

Entrevista al gravador Ricard Huerta, guanyador del Premi Investigació sobre Comunicació

## “La revolució del bolígraf va ser més important que la revolució russa”

Ricard Huerta (la Llosa de Ranes, 1963), professor de Didàctica de l'Expressió Plàstica.

La seua investigació sobre la funció plàstica de les lletres ha merescut la màxima distinció de la cinquena edició dels Premis d'Investigació sobre Comunicació de la Generalitat de Catalunya.

**H**uerta, ¿quina funció tenen les lletres?

—Plàstica. A la força he d'anomenar la meua investigació *Funció plàstica de les lletres en les publicacions periòdiques il·lustrades espanyoles dels anys 50*. ¿Per què he de dir espanyoles?

—Això.

—Perquè inclús avui encara, quan s'edita, el que figura en els crèdits dels llibres o les revistes és “imprès o editat a Espanya”. Jo m'hauria pogut cenyir a l'àmbit lingüístic i fer només el que es va publicar a Barcelona. Però vaig un poc més lluny perquè pense que les lletres,

quan es llegeixen, no és únicament pel contingut del text sinó també per la forma. De fet, resulta molt atractiu llegir un text en txec per tots aquells accents que hi ha per damunt de les lletres, tant vocals com consonants.

—¿Quins materials han centrat el seu estudi?

—Les publicacions periòdiques il·lustrades fetes a l'eix Madrid-Barcelona, buscant aquest contrast. Hauria d'haver investigat també totes les publicacions que només tenen text, ja que la meua tesi és que, a partir dels anys 50, el text és també imatge, però no ho he fet. M'he

centrat només en les que tenen fotografia i il·lustració.

—Tinc entès que l'estudi també s'ha fet en format vídeo.

—En efecte, hem fet un vídeo de mitja hora de duració que anem passant per diverses poblacions. És molt didàctic. Si més no, hi ha un concepte que l'explica molt bé: una revista no es llegeix, es fulleja. Vist en imatges, és evident. Per això la revista està pròxima, visualment, a la televisió, perquè la televisió també es fulleja, el que passa és que el ritme del fullejat te'l donen ells. No fas una lectura de la imatge.



Ricard Huerta va irrompre en el món artístic valencià com a gravador, i és autor de diverses exposicions individuals i col·lectives.

RAFA GIL

—¿Es cert que Joan Fuster el va assessorar d'alguna manera en el treball?

—He basat aquesta tesi en dues frases, una de Joan Fuster (“Fóra un bon tema d'estudi establir les connexions entre la història de la tipografia i la dels moviments culturals que li són contemporanis”)

i una de mon pare (“No hi ha res mal dit si està ben comprès”). Em vaig entrevistar amb Joan Fuster, pensant que ell em parlaria més de la seua visió tipogràfica, però resulta que ens vam entendre ràpidament, ja que ell havia fet il·lustracions per a *Jornada*. En els anys 50 *Jornada* tenia un suplement que es deia “Artes y Letras”, de quatre pàgines, i Fuster se'l feia tot: des d'escriure o traduir textos fins a maquetar, cosa que no solien fer els redactors de l'època. El suplement era cosa seua. Disposava d'uns quants dibuixos d'Andreu Alfaro i si un li pegava a un poema de Mallanné que ell havia traduït, el retallava i l'encaixava. Per tant, Fuster va dissenyar espais de textos ambientant-los amb dibuixos. Em va confessar que, com que era literat, no es fixava massa en la forma de la lletra, sinó en el rerefons del text.

—¿La lletra també té un rerefons?

—Sí, i és molt més evident, encara que no se li dedica tant d'interès com el que es dedica a la lectura del text quant a llenguatge.

—¿A vostè, d'on li ve l'obsessió per la lletra?

—No és obsessió, és interès. De l'interès pel text.

—¿Li l'ocasiona alguna publicació?

—No és determinant, però de menut vaig passar moltes hores fullejant la revista *Garbo*. M'ho passava bomba. Les lletres de *Garbo* eren molt boniques en la portada; era una revista que tenia molta cura de l'aspecte, com a resultat de les maneres que s'havien introduït en els anys 50. Ja pensava en la lletra com a imatge.

—¿Estem en la cultura de la confusió?

—Completament al contrari. Bé, no

s'han de mesclar imatges i paraules que tenen el mateix significat: una fotografia de Felipe González que baix po-

sa “Felipe González” és una confusió.

—¿Correspon la tipografia de les lletres a la violència d'un idioma? Per exemple, alemany i basc, amb tipogra-

doni, o en cal·ligrafia la italiana, o l'anglesa. I sempre s'ha dit la Garamond. Representen nacionalitats. I això, centrat en una dècada com la dels anys 50, que jo la designe dècada de trencament, està molt lligat a la hipòtesi d'aquesta investigació. En els anys 50, a causa

d'una sèrie de canvis, hi ha una revolució en la forma de les lletres. La lletra impresa passa de ser un element tipogràfic a una imatge fotogràfica. S'hi arriba perquè es generalitzen tècniques com l'*offset*. O el *letraset*. Si la tipografia només permet muntar els tipus un darrere l'altre, l'*offset* i el *letraset* perme-

ten jugar amb les formes com si foren autèntiques fotografies, que és el que les avantguardes artístiques havien intentat, tot i que dins dels marges de la tipografia. A partir dels anys 50, text i imatge són inseparables.

—¿Per què ha triat els anys 50 per al seu estudi?

—He apuntat el fet de les novetats tècniques. Al llarg de sis anys de treball he vist que eren moltes més de les que jo havia imaginat, el que passa és que l'Espanya dels anys 50 encara pateix molt les conseqüències de l'autarquia. No hi arribava material, però en canvi sí que hi arribaven publicacions estrangeres, sobretot tècniques. Per tant, els impressors intentaven copiar el que veien en unes revistes on la lletra ja ha deixat de ser un element tipogràfic per a ser una forma fotogràfica, una imatge. ¿Com ho poden fer sense tenir *offset*? Dibuint. Un ofici que existia en aquell moment era el de retolista, el qual va passar a fer no només anuncis sinó també pàgines de text. Era el retorn al gòtic, perquè es tornava a la il·luminació de la lletra. La impremta havia anul·lat la llibertat de dibuixar lletres, tancava —encara que n'obria d'altres— el camp de possibilitats.

Amb la impremta va aparèixer el tipògraf, i a partir del 1950 torna el dissenyador de lletres. El Macintosh no és sinó el retorn al gòtic, al dibuix. El teclat d'una màquina Olivetti dels anys cin-

# RICARD

# HUERTA

fies pròpies.

—Està molt relacionat. És evident que hi ha tipus de lletres que representen nacionalitats. De fet, sempre s'ha dit la Bo-



Alfabet del Tirant, realitzat per Ricard Huerta.

ARXIU

quanta et ceneix a l'ordre visual d'un text que segueix les línies, mentre que un ordinador et permet tornar a abans de la impremta. I això és un èxit. L'invent del fax també té importància en aquest sentit.

—¿Qui va inventar el fax?

—Els japonesos, no perquè tècnica-ment siguem una avantguarda, sinó perquè permet escriure en la seua llengua. Els japonesos necessitaven un aparell que transmetera a distància immediatament els seus textos. Existia el tèlex, però només permetia enviar textos partint de l'alfabet llatí. Els japonesos no podien enviar missatges en la seua llengua i es van inventar el fax per a poder pintar imatges de la seua llengua, que és intelecible. I un invent que s'havia pensat per a enviar textos ha acabat enviant imatges: el text i la imatge s'han confós. Són la mateixa cosa.

Tornant als anys 50, els retolistes pintaven a les portes dels cinemes aquells grans murals i feien anuncis per a la premsa, però a partir dels anys cinquanta, com que els editors s'adonen que a l'estranger passa alguna cosa, demanen als retolistes que intervinguen no només en les pàgines amb imatges sinó també en la pàgina que només té text, perquè això es podia imprimir per mitjà d'un fotograt. Si hi ha un trencament en el segle XX, posterior a les avantguardes artístiques i previ a l'arribada de l'ordinador, és als anys 50 pel fet que la lletra passa a ser una imatge. Ací no es disposava de la tecnologia per a arribar al que es veia en les revistes estrangeres, i aleshores inventaven.

—¿Qui eren els qui inventaven?



—Són dissenyadors de lletres, ja no tipògrafs, i curiosament quasi tots de Barcelona, i molts d'ells exiliats a França. Hi ha tres noms claus: Enric Crous Vidal, Joan Trochut Blanchard i Alexandre Cirici Pellicer. Són tres superpersonalitats. Trochut Blanchard aporta la idea de poder combinar per mitjà d'elements tipogràfics per crear noves formes. Exemple: les lletres majúscules. Si tenen alguna cosa en comú és una línia que els dóna forma marcant-les per dalt i per baix. Una T, una A o una B sempre tenen la mateixa distància, i si la talles en tres parts i combines amb elements tipogràfics, no solament horitzontals sinó també verticals. Això ho inventa Trochut, inclús ho edita, perquè als anys cinquanta editar un tipus de lletra significava anar a la Fundició Tipogràfica Nacional, on fonien les lletres per a dis-

**Les lletres poden ser de pal i de traç, les de pal són molt més rectes en tots els conceptes i no tenen acabaments que les defineixen, mentre que les de traç sí. Les de traç sempre estan més relacionades amb aquelles formes biomòrfiques de Candela, Calatrava i Gaudí, i les de pal, en canvi, mantenen relació amb les arquitectures que han esbossat edificis que són idèntics de dalt a baix, més en la línia de les idees de Theo Van Doesburg i Mondrian, que són barrocs en el sentit contrari”.**

tribuir-les a les impremtes. En aquesta dècada de trencament Trochut aporta el que hauria pogut ser la possible solució per a la tipografia.

Crous Vidal, d'altra banda, defensa el principi de la cal·ligrafia llatina —també en diu mediterrània—, en el sentit que als anys 50 predomina el tipus “univers” de lletra, que és de pal. Ell vol retrobar els principis de la cal·ligrafia llatina i proposa tornar als models de traç —la Bodoni és el típic model de traç—. Parteix de la idea de l'arabesc, que consisteix a fer dibuixos, a més de les lletres, en motlles tipogràfics. Decorar la pàgina impresa i decorar les lletres del text. De fet, en els llibres de festes encara es gasten els arabescos de Crous Vidal.

Cirici Pellicer no és un tipògraf com els anteriors, sinó que és, en aquell moment, un publicista que, junt amb altres que en els anys 50 tenen moltes ganes de canviar les coses, pensa que cal recuperar els valors orientals, reflexionar-hi i meditar-los. És un poc el que és la cal·ligrafia xinesa: la lletra és un dibuix i es medita tant fer una zeta com pintar la cara d'un personatge. Ell crea una agència de publicitat que es deia Zen i firmava amb un dibuix fet per ell que era l'espiral zen. La majoria dels dibuixos de l'agència eren seus, i es planteja no només dibuixar uns anuncis que trenquen amb la resta del que s'hi feia, sinó introduir alhora uns textos que també són dibuixos. I això va en la línia del que feien Crous i Trochut. Ells són més gravadors —s'obsessionen a reproduir una matriu— i Cirici dibuixa.

—Mentrestant, ¿a València es feia alguna cosa en aquest sentit?



**E**l retolista va passar a fer no només anuncis sinó també pàgines de text. Era el retorn al gòtic, perquè es tornava a la il·luminació de la lletra. La impremta havia anul·lat la llibertat de dibuixar lletres, tancava —encara que n'obria d'altres— el camp de possibilitats. A partir del 50 torna el dissenyador de lletres. El Macintosh no és sinó el retorn al gòtic, al dibuix. El teclat d'una màquina Olivetti dels anys 50 et ceneix a l'ordre visual d'un text que segueix les línies, mentre que un ordinador et permet tornar a abans de la impremta.

**CHLORODONT**

La gran crema dental alemana

Els publicistes dels anys 50 utilitzaven aquestes siluetes farcides amb text potser sense ser conscients que reprenien la tradició dels cal·ligrafs de l'edat mitjana.

ARXIU

—A la força s'ha de relacionar els tipògrafs amb els artistes en general i els grups d'artistes. Jo parle en el treball de tres grups, que són els més impactants en la dècada: Dau al Set a Barcelona, El Paso a Madrid i el grup Parpalló a València. Són molt diferents. Parpalló no era un grup, en el sentit que no hi havia un corrent únic, sinó gent que anava a la seua i s'ajuntava de tant en tant per a exposar en una sala. Els grups de València i Barcelona estan implicats, cadascun pel seu compte, en una revista, que és el que dona forma al grup. Dau al set tenia *Dau al set* i Parpalló tenia *Arte Nuevo*, i en aquestes publicacions es veu molt clara la

combinació de la lletra amb les imatges.

—De tot l'alfabet, ¿quina és la lletra que li resulta més suggestiva?

—L'alfabet està construït a partir de formes molt primàries, molt bàsiques: cercle, quadrat, triangle i combinacions entre ells. Totes són molt atractives. Inclús la *i* i la *o*.

—¿Hi ha un tipus de lletra que siga el més idoni per a llegir?

—Tots són bons, sempre que siguin llegibles. Però això depèn molt de la grandària i les columnes que s'hi apliquen, de la maquetació. Ara: hi ha lletres que per si són més llegibles. Hi ha lletres de pal i lletres de traç, les de pal són

molt més rectes en tots els conceptes i no tenen acabaments que les defineixen, mentre que les de traç sí. Les de traç sempre estan més relacionades amb aquelles formes biomòrfiques de Candela, Calatrava i Gaudí, i les de pal, en canvi, mantenen relació amb les arquitectures que han esbossat edificis que són idèntics de dalt a baix, més en la línia de les idees de Theo Van Doesburg i Mondrian, que són barrocs en el sentit contrari: tot és molt pla, els colors han de ser primaris, només existeix la vertical i l'horitzontal... Encara que Theo Van Doesburg i Mondrian van discutir perquè el primer defensava la diagonal com a categoria i l'altre deia que només era una vertical girada.

—¿Es pot dir que el pal i el traç responen a realitats culturals distintes?

—El pal està pensat per als nòrdics, que són la cultura dels gasos, la cervesa, i el gel, els mars durs, i nosaltres ens hem criat en la cultura dels líquids: l'oli, el vi. Els nostres líquids són més suaus i tenen el seu equivalent en les lletres de traç.

—¿La lletra, amb sang entra?

—Tot el contrari. Jo faig entrar els meus alumnes al dibuix a través de la lletra.

—¿La lletra, amb disseny entra?

—Millor.

—¿Hi ha més revolucions en els anys 50?

—El bolígraf. La revolució del bolígraf va ser més important que la revolució russa. El bolígraf permet ratllar en totes les direccions, cosa que la ploma estilogràfica no. El bolígraf, com a eina propícia per a deixar senyals, té moltes propietats que no té la ploma, però en perd unes altres. L'instrument ploma, bàsicament, no era massa diferent de l'instrument bolígraf, però la ploma només permet ratllar en una direcció, mentre que el bolígraf, gràcies a la boleta de la seua punta, ho permet tot.

Això és revolucionari i ha significat, per exemple, la desaparició de l'assignatura de cal·ligrafia dels centres de Magisteri: ja no era necessari estar molt de temps practicant amb la ploma. El bolígraf revoluciona l'escriptura, però només permet fer la línia amb una grossària, mentre que la ploma facilitava diverses grossàries al llarg del recorregut. L'aparició del retolador, que és l'evolució del bolígraf, ens retorna a la ploma, al principi. Igual que el Macintosh.

Miquel Alberola