novela, la poesía, o los ensayos, se diseccionan en partes, se colocan, se amontona, se recuentan, se tocan, se les da textura. Aquí la escritura no es más que una mancha sobre un blanco cuyo cuerpo hay que inspeccionar y, si tiene “buen aspecto”, pasarla a la siguiente fase de la cadena. Y así pasa en las fábricas la escritura por las miradas humanas; sin ser leída, sólo expuesta a una ojeada global. Luego se clasifican esos “cuerpos”/“corpus” de información en cajas de embalaje, se apilan y se distribuyen al mundo. La escritura es palabra con sentido cuando su autor aún está en posesión de ella, lo pierde más tarde al pasar por la imprenta donde es multiplicada y finalmente, retoma el poder de significación de nuevo cuando cae en manos de sus lectores, pero, si entonces cae en manos de Ana Sánchez, tendrá la oportunidad de volver a ser sometida a un *cambio de look* y seguir presumiendo de corporeidad.

La tipografía además tiene la peculiaridad de ser una escritura producida en equipo con todo lo que conlleva; tras los trazos de sus obras está el verdadero autor que escribió el texto original, el editor que lo revisó y le dio formato de libro, los trabajadores de la imprenta que lo traspasaron al papel y lo reprodujeron, la imprenta en sí, con su maquinaria y su tinta; el lector que lo leyó y tal vez incluyó anotaciones a mano y, la última en la cadena, Ana Sánchez. El material de partida es un texto extraído de la basura, además de reproducido, reproducible y estándar; y a pesar de ello, la artista les roba la pátina de reproducción mecánica y les trasfiere un aspecto final de manual y laboriosa pieza de artesanía.

Al tratarse de un tipo concreto de material textual, digamos, de segunda mano, que ha sido abandonado a su suerte, en ocasiones puede tener defecto físico y ya no

⁴⁰ Aunque rodeada de un ambiente bucólico más que de fábricas, podemos decir que ella misma trabaja en una nave de tipo industrial; Ana Sánchez tiene su estudio en El Jacalito, dos naves que comparte con alrededor de quince artistas a las afueras de Torrejón de Velasco. Sobre el taller vid. Hernández Riaño, P., «Reservas artísticas. Compartir para sobrevivir» en Calle 20, pp. 22-25. *Mi taller lo vivo como un espacio de permiso, de abandono, refugio y descanso. Descanso de mí, de mi conciencia de mí, de mi cabeza que no puede parar de opinar. Aquí, en el taller, trabajando, la cabeza calla y deja que “hablen” o se expresen otras “formas”. En este sentido digo que es un espacio de abandono, porque me dejo estar, abandono el control y me olvido de mí. Ya trabajando en este estado, las cosas son tan refrescantes...* «Un día con una artista. Letras a pinceladas» 2006, *op. cit* (nota 3).

vale para ser vendido⁴¹. Mientras que en la editorial, se detectan problemas de significado, en la imprenta se diagnostican problemas de signo. Cuando los alfabetos sufren un mal de signo incurable, Ana Sánchez los recoge y les da una segunda vida en su hospital de alfabetos. Si la escritura latina se permuta, las propiedades (o defectos) del sistema producen una metástasis que extiende su mal de signo y la convierte en una negada para la función comunicativa; sin embargo, y a pesar de que nunca persiguió otro objetivo (por ejemplo estético) más allá de expresarse, no deja de ser escritura.

3. b. *Raptar, violar, mutilar, abrir y exponer la letra*

Como ya hemos indicado, Ana Sánchez invierte el proceso creativo tradicional. No es una pintora o una escriba que trabaje canónica y tradicionalmente con la mano sujetando el pincel o el lápiz, y que se dirija al soporte para ejecutar un tema. Ana Sánchez cuando crea invierte los procesos; primero encuentra el tema o un trozo de tema (*object trouvé*). Una vez lo encuentra, lo toma, lo rapta, y en el estudio lo somete a toda clase de acciones deformantes⁴²: mutilación, estiramiento y se dirige al soporte donde lo expone. (Expone a su texto-víctima tras haber disfrutado de él, tras haberlo usado⁴³).

“Cutter” en mano, mano dispuesta a romper, perforar, cortar, rasgar, buscar en cualquier clase de papel y en las telas el por qué de su fragilidad, la razón de su ductilidad, y en las urdimbres, las imágenes, las palabras posadas en ellas, la imagen necesaria, la palabra sustantiva que abre la puerta del cuarto de la creación de par en par. Ella insiste sin desaliento, va descubriendo mientras actúa, hace que gire la idea y se introduce en la geometría constitutiva, porque la geometría, patente o disimulada, siempre entreverada con la carne, es el esqueleto que sustenta la encarnación de la imagen. De este modo, por esta vía, Ana Sánchez entra en la dinámica vertiginosa del desarrollo del círculo, en la espiral, figura constante en su obra. No sé si ella está advertida de sus valores esotéricos, pero sí creo que la utiliza por su atractivo formal y también intuitivamente porque percibe la fuerza de su significación⁴⁴.

⁴¹ Para una de sus series, una editorial envió a Ana Sánchez una tirada completa de libros porque se les había detectado un defecto de imprenta.

⁴² Es muy interesante el parecido que su escritura guarda con los códigos de palabras deformadas que hay que intentar leer, a veces con dificultad razonable, y reproducir por razones de seguridad en algunas acciones en páginas de Internet.

⁴³ La idea del “descuartizamiento y asesinato del libro” por parte de Ana Sánchez, se puede asociar a la de “muerte del libro” derridiana. Cap. «El fin del libro y el comienzo de la escritura» en Derrida, J., *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1998, (Trad. O. Del Barco y C. Ceretti), pp. 11-35.

⁴⁴ «Ana Sánchez», *ABC Cultural*, 21 octubre de 2000.

Ana Sánchez en su quehacer creativo imita a la naturaleza y el deterioro que ésta lleva a cabo en conjunción con el tiempo sobre los objetos. Al igual que la escritura sobre la arena termina por borrarse, bien lentamente por la acción del viento, bien por partes, como cuando las olas van devorando poco a poco trocitos de las palabras, la artista ejerce diversas acciones de deterioro sobre la escritura. Pero ella lo hace a velocidad artificial, con la rapidez con la que se hace todo en el siglo XXI. Mientras juega a ser Dios creando, adquiere el poder de manejar el tiempo, adelantándose a él, del mismo modo en que se adelanta al aire o al agua para “comerse” las palabras. La pintora retuerce, arruga, corta, mutila las letras, se recrea en las heridas de guerra pero también las cose (las pega) y allí deja expuesto su bellissimo proceso traumático. *Al violento procedimiento de cortar y, en el fondo, anular lo escrito, se une la minuciosidad, incluso el cariño con el que Ana Sánchez recompone su mundo plástico*⁴⁵.

Mientras busco la orilla de las palabras que recorto, están esas cosas que no se pueden decir con palabras, que se dicen con palabras, que se abren como cremalleras y cierran entre sí cuando aprietas los dientes⁴⁶.

Al cortar la orilla de las palabras, los trazos tipográficos de Ana Sánchez se quedan abiertos. Abiertos no sólo a los blancos,⁴⁷ al espacio, al tiempo, al aire (y a sus propiedades erosivas), sino también a la significación, pues al privar a las letras de los bordes y rabos que las caracterizan, se mutan en otras, se travisten de otras y pueden “abrirse” a otras interpretaciones. Efectivamente, la mente humana es capaz de completar información de la que tiene certeza cuando percibe una parte del todo pero en sus obras, el grado de deformación es tal que resulta inútil el intento de cerrar los trazos porque las posibilidades combinatorias se hacen demasiado numerosas⁴⁸. Reconocemos estos trazos como escritura sólo porque sabemos que se trata de escritura. Así se da en la obra de Ana Sánchez una suerte de tensión entre el fenómeno de lo abierto y lo cerrado. Además, una de las razones de la indescifrabilidad de su escritura se debe al hecho de que los bordes de las letras han sido cortados de modo que han quedado abiertas, expuestas en todo su vacío, lo que produce una suerte de *agorafobia visual* que incomoda al espectador, empeñado en hacer de lector, y que no puede resistir el impulso de intentar leer los trazos por más que le

⁴⁵ «Ana Sánchez» 2003, *op. cit* (nota 31), p. 27.

⁴⁶ García Asensio, J. M., en Caballero Cano 2008, *op. cit* (nota 7).

⁴⁷ Vid. Nota 10 en Noordzij 2009, *op. cit*.

⁴⁸ Según Giedion, el arte podría haberse originado del gesto intuitivo de querer completar, por ejemplo, huellas de animales. Ana Sánchez, haría el proceso inverso: se encuentra los signos completos, cerrados en su redondez y ella les borra los bordes para dejarlos abiertos, exponiendo su interior, permitiendo que se les escape lo vacío. Giedion, S., *El presente eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Madrid, Alianza, 1981.

resulte imposible⁴⁹. El espectador de sus obras es abocado a un estadio de bipolaridad que se representa los eternos conflictos entre la escritura y la imagen⁵⁰. A este espectador la apreciación de los *graphiein* le pone en una situación incómoda pues años de historia le han hecho desaprender el concepto binario del término. Si la incursión de texto en la imagen pone al espectador ante dos modos de información y dos modos de percibir lo visual (tiene que mirar y tiene que leer)⁵¹, ante las palabras transformadas en imágenes de Ana Sánchez, es incapaz de aunar mentalmente la dualidad; se debate entre mirar y leer, viajando de un hemisferio al otro del cerebro, sin encontrar apaciguamiento.

Los vacíos y los llenos se organizan siguiendo diversas pautas y secuencias, y terminan por crear una sintaxis de formas y símbolos, una pintura-escritura más plástica que verbal, una peculiar grafía que acaba convirtiéndose en una eficaz y muda metáfora de la incomunicación y el extrañamiento⁵².

Y esta herida abierta de las palabras, tras ser rajadas con el *cutter*, es expuesta a la visión de los hombres, que cegados ante tanta palabra-imagen finalmente terminan por no ver:

Dentro y fuera constituyen una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos⁵³. En este “horrible dentro-fuera” de las palabras no formuladas, de las intenciones de ser inconclusas, el ser, en el interior de sí mismo, digiere lentamente su nada⁵⁴.

⁴⁹ De acuerdo con las últimas investigaciones, cuando leemos sólo miramos los bordes superiores o inferiores de las palabras pues son la parte más distintiva y es suficiente para llevar a cabo la lectura. Noordzij 2009, *op. cit* (nota 10).

⁵⁰ *Typographical space collides with pictorial space, generating unstable hybrids in which the material presence of the letter completes with its role as a carrier of meaning*. Morley 2003, *op. cit* (nota 2), p. 135.

⁵¹ [la palabra] (...) *confines the reader to a predetermined route constructed from a horizontal row of letters to be deciphered from left to right and top to bottom. Indeed, the activities of seeing and reading occur at quite different tempos and involve different ordering of perception –the brain must configure consciousness in distinct ways for each activity and we simply cannot do both simultaneously*. Y refiriéndose a Ed. Ruscha pero aplicable a la obra de Ana Sánchez: (...) *Thus, it is argued, reading and seeing also involve wholly different mental faculties and motor skills. By mixing up the spaces of writing and picturing, Ruscha has, perhaps deliberately, perhaps inadvertently, engineered a collision between our two “brains”*. *Ibidem*, p. 9.

⁵² Carpio 2005, *op. cit* (nota 2).

⁵³ Bachelard, G., *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 250.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 256.

4. Escritura lineal y latina: *alfabetos afásicos*

Una vez descuartizado el texto, con los trozos de letra en la mano, habría infinitas variantes de distribución de los fragmentos sobre el soporte: volcarlos y dejar el orden en manos del azar, describir formas geométricas con ellos, o acumularlos en esquinas y laterales del soporte. Sin embargo, la decisión es muy concreta; en ocasiones los expone en espiral⁵⁵, en otras no parece haber ánimo de seguir una disposición concreta, y en la mayor parte de los casos, los expone diacrónicamente, para ser “leídos” de izquierda a derecha⁵⁶. Es decir, que Ana Sánchez vuelve a disponer sus recortes de texto abiertos de forma lineal, jugando de este modo a “escribir” el collage, de forma que una vez sus letras han sido sometidas al proceso de deterioro lo suficientemente como para hacer su lectura imposible, las expone linealmente, tal y como se exponen las escrituras fonéticas y alfabéticas occidentales. Teniendo en cuenta que el hombre percibe una sucesión de signos como legible, es decir, como escritura, podemos afirmar que Ana Sánchez hace un intento de volver a narrar algo con ellas. Rehace el texto, lo hiere para después coserlo, pero sigue roto; ha roto la tradición, nos dice que nuestra tradición no es nada, que no sirve para nada, que el tiempo de la linealidad y de la *phoné*/presencia ha pasado.

El proceso de alineamiento de la escritura requiere además, para poder ser leída, de un ritmo⁵⁷ y unas proporciones determinadas entre fondo y forma⁵⁸, características, por cierto, intrínsecas de toda composición plástica.⁵⁹

⁵⁵ La frecuente disposición de textos en espiral ha sido comparada con una torre de Babel vista desde arriba: *Crea así la artista una singular Babel, como si fuera un intento de aunar todas las lenguas del mundo o la reconstrucción de un texto del que siempre nos faltará un fragmento. (...) En ocasiones, las letras crean un círculo interminable, como las ideas obsesivas de las que parece imposible salir (...).* «Palabras anónimas», *El Norte de Castilla*, 3 de abril de 2008.

⁵⁶ De acuerdo con la mayoría de los teóricos, la escritura en disposición lineal corresponde a un estado superior de desarrollo social y supone la subordinación gradual del sistema escrito al lenguaje hablado. La linealidad de la escritura reproduce nuestro modo de hablar, el fluir en el tiempo de nuestro lenguaje. Lo mismo sucede con la elección del sistema alfabético.

⁵⁷ *La palabra consiste en formas –blancas y negras– que constituyen una unidad rítmica. Si el ritmo está ausente, no hay palabra, aunque las letras estén diseminadas sobre el papel en la secuencia correcta.* Noordzij 2009, *op. cit* (nota 10), p. 39.

⁵⁸ *La relación entre forma y contraforma, que en la escritura se traduce como la relación entre blanco y negro, constituye la base de la percepción. La interpretación de toda sensación por cualquiera de los órganos sensoriales funciona según este principio.* *Ibidem*, p. 13. O más adelante: *Las particiones negras entre los intervalos blancos pueden ser similares, pero deben ser equivalentes, es decir iguales en su valor; porque de lo contrario perturbarían el ritmo.* *Ibidem*, p. 40.

⁵⁹ Este estudiar el texto como una imagen hace referencia a la hypotiposis, literalmente, el estudio de lo que hay bajo el texto. La hypotiposis analiza la página como imagen y las fisuras que hacen que el texto se cuele a través del campo de lo gráfico ya que éste siempre contiene imágenes visuales, bien en sí mismo, o provocadas por la lectura. Para el análisis de un arte visual se tienen en cuenta aspectos como los llenos/vacíos; superficie/profundidad; iluminación/cromatismo; o distribución de ele-

En realidad, cuando leemos un texto, lo que encontramos son sencillamente juegos de luces y sombras, contraste de colores y texturas, formas que desciframos y a las que acabamos dotando de una significación emparentada con el sentido que le podemos dar. En las letras escritas se evidencian ritmos, cadencias, estructuras visuales tras las que se esconden nuevos significados⁶⁰.

La obra de Ana Sánchez recuerda que la escritura se encuentra en un terreno movedizo entre el lenguaje y la imagen y que no se constriñe únicamente a la cultura del libro sino que circula libre en el espacio, que no acepta límites, más aún en la actualidad en la que el espacio virtual requiere de una escritura multidimensional, multifacética, escurridiza y permeable. Sus obras hablan de la naturaleza híbrida de la escritura como trasmisora de significado (*representante de*) y como realidad física en sí (*representada*), perteneciendo a dos registros: el visual y el oral, y deviniendo así emblema de la doblez icónica y mixta de la escritura. Esta es la clave del juego binario de Ana Sánchez que, como concedora de los elementos de que se constituyen tanto la imagen como la escritura, reconstruye la linealidad, los ritmos y las proporciones, pero ocultando su posible interpretación como *Logos*.

Después del postestructuralismo, la duda de si la escritura ilegible puede denominarse como tal no tiene cabida alguna⁶¹. En cualquier caso, la definición de “escribir” de la 22^a edición de la RAE dice: “representar las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie” y de “escritura”: “1. Acción y efecto de escribir: 2. Sistema de signos utilizado para escribir. Escritura alfabética, silábica, ideográfica, jeroglífica; 3. Arte de escribir; 4. Carta, documento o cualquier papel escrito”. Obviamente, respecto a la segunda definición, Ana Sánchez sí usa signos de escritura, aunque los deforme, negando así su eventual utilización. Pero al final de esta manipulación, no se trata ya de una escritura alfabética, ni silábica⁶²; se trata de documentos escritos no sujetos a la lectura sino a la contemplación⁶³.

mentos en el espacio. Estos también pueden buscarse para el análisis de la página escrita. González Calvo, S: «Análisis visual de una imagen escrita», *Escritura e Imagen*, Vol. 3, 2007. Es muy interesante en este sentido el proceder de Ana Sánchez que no recorta las letras de los carteles o libros –eso sería como leerlos, de algún modo– sino que toma toda la página o cartel como una unidad visual y procede a rasgarla o cortarla independientemente de los negros y blancos.

⁶⁰ Huerta, R., *Museo tipográfico urbano. Paseando entre las letras de la ciudad*, Valencia, PUV, 2008, p. 72.

⁶¹ A lo largo del texto «Variaciones sobre la escritura», Barthes defiende que la ilegibilidad es la vocación misma de la escritura. Campa 1989, *op. cit.* (nota 9).

⁶² En términos de teoría de la escritura puramente, la de Ana Sánchez en principio podría ser clasificada como de tipo glotográfico, es decir, que transmite una lengua concreta. Pero ella la convierte en semasiográfica, es decir, que no transmite ninguna lengua sino que comunica por sí misma. Comunica, por lo tanto, a través de la forma pura de las tipografías (ángulos, esquinas, curvas, contra curvas) del mismo modo que lo hace por ejemplo, la abstracción geométrica.

⁶³ En *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, Morley distingue hasta cuatro tipos de inte-

Las letras nos atraen. Al percibir un mensaje escrito, tendemos a leerlo, a descifrar su significado (...) incluso cuando se trata de textos que no somos capaces de entender. Pero junto al encuentro verbal aparecen otras sensaciones que ponen en juego múltiples mecanismos perceptivos. Las formas, el color, la adscripción estilística de los textos, su presencia (...).⁶⁴

Estos trazos abstractos que hoy miramos fueron originariamente una frase que expresaba, que quería decir, en definitiva, forman una parte de lo que fue una realidad completa constituyendo un mundo de significados y con sentido propio. Las letras que incorpora Ana Sánchez a sus obras no están pintadas o reproducidas sino que son “verdaderas”, están tomadas de la realidad e incorporadas, pero en escritura no se puede hablar en términos de autenticidad o falsedad ya que ésta nunca pudo encarnar la realidad en sí sino una representación de la misma. Ana Sánchez es la única que tiene la oportunidad de leer esas líneas antes de su mutación en imagen pura, –antes de transformarlas en huérfanas de padre y sentido– pero nunca le interesa porque le resulta más que suficiente saber que los textos ocultan secretos invisibles a primera vista:

No leo los libros que utilizo para trabajar porque lo que busco en ellos es su simbología como objeto, no los elijo por su contenido concreto sino por el hecho de saberse que en sus hojas hay mensajes, ideas conceptos (...)⁶⁵

Y es que el concepto de escritura alfabética contiene la gran paradoja de transmitir ideas a través de signos impenetrables para expresarse mejor. Es decir, que ocultar para descubrir, así es el proceder *escritural* de Ana Sánchez que reubica sus frases en el espacio y las expone mientras se le escapan. La autora ya no es dueña de ellas, se le van al distribuirlas por el lienzo permitiendo hacer olvidar al espectador que un día hubo significado que esta vez permanecerá oculto y muy probablemente olvidado para siempre. En este ejercicio de la ruptura con la legibilidad, Ana Sánchez demuestra que el alfabeto no representa nada en sí mismo pues en el momento en el que las letras pierden un rabo o una orilla se tornan irreconocibles.

Obviamente lo que subyace tras la práctica de ocultamiento intencionada⁶⁶ es la

racción entre el signo visual y el verbal. El caso de Ana Sánchez sería el tipo cuarto: “Inter-media relationship” en el que, según el autor, se da una confusión entre escritura e imagen, enfatizándose el hecho de que la escritura es lenguaje visual que atrae a la vista y no sólo a la mente. Morley 2003, *op. cit* (nota 2). Como se ha indicado anteriormente, es un manual de historia articulado en torno al eje de la relación entre la escritura y la imagen.

⁶⁴ Huerta 2008, *op. cit* (nota 60), p. 15.

⁶⁵ Ana Sánchez vid. Nota 1.

⁶⁶ En su artículo «Apariencia y realidad en la escritura» en *Escritura e Imagen*, vol 3, 2007. pp. 5-20, Caterina Marrone hace una introducción a los diferentes procedimientos de ocultación de la escritura desde tiempos remotos y explica la estenografía, que consiste en la ocultación del mensaje; la cripto-

idea de romper con la norma y de no permitir la libre comunicación, el intercambio de ideas. Si las reglas del lenguaje y de la escritura reflejan de algún modo las estructuras del orden social, romper la escritura es literalmente romper el sistema. La escritura con sus signos y gramática, es un reflejo de quien la produce: su sentido del tiempo y el espacio, su concepto de las jerarquías y la organización social, su necesidad de nombrar o silenciar determinadas ideas. En concreto, el saber alfabético y tipográfico corresponden a un modo específico de organización del mundo que nos habla, directa o indirectamente, de un sinfín de sistemas predominantes en las culturas en las que surgió: patriarcado, colonialismo, capitalismo, reproducción, industrialización, concepto del tiempo, o modos concretos de percepción del espacio y la imagen⁶⁷.

La escritura, como el lenguaje, siempre ha sido empleada como una herramienta de control cuyo poder radica tanto en que debe ser leída como en la dificultad de llevar a cabo esa lectura. La lectura obliga al cumplimiento de la norma y la incapacidad de leer excluye al analfabeto del entendimiento y, por ende, del sistema, pero le obliga igualmente a cumplir la ley. Comulgar con lo que no se entiende, ser castigado por lo que no se comprende, exponerse a lo ilegible, ser víctima del sistema del alfabeto en toda su extensión. Al que no sabe leer se le imponen los signos indescifrables pero de obligatorio cumplimiento de forma que las palabras incomprensibles de Ana Sánchez, ponen al espectador en el lugar de las iletradas minorías o mayorías, dependiendo del lugar y del momento histórico que tomemos. A pesar de la facilidad con la que se puede manejar a la masa analfabeta, de todos es sabido que los regímenes totalitarios buscaban que las tipografías fueran cada vez más legibles y uniformes de modo que recrearse en la alevosía del ocultamiento y de lo único de cada trazo, es como rebelarse contra el uniforme, rebelarse contra la autoridad. Atentar contra el contenido del cartel publicitario es desmontar todo el engranaje comercial, impedir la venta en última instancia. Del mismo modo que destruir el alfabeto para hacerlo enmudecer es un modo de reivindicar otras formas de concebir la vida o, al menos, reivindicar otras formas de mirarla.

Esta interrupción voluntaria de la comunicación se relaciona con la censura que, como se dijo al principio, guarda mucha relación con su obra y en concreto, con la elección de la escritura como base de sus temas⁶⁸. La comunicación, para ser tal, debe ser bidireccional; Ana Sánchez emite signos en un aparente intento de comunicación pero éstos, al estar manipulados, no llegan nunca al receptor sino en la

grafía, que actúa sobre el significado; y cómo nuestras formas alfabéticas de escritura se prestan a las manipulaciones criptográficas con facilidad mediante la permutación de letras.

⁶⁷ Sobre este tema vid. Luhan, Mc., *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, 1962.

⁶⁸ *En mis cuadros las letras jamás se llegan a leer, es una especie de autocensura*. Carrasco, M., «Las letras de Ana Sánchez», *Hoydigital*, <http://servicios.hoy.es/pg060603/prensa/noticias/Sociedad/200606/03/HOY-SOC-195>, 7 de junio de 2006.

forma de un balbuceo sin sentido⁶⁹. Es la artista la que lejos de buscar la comunicación, busca la incomunicación transmitiendo un código cifrado en una lengua inexistente, poniendo de manifiesto, con el mismo ímpetu, tanto la voluntad de escribir como la de no comunicar, la de borrar, la de tachar⁷⁰; *Se trata de una personal metáfora de la incomunicación, que contiene a la vez un homenaje a la palabra y un elogio del silencio*⁷¹.

Si las letras ya no comunican, si no se halla tras ellas el soplo de la *phoné*, éstas no son más un *fainómeno* que aparece, una aparición, un fantasma, una imagen pura, cargada de poder mágico para engatusar a los hombres con la sensualidad de sus trazos, sus curvas y contracurvas, sus esquinas, su textura, su color, y sus bordes, dejándolas confundidas de apariencia y realidad, y sin correspondencia ya en el Mundo de las Ideas, incapaces de transmitir Verdad. Desnudas de significado, desvestidas de alma, su cuerpo queda expuesto al disfrute escopofílico, como si de un objeto fetichista se tratara⁷².

Paisajes que se convierten en una suerte de mapas verbales, en los que el dibujo de cada palabra y la reproducción de cada accidente textual ocupa su exacto lugar, como una toponimia de significantes y de significados, dispuestos según un difícil pero eficaz equilibrio en el que lo verbal queda supeditado a la voluntad de la forma y de la estructura⁷³.

5. “Soy escritura, no me dejo leer”

*Acaso sea la suya una paradójica comunicación de la imposibilidad para contactar con el otro, una suerte de muro fragmentario en el que sobran todas las palabras*⁷⁴. La escritura de Ana Sánchez es incapaz de expresarse e imposible de descri-

⁶⁹ Vid nota 25 sobre la relación del arte de Ana Sánchez con el juego, el absurdo y el balbuceo dadaísta.

⁷⁰ *La idea sostenida por la lingüística tradicional de que el lenguaje tiene por función principal facilitar la comunicación entre los hombres ha tenido que ser revisada ante la evidencia del frecuente uso tanto de lenguajes cuyo fin es precisamente el ocultamiento como de lenguajes que se presentan directamente como indescifrables*. Gache 2006, *op. cit.* (nota 29), pp. 43-44. *El hecho de que la escritura sirva únicamente para comunicar es rebatido a partir de numerosos ejemplos. La escritura china, por citar un caso, habría tenido como origen funciones no comunicativas sino estéticas y rituales. Podríamos citar también las numerosas escrituras realizadas con el expreso propósito de no ser vistas, como aquellas ubicadas en determinadas cámaras mortuorias egipcias, alejadas de todo posible ojo humano*. *Ibidem*, p. 50.

⁷¹ Medina de Vargas 2005, *op. cit.* (nota 16).

⁷² *Probablemente nuestra atracción hacia las letras responde a un cierto fetichismo de orden visual y cultural*. Huerta 2008, *op. cit.* (nota 60), p. 89.

⁷³ Carpio 2005, *op. cit.* (nota 17).

⁷⁴ «La otra escritura», *Descubrir el Arte*, diciembre de 2005.

frar por sus lectores—espectadores porque llega a alcanzar tal grado de deformación respecto al original que retrocede al estadio pictográfico.

Se trata de un sistema alfabético y fonético al que se le quita la voz (y el *voto*, la autoridad, la capacidad de expresión y la identidad) dejándolo mudo, afásico. Su obra se mofa del concepto de escritura como medio útil: registro de la ley, de la memoria, de transacción comercial, y ejecuta esta burla eliminando el registro mismo, haciendo así desaparecer la memoria; la escritura de Ana Sánchez se borra al ser escrita, se desdice, enmudece en el intento de expresar; se tacha, se autocensura, se cose la boca, ahoga el grito: se borra a sí misma⁷⁵ dejando patente lo inútil, por efímero e inestable, de su concepción como almacén eterno del *Logos*.

Ana Sánchez nos recuerda que la escritura es pura materia y como tal, está sometida al deterioro del tiempo, al manoseo de sus usuarios, al extravío, al robo, a la mutilación. Así se jacta de la tradición occidental que ha confiado en la escritura como cofre hermético donde albergar la tradición cultural y nos recuerda que lo oral, por inmaterial, acaso esté menos expuesto a la manipulación humana. Al alfabeto se le arrancan los vestidos del significado y nos queda un sistema que, aunque afásico, conserva su capacidad de ser mirado. La escritura se convierte de esta manera en un bello objeto fetiche, visualmente atractivo aunque carezca de capacidad y efectividad en la expresión verbal, eternamente incomprendida e incomprendible.

Ana Sánchez nos recuerda que la escritura para representar ideas ya no sirve. Su escritura se escapa de los márgenes, se amontona, se expone linealmente para seducir al espectador, bella acumulación de signos sin sentido como en una sopa de letras. Una belleza inútil más allá de la belleza; representante de nada, ocupadora de espacio⁷⁶; cuando te empeñas en leerla, al acercarte te grita que sólo es un trazo, que sólo es escritura pura, que no se deja leer.

⁷⁵ Así podríamos decir que Ana Sánchez representa las aspiraciones derridianas de la archiescritura liberada del lenguaje. El acto de borrarse de una palabra para Derrida es como traicionarse a sí misma. “Silencio” es por ejemplo una palabra que él denomina “deslizante”, una palabra que al evocarla se borra. Derrida 1998, *op cit.* (nota 43), p. 315.

⁷⁶ Para Derrida una de las principales características de la escritura es su espaciamento *Ibidem*, p. 298.