

Diseño gráfico y arte conceptual en la obra de David Horvitz

Salvador Jiménez-Donaire Martínez, Universidad de Sevilla, España, sjimenezdonaire@us.es,
<https://orcid.org/0000-0003-3713-2755> //Recepción: 03/01/2024, Aceptación: 20708/2024,
Publicación: 14/10/2024

Resumen

Este artículo interroga la relación dinámica entre el diseño gráfico y el arte conceptual en la obra del artista californiano David Horvitz (1982), a quien hemos entrevistado a través de correo electrónico. Presentado en diversos formatos, como proyectos compartidos en red, publicaciones o libros de artista, objetos y carteles tipográficos, en su trabajo cristalizan muchas de las tendencias contemporáneas, como la digitalización del arte conceptual, la exploración de elementos semióticos o el fomento de la participación del espectador en la obra de arte. El artista revela aquí ideas relevantes en torno al rol del diseño gráfico en la creación conceptual contemporánea y la conveniencia de trabajar con diseñadores para concebir piezas de arte basadas en texto.

Palabras clave

Diseño gráfico; arte conceptual; David Horvitz; texto; libro de artista

Graphic design and conceptual art in the work of David Horvitz

Abstract

This article interrogates the dynamic relationship between graphic design and conceptual art the work of Californian artist David Horvitz (1982), whom we have interviewed by email. Presented in various formats –as shared online projects, publications or artist books, objects, and typographic posters–, many contemporary trends crystallize in his oeuvre, such as the digitization of conceptual art, the exploration of semiotic elements or the promotion of the viewer's participation in the work of art. Here the artist exposes relevant ideas on the role of graphic design in contemporary conceptual creation and the convenience of working with designers to conceive text-based art pieces.

Keywords

Graphic design; conceptual art; David Horvitz; text; artist book

Introducción

En 1967, el artista estadounidense Sol Lewitt afirmó que una idea es una máquina que hace arte (p. 80). En tal declaración cristaliza la esencia de lo que el arte conceptual incorporó a escena: una apelación al intelecto y no sólo al sentido estético. De hecho, la crítica se refirió desde sus inicios al conceptual como un movimiento que arremetía contra el formalismo visual de los años cuarenta y cincuenta. Solo para una minoría, este «arte de las ideas» significó la culminación de la modernidad tardía, mientras la mayor parte de los críticos formalistas lo tildaron de deficiente desde el punto de vista visual. Juzgada desde fuera, aseguran autores como Robert C. Morgan, esta nueva tendencia artística era considerada demasiado accesible y, de manera simultánea, excesivamente abstrusa (2003, p. 31). Y es que el conceptualismo vino a sustituir la materialidad o fisicidad de los objetos por la reflexión sobre cómo éstos se construyen y pueden ser analizados a través del lenguaje. El artista Douglas Huebler, sobre su renuncia a la creación de objetos, llegó a manifestar: “The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more” (Syegelaub, 1969, n.p.). Atrás quedaban entonces la unidad pictórica o el ilusionismo formal: la nueva generación de artistas que exploraron los confines del conceptualismo negaban los medios tradicionales de la creación y proponían un método de investigación que facilitase el análisis del arte mismo. Es así como el propio acto de recepción de la obra de arte pasó a formar parte indispensable de la pieza. En consecuencia, el espectador se convirtió en actor, un participante esencial de la propuesta. Para asegurar el logro cognitivo en este acto de comunicación, los conceptualistas asumieron elementos retóricos y sintácticos como el modo más directo y eficaz de expresar sus intenciones. De esta manera, artistas tan dispares como Joseph Kosuth, Robert Barry o John Baldessari encontraron en el lenguaje un medio valioso para la representación de sus ideas. Sus trabajos eran presentados a menudo en formatos inusuales denominados «documentos»: textos impresos o escritos a mano, libros, carteles y otras publicaciones editoriales...

A partir de todo lo anterior podemos rastrear la intensa relación entre el arte conceptual y lo sígnico, especialmente la palabra escrita. Sugerimos que la inclusión consciente de texto en el conceptualismo no solo representa una evolución de las formas artísticas, sino que también establece un nuevo paradigma en la relación entre creación, lenguaje y diseño gráfico – especialmente si entendemos este último como lo hace Yves Zimmerman al describir

el proceso creativo en el diseño gráfico como uno dirigido a concebir y articular un enunciado comunicacional (1998, p. 13), que es asimismo el objetivo último del conceptualismo como expresión artística. La intersección de estos elementos implica un diálogo entre lo visual y lo textual, donde la disposición tipográfica se convierte en un recurso clave para la transmisión de significaciones y conceptos. Recordemos, como argumenta el académico Daniel Tena-Parera, que el diseño gráfico es más que una conjunción funcional de elementos formales y que éste debe entenderse como un conjunto de estímulos que aportan significados concretos (2019, p. 7). Planteamos que el arte conceptual basado en textos está inextricablemente cerca del diseño gráfico debido a los cambios decisivos que el primero catalizó en los procesos y códigos creativos: los artistas conceptuales nos piden que pasemos de mirar a *leer arte*, *publican* en lugar de exhibir sus obras y, en la mayoría de los casos, *diseñan* más que crean en sentido tradicional. Así, en aquellas muestras conceptualistas ancladas en el lenguaje las nociones de composición de texto y configuración tipográfica resultan esenciales a la propuesta. En este sentido, la pieza *Homes for America* (1966) de Dan Graham es un ejemplo seminal de arte conceptual basado en texto. Son muchos los ejemplos de este tipo de creación que se apropian de un amplio espectro de géneros tipográficos y editoriales. Algunos de ellos, como los producidos por On Karawa, Yoko Ono, Lawrence Weiner, Mel Bochner, Christopher Wool o Ed Ruscha –que pintan, estarcen o serigrafían el texto sobre lienzo, muro o papel–, son más fácilmente vendibles y exhibibles en contextos galerísticos e institucionales. Lo mismo es aplicable a la obra de otros artistas como Jenny Holzer, Bruce Nauman o Giovanni Anselmo, que escriben con lámparas de neón o proyectan el texto con luz. Sin embargo, la obra de Graham referida fue tipografiada, sometida a criterios editoriales y presentada exclusivamente a través del canal principal de publicación impresa – lo que intensifica esa fusión entre arte, texto y diseño gráfico a la que aludimos. La disposición original del texto y las imágenes concebida por Graham, que atendía a la lógica serial del arte minimalista, se vio alterada cuando la revista *Arts Magazine* aceptó la pieza para su publicación. Los editores cambiaron la composición original de Graham con el propósito de integrarla en el diseño y estilo de la revista, llegando incluso a remplazar algunas de las fotografías de Graham con imágenes alternativas. Para Ruth Blacksell, este hecho socava las ideas tradicionales de forma, autoría e institución dominantes en el arte producido hasta la década de los 60 (2013, p. 63). De ma-

nera similar, Daniel Marzona aseguraba años atrás que la corriente conceptualista consiguió alterar, al menos a corto plazo, el *statu quo* de la circulación y presentación del arte, para lo que se serviría, entre otras, de herramientas propias de los códigos publicitarios (2005, p. 24). Obras de artistas como Victor Burgin llevarían esa reformulación de la obra como publicación editorial al límite, presentado piezas como *Possession* (1976) que no distinguen ya entre la retórica de los medios de comunicación o la publicidad y los códigos artísticos tradicionales. Ese 'entre', aquella sinergia que se produce al enfrentar expresión visual, lenguaje y diseño, es precisamente lo que nos interesa explorar en este artículo a partir de la obra de David Horvitz. Cumpliendo con muchas de las fórmulas apuntadas en este primer punto, sus trabajos han sido a menudo distribuidos en forma de carteles tipográficos, textos y propuestas compartidas en Internet, libros de artista¹ y publicaciones diversas.

Objeto de estudio

El arte conceptual, que desde sus inicios empleó el texto como vehículo para enfatizar y sugerir ideas, a menudo se sirve los objetivos utilitarios del diseño gráfico, que persigue transmitir mensajes claros y directos a través de soluciones visuales. El estudio examina la interacción de estos diferentes enfoques en el contexto actual, donde cada vez más artistas y diseñadores asumen enfoques interdisciplinarios y prácticas híbridas para innovar en sus trabajos. Así, nos preguntaremos por las formas matizadas en las que el diseño gráfico es empleado e integrado dentro del arte conceptual en el presente. Para tal propósito, analizaremos la obra del artista californiano David Horvitz (1984), que en las últimas dos décadas ha elaborado un corpus de obra atravesado por elementos propios del diseño, como la tipografía, la paleta cromática y la imagen –en ocasiones, el artista ha trabajado íntimamente con diseñadores gráficos en sus proyectos–, para potenciar el mensaje conceptual de sus propuestas y fomentar la participación del espectador. En última instancia, esta investigación contribuye al debate en torno a la naturaleza cambiante de la comunicación visual en nuestro tiempo, caracterizado por la fluidez de los medios artísticos y el potencial de las prácticas colaborativas o multidimensionales en el terreno de la cultura visual.

Metodología

Este texto profundiza en la intrincada simbiosis del arte conceptual y el diseño gráfico a través de un examen centrado de las obras del artista contemporáneo David Horvitz. El núcleo de este estudio reside en los conocimientos adquiridos en una entrevista escrita con el propio Horvitz en el mes de diciembre de 2023, realizada con el propósito de obtener respuestas directas del creador en cuestión. En este sentido, sus reflexiones ofrecen información valiosa sobre la forma en la que un artista conceptual en activo percibe y ejecuta su propio trabajo en relación con el diseño gráfico. La entrevista se ha llevado a cabo utilizando un formato semiestructurado, lanzando preguntas concretas pero permitiendo respuestas abiertas, para indagar sobre los procesos creativos de Horvitz, la toma de decisiones en cuanto al diseño tipográfico y textual de sus propuestas, y la relación entre éstos y los fundamentos conceptuales de sus obras. Los datos de la entrevista, realizada a través de correo electrónico, son examinados y complementados con un análisis pormenorizado de una selección de sus obras recientes (2009-2024). Para contextualizar los hallazgos, se ha llevado a cabo un análisis comparativo yuxtaponiendo las informaciones derivadas de la entrevista y el caso de estudio con tendencias y marcos teóricos más amplios en los discursos artísticos actuales.

Esta aproximación metodológica está diseñada para ofrecer una exploración integral y matizada del diálogo entre las prácticas artísticas y de diseño en el panorama creativo contemporáneo. En cuanto a consideraciones éticas, se ha obtenido el consentimiento de David Horvitz para publicar sus reflexiones en este artículo antes de realizar la entrevista, y se han incluido sus respuestas en el idioma original en el que el artista las emitió –inglés– como nota a pie de página, a fin de mantener intacto su discurso.

Desarrollo

En 2018, David Horvitz fue invitado a participar en el proyecto *Billboard Series*, una iniciativa que anima a artistas de todo el mundo a concebir una obra en formato valla publicitaria para la ciudad de Gante, Bélgica. Se trata de una propuesta comisariada por Thomas Caron y coordinada por el grupo Artlead y 019, que organizan proyectos artísticos en espacios públicos. El planteado por Horvitz, titulado *When the ocean sounds*, se presentó en el puerto de la ciudad belga (figura 1). Los cuerpos de agua, como ríos y océanos, asumen un rol relevante en la práctica del artista angelino, quien afirma que la playa es una extensión de su estudio (artlead, s.f.).

1. El libro de artista no es un libro de arte, sino una obra en sí misma, concebida y ejecutada por un artista plástico o poeta visual, quien decide su formato, diseño, edición y otras cualidades formales.



Figura 1. David Horvitz, *When the ocean sounds*, 09/02–17/06/2018. Billboard Series, Gante, Bélgica. Fuente: artlead.com

Para el proyecto en cuestión, Horvitz –que ha sido descrito como un romántico que ejecuta con seriedad tareas absurdas (Harren, 2014)–, acudió a la orilla de Palos Verdes con el propósito de intentar transcribir el sonido del mar al inglés, su lengua materna. El trabajo está informado por una idea que el californiano encontró en los escritos de la bióloga marina Rachel Carson: el porcentaje de sal en el mar es equivalente al nivel de salinidad en nuestra sangre. Este hecho llevó a Horvitz a pensar sobre nuestra conexión intrínseca con el océano, independientemente de la distancia física o geográfica que nos separe. Su propuesta busca recordarnos que, a pesar de los milenios de evolución, mantenemos un vínculo orgánico con el mar. Esta es una reflexión en la que ha insistido en trabajos posteriores. Un ejemplo reciente lo podemos encontrar en una serie de piezas sobre papel, concebidas en 2022, en la que el artista estampa con tinta azul enunciados como «océano tú» (figura 2). Al superponer las dos palabras, Horvitz sugiere esa unidad originaria entre el agua marina y las personas. De manera similar, un año antes, en 2021, el artista publicaba un libro de 164 páginas titulado *Adjust the Level of the Sea* (figura 3), lanzado por la editorial Jean Boîte. La publicación recoge 156 acciones poéticas imaginadas por Horvitz que invitan al lector/ participante de la obra a «hablar el lenguaje del mar», «escribir una carta al mar», «olvidarse de sí en el mar», «quedarse dormido con el mar» o «contar la edad del mar» (Horvitz, 2021, n. p.).

De esta manera, el libro se relaciona con la premisa conceptual del trabajo presentado en Gante: a partir de esta suerte de poema fragmentado, Horvitz invoca la sincronización entre humanidad y

naturaleza, incitando a su audiencia a buscar solaz en los mares. En cuanto a la maquetación de la publicación, el artista ha trabajado con la diseñadora gráfica Emma Zampieri. Siguiendo la línea de sus libros anteriores, la disposición textual y paginación es marcadamente simplista: cada hoja contiene un único mensaje escrito en azul sobre fondo blanco, que se relaciona por yuxtaposición con el de la página adyacente.

Recordemos que Horvitz es, ante todo, un artista conceptual, de ahí que sus proyectos radiquen en conjeturar o sugerir ideas. De manera demostrativa, el trabajo presentado para el proyecto *Billboard Series*, una suerte de partitura para voz humana destinada a imitar el sonido del mar –la referencia a la compositora experimental Pauline Oliveros no pasa desapercibida–, es en realidad un ejercicio de imaginación, escucha o meditación. Esto justifica el laconismo formal que caracteriza la propuesta: una vez más, sobre fondo blanco, Horvitz escribe la onomatopeya inglesa «shh» –intercalada a veces con la letra «w»–, una exhortación al silencio que, paradójicamente, también viene a insinuar el murmullo de las olas. El artista incluye tipografía regular y negrita, minúscula y mayúscula, con distinto espaciado e interlineado. Estos recursos gráficos parecen evocar los diferentes solapamientos e intensidades sonoras propios del romper de las olas en la costa. De esta manera, Horvitz se sirve de medios gráficos para potenciar o manifestar un mensaje. En el proyecto para Billboard, *When the Ocean Sounds*, el artista imaginaba cómo la masa de agua que él veía en la playa de Palos Verdes acabaría llegando con el tiempo, a través de las corrientes oceánicas, a los canales y ríos que inundan el puerto de Gante,



Figura 2. David Horvitz, *You Ocean*, 2022. Tinta sobre papel, 11,50 x 16,70 cm. Fuente: artpartout.be

donde su cartel sería mostrado. Esta conexión entre distintas masas de agua es también sugerida en obras de nueva producción (figura 4). En una serie de carteles recientes –finales de noviembre de 2023–, Horvitz estampaba con sellos palabras que remiten a cuerpos de agua: nube, charco, arroyo, glaciér, estanque, océano, niebla. El artista juega con el rastro de tinta que deja el sello para sugerir ese enlace o transformación. Igualmente, el azul de la tipografía no parece casual, correspondiendo con el color frecuentemente asociado a las grandes extensiones de agua.

En la obra de Horvitz podemos hallar otro ejemplo de intersección entre diseño, texto y simplicidad formal en el proyecto *Nostalgia* (2019 –en curso). En palabras del propio creador, la propuesta aborda temas de eliminación, memoria, olvido, datos y archivos (YvonLambert, s.f.). Se trata de una obra originalmente presentada como libro en el año 2021 por la editorial Gato Negro, Yvon Lambert y ChertLüdde (figura 5), que consiste en borrar fotografías digitales del archivo personal del artista. Ante la sobreabundancia de imágenes en la cultura-red, Horvitz propone el propio acto de borrado como hecho artístico, y presenta cada una de esas supresiones en forma de pasajes de libro. Así, cada página muestra una descripción textual de la fotografía en cuestión, la fecha y hora en la que fue tomada, y el título con el que fue guardada. Esta transcripción literal o transmutación de la imagen en palabra es presentada sobre fondo blanco y con un diseño altamente reductivo. En el año 2022, se publicó la tercera edición del proyecto, que presentaba una menor extensión, 304 páginas, ahora con diseño cromático invertido: fondo negro y tipografía blanca (figura 6).

Además de como publicación en formato libro, la propuesta ha sido presentada en exposiciones y



Figura 3. David Horvitz, *Adjust the Level of the Sea*, 2022. Libro, 165 páginas, 10,5 x 16,5 cm. Diseño gráfico: Emma Zampieri. Fuente: jbe-books.com

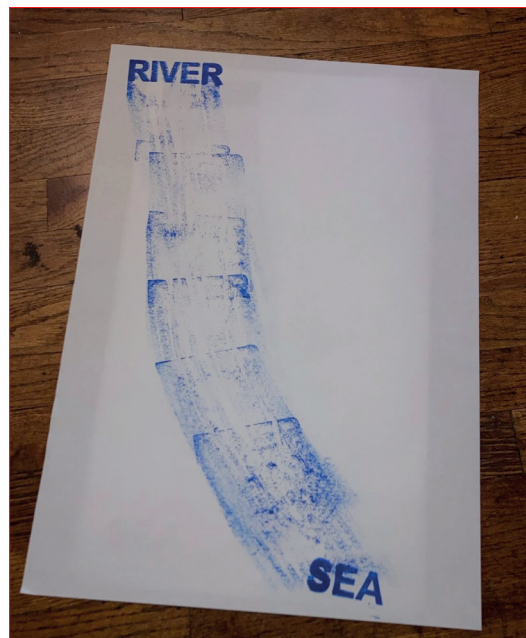


Figura 4. David Horvitz, *Untitled*, 2023. Estampa hecha con sellos sobre papel. Fuente: Instagram (@davidhorvitz)

ferias. En 2019, la Frac île-de-France en París adquirió 15756 de estos archivos fotográficos, que almacena en un disco duro hasta su exhibición. Cuando es expuesta, la obra se muestra como proyección digital: cada fotografía es proyectada durante un minuto y después es eliminada para

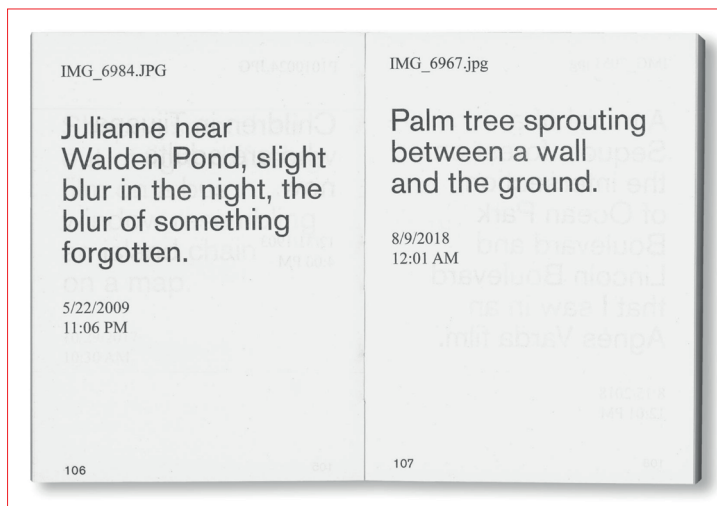


Figura 5. David Horvitz, *Nostalgia*, 2021. Libro, 320 páginas, 17 x 23 cm. Fuente: twelve-books.com



Figura 6. David Horvitz, *Nostalgia* (3ª edición), 2023. Libro, 304 páginas, 17 x 23 cm. Fuente: edcat.net

siempre. Más recientemente, en la última feria Paris Photo (2023), Horvitz presentó una nueva iteración de este trabajo como vinilo pegado directamente al muro (figura 7), asumiendo de esta forma un carácter más instalativo. Como refería la comisaria y escritora francesa Emilie Renard (2019), la nostalgia que Horvitz introduce en este protocolo radical de borrado y desaparición adquiere intensidad al contradecir nuestros instintos de conservación y almacenado de las imágenes de nuestras vidas, que explican su acumulación incontenible en la era de pantallas. Esta reformulación de la imagen o una idea como configuración textual constituye una de las constantes en la obra de Horvitz. Al objeto de profundizar en la relación entre arte conceptual y

diseño gráfico en el contexto contemporáneo, hemos contactado con el artista para indagar en sus metodologías y procesos creativos, así como en su percepción sobre aquel binomio «idea/concepto-diseño/presentación». En nuestra entrevista, Horvitz afirma que, en su trabajo, el diseño gráfico se convierte en la visualidad de la propia obra².

A continuación adjuntamos las respuestas ofrecidas por Horvitz, que glosaremos en el paisaje más amplio en el que se inscribe la práctica conceptualista basada en texto actualmente.

PREGUNTA: Eres un artista conceptual que emplea textos en muchas de sus propuestas. Las palabras —escritas a mano o mecanografiadas, coloreadas o negras, alineadas o deformadas para sugerir formas como un río o una ola— se presentan en muchas de tus obras. ¿Ves una relación directa entre el arte conceptual y el diseño gráfico?

RESPUESTA: Hay una historia en el pensamiento sobre el arte conceptual y el auge del trabajo de oficina. En realidad no recuerdo qué textos son estos, pero estoy seguro de que puedes encontrarlos. No sé si eso está relacionado con el diseño gráfico, creo que sí. Pero sí, personalmente tengo una relación con el diseño gráfico. La mayor parte del tiempo acudo a diseñadores gráficos para trabajos de texto. A veces lo hago yo mismo, pero muy raramente. O a veces trabajo con asistentes de estudio que no son graduados en diseño, pero que pueden usar diferentes programas, y hacemos algo. Por alguna razón nunca quise aprender a usar programas como InDesign. Siempre me gustó la idea de poder trabajar con alguien que domina el diseño con mayor fluidez. Y que podría salir algo más interesante... En términos de arte conceptual en general... Sí, claro, artistas que usan texto, cartelería, etc... Hay una conexión. Tanto si los artistas lo diseñan ellos mismos como si no³.

2. Del original, en inglés: "in my work, the graphic design also becomes the visualness of the work itself." Todas las respuestas: Horvitz en comunicación personal enviada el 20/12/2023.

3. "There is a history to thinking about conceptual art and the rise of office work. I actually don't remember what texts these are, but I'm sure you can find them. Not sure if that is connected to graphic design, I feel it is. But yes, i [sic] do personally have a relationship with graphic design. I most of the time use graphic designers for text works. I sometimes will do it myself, but very rarely. Or sometimes I will work with studio assistants who are not trained designers, but who can use different programs, and we make something. For some reason i never wanted to learn how to use programs like indesign [sic] . I always liked the idea that i [sic] could work with someone who is more fluent in design. And that something more interesting might come out... In terms of conceptual art in general... Yes of course, artists using text, signage, etc... There is a connection. Whether the artists design it themselves or not."

Estas primeras respuestas de Horvitz son especialmente atractivas porque revelan cómo un acercamiento al diseño gráfico sin formación reglada puede posibilitar resultados artísticos de interés. Esta aproximación más libre y menos convencional a las normas del diseño podría recordarnos al enfoque –no así a la estética– radical de otros artistas contemporáneos como el estadounidense David Carson, que se considera a sí mismo «artista gráfico», y que emplea la intuición y la experimentación como principales estrategias creativas en sus trabajos. Carson, recordemos, alude a la intuición como un “conocimiento silente”, y ha afirmado en múltiples ocasiones que su falta de formación académica en el campo del diseño le ha ayudado a trabajar en direcciones inusuales: “For some reason, I have a visual intuition that allows me to design things in an interesting way (...). Because I don’t have this formal training, I seem to drift in a different direction” (Blackwell y Carson, 2003, n.p.).

De manera similar, otro apunte de interés en la declaración de Horvitz es que, habiendo rechazado aprender a manejar programas de edición gráfica, el artista reconoce adoptar prácticas colaborativas con otros profesionales más experimentados en el campo del diseño. Este modo de operar, nutrido por una mirada multidisciplinar, es sin duda otra de las claves del hacer creativo en el presente.

PREGUNTA: Has publicado varios libros de artista en los que recoges tus acciones poéticas e invitaciones conceptuales. La mayoría de ellos prestan mucha atención a la presentación formal de estas ideas. Me viene a la mente la publicación *Change the Name of Days* (figura 8). Es inusualmente colorida para tu trabajo. Cuando colaboras con un diseñador gráfico, ¿cómo funciona el proceso o de qué manera se ven modificadas tus ideas iniciales para la presentación de tus propuestas? ¿Crees que es importante o estimulante que un artista conceptual se asocie con un diseñador gráfico para editar un libro de artista?

RESPUESTA: Para el libro que mencionas hay una razón para el color. El proyecto original era que durante el COVID una vez a la semana haría una nueva instrucción, la imprimiría en la imprenta al lado de mi estudio y se la enviaría por correo a 100 personas. Sólo por aleatoriedad, los imprimí en papel de diferentes colores. Para el libro queríamos reflejar esto, así que hicimos las páginas de colores. Hay dos maneras de pensar en los artistas que trabajan con diseñadores gráficos cuando se piensa en libros de artista... Por supuesto, está el diseñador del

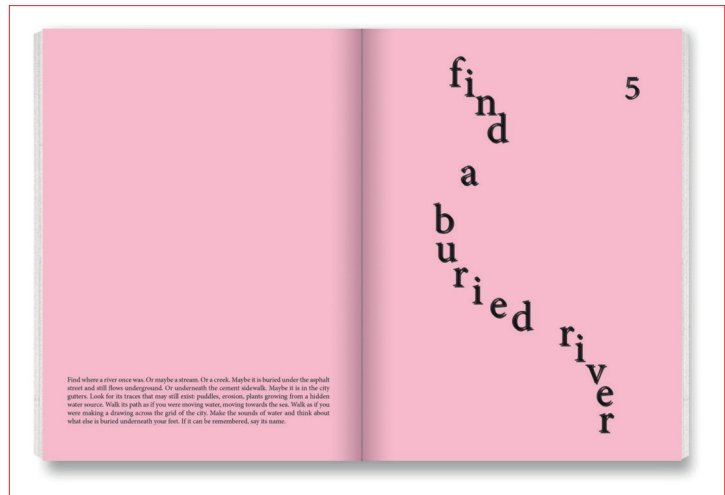


Figura 8. David Horvitz, *Change the Name of Days*, 2021. Libro, 80 páginas, 19,5 x 26,5 cm. Diseño gráfico: Emma Zampieri. Fuente: yvon-lambert.com

libro. Creo que es una buena idea trabajar con un diseñador para diseñar un libro. No necesariamente para “editar” el libro. Pero diseñarlo... sí. Pero también me encantan los libros hechos a mano por artistas o los libros mal diseñados. Depende de lo que quieras. ¡En realidad soy ambivalente y creo que ambos son buenos⁴!

En estas declaraciones, Horvitz pone de relieve el componente de aleatoriedad⁵ que atraviesa frecuentemente su práctica, como queda patente en la elección fortuita de imprimir sobre hojas co-

4. For the book you mention there is a reason for the color. The original project was that during covid once a week I would make a new instruction and print it at the printer next to my studio and mail them out to 100 people. Just for randomness, I would print them on different color paper. For the book we wanted to reflect this, so we made the pages different colors. There are two ways to think about artists working with graphic designers when thinking about artist books... There of course is the designer of the book. I do think it’s a good idea to work with a designer to design a book. Not necessarily to “edit” the book. But to design it... Yes. But I also love handmade books by artists, or poorly designed books. It depends [sic] what you want. So actually, I am ambivalent and think both are good!

5. El azar ha sido perseguido como estrategia creativa en muchas de las propuestas vanguardistas lanzadas desde diversas disciplinas artísticas, como la composición sonora –John Cage, Brian Eno...–, las artes visuales –el ya citado Sol Lewitt, Jean Arp...–, o la performance –Yoko Ono, Allan Kaprow, Esther Ferrer...–. La historiadora del arte Paula Brailovsky reconoce el empleo del azar como una táctica fundamental que ha ampliado los límites de la producción artística y la definición del objeto de arte desde principios del siglo XX (s. f.), y el artista australiano Warren Burt recalca, a partir del enfoque de Cage en obras como *Music for Piano* de mediados de los años cincuenta, que la aleatoriedad constituye en realidad una estrategia de creación mucho más inteligente y sofisticada de lo que parece en primera instancia (2014, p. 82).

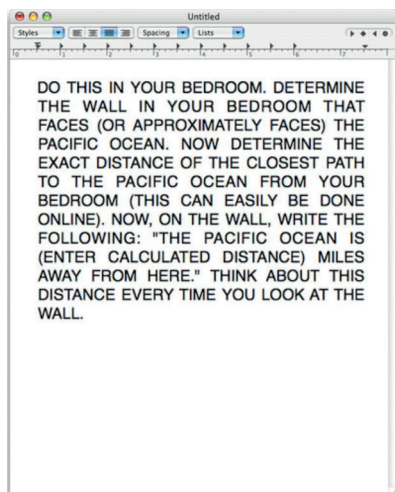


Figura 9. David Horvitz, *Untitled*, del proyecto compartido online *Everything that can happen in a day*, 2009. Texto, captura de pantalla. Fuente: booooooom.com

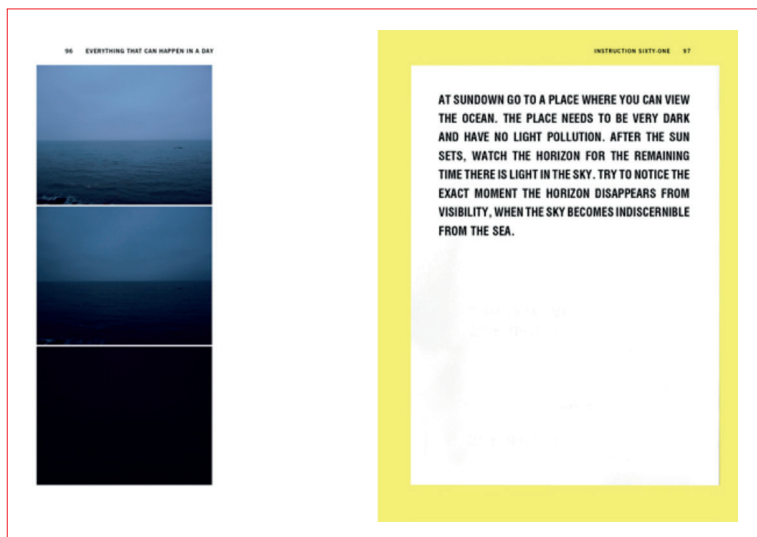


Figura 10. David Horvitz, *Everything that can happen in a day*, 2010. Libro, 128 páginas, 18,5 x 23,5 cm. Fuente: booooooom.com

loreadas. De igual manera, esta forma de relacionarse con el público o enviar su trabajo a través de correo es una constante en su trayectoria, aunque el californiano reconoce no pertenecer a la red de artistas que hacen “mail art”⁶ (Burstein, 2015). Aun así, Horvitz ha empleado el servicio postal para difundir sus propuestas. También como medio para propulsar la creatividad colectiva. En este sentido, encontramos varias muestras de obra democratizadora de producción reciente, como la de los artistas Quetzal Maucci y Jason Brown, quienes invitan al público general a compartir creaciones de formato libre a través de correo postal. La referencia a otros artistas subversivos como Ray Johnson, que perseguía hacer arte sin necesidad de verse sometido a los circuitos galerísticos o institucionales oficiales, es ineludible. En este tipo de manifestaciones artísticas se ven fuertemente interrogadas las nociones de autoría o virtuosismo, otra de las claves en la obra conceptualista de Horvitz.

Por otra parte, un punto interesante de esta respuesta sería la distinción que el artista hace entre

la «edición» y el «diseño» del libro: Horvitz parece relacionar la tarea de editar con idear y estructurar u ordenar contenido, mientras que la labor de diseño se ocuparía principalmente de aquellas cuestiones de tipo formal. Como hemos señalado ya, sus libros de artista y publicaciones se caracterizan por presentar una estética marcadamente reduccionista y limpia. Resulta entonces sugestivo comprobar que Horvitz declare sentirse atraído por otros formatos manuales y de carácter artesano, generalmente más imprecisos. Incluso cuando el californiano escribe a mano en sus propuestas artísticas, hay un componente de concisión y simplicidad formal (figura 11). Esto es visible en el libro publicado de manera colaborativa con la poeta visual y creadora de mail-art alemana Ruth Wolf-Rehfeldt (1932). Se trata de un diálogo intergeneracional en el que Horvitz examina las «mecanografías» de Wolf-Rehfeldt, obras de diseño gráfico que la artista ejecutó durante la década de los 70 en Berlín. Para Andrea Gyrody, curadora y directora del Museo Weisman, lo más interesante de esta exploración dialógica es la manera en que el californiano escribe manualmente acciones poéticas que aspiran a salvar distancias tanto físicas como psicológicas, respetando, precisamente, la premisa esencial del arte postal (2022). En entrevista con Zanna Gilbert, Horvitz habla de las ideas de distribución y viaje entre lugares, y de la forma en que su trabajo digital se relaciona con propuestas similares de Mail Art (2021, p. 27). Así, el artista menciona dos trabajos iniciáticos –*Public*

6. Se conoce como Mail Art o Arte Postal a una práctica artística conceptualista que prima el intercambio de ideas o piezas de arte de pequeña escala a través del franqueo postal. Como movimiento, su origen se remonta a la década de los 60, cuando diversos artistas comenzaron a enviar poemas o dibujos en cartas en lugar de publicarlos o exponerlos a través de los canales comerciales convencionales. En las décadas siguientes, las redes de arte postal se han expandido globalmente a través de la circulación de listas de correo, boletines y magazines (MoMA, s. f.).

Access y Mood Disorder, de 2011 y 2012, respectivamente–, diseñados específicamente para circular *online*.

PREGUNTA: Muchas de tus propuestas circulan y se presentan en el foro virtual. Por ejemplo, tu trabajo *Everything that can happen in a day* se presentó inicialmente en Tumblr como capturas de pantalla de un editor de texto (figura 9). Pero cuando una colección de estas ideas se publicó en forma de libro, el diseño del texto se vio transformado (figura 10). ¿Puedes hablar un poco de esta transmutación de la obra del ámbito virtual a su presentación en papel?

RESPUESTA: Para ser honesto, realmente no distingo. Siento que las obras se transforman, mutan, traducen, etc... Es una coreografía de información. Por supuesto que hay diferencias entre lo digital y lo analógico... Pero a mí me gusta cuando lo digital se convierte en analógico y se convierte en digital. Cuando pasa del papel, luego vuelve a lo digital, luego vuelve al papel... O se lleva en la memoria⁷.

El proyecto por el que inquirimos, *Everything that Can Happen in a Day* (iniciado en 2008-2009), es quizá la obra que otorgó reconocimiento internacional a Horvitz. Gran parte de este aclamo fue originado por la lógica viral de diseminación de la información en Internet, que permitió que muchas personas conocieran y ejecutaran las propuestas conceptuales del artista. A modo de *statement*, Horvitz explica en el breve texto introductor del libro homónimo que el título del proyecto surgió a partir de un póster que realizó años atrás y que su amiga Miya Osaki diseñó (2010, p. 5), siendo la intención última de la propuesta arrojar ideas al mundo y ver –o no ver– lo que pasaba. A lo largo de su trayectoria, Horvitz ha empleado estas inercias de interacción en red para dar forma a sus trabajos participativos, y son muchos los usuarios que han subido fotografías y vídeos a diversas plataformas como Tumblr, Flickr o YouTube, siguiendo las instrucciones del californiano. Esta difusión de alcance global ha perfilado las tendencias del conceptualismo en la actualidad, por cuanto ha permitido que algunos proyectos desarrollados en línea, como el concebido por Horvitz, crezcan en poco tiempo y a gran escala. Y, lo que es más impor-

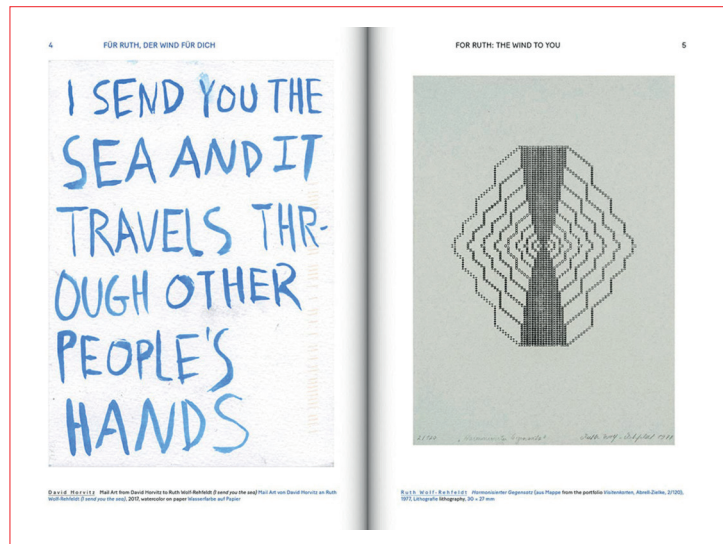


Figura 11. David Horvitz y Ruth Wolf-Rehfeldt, *For Ruth, the Sky in Los Angeles / For Ruth, the Wind to You*, 2022. Libro, 128 páginas, 16 x 23 cm. Fuente: yvon-lambert.com

tante, que puedan hacerlo fuera de las limitaciones físicas de los espacios expositivos tradicionales. La experiencia digital se configura así como una dimensión idónea para potenciar la participación del espectador/usuario de la obra conceptual, transformándola en una colaboración virtual.

Ese interés que expresa Horvitz en nuestra entrevista por la interrelación entre el mundo digital y el físico viene a justificar su predilección por recopilar y presentar la mayoría de sus trabajos en formato libro de artista. Como el propio Horvitz sugiere, su obra consiste, por encima de todo, en coreografiar información.

Conclusiones

En este artículo hemos examinado la integración de elementos propios del diseño gráfico en la presentación de algunos trabajos conceptualistas en la escena contemporánea, y para ello hemos tomado como referencia la obra del californiano David Horvitz, intensamente vinculada al texto y la palabra escrita. En todos sus proyectos aquí glosados hemos puesto de relieve la importancia que el artista otorga a la organización de los elementos visuales, especialmente aquellos tipográficos, en sus propuestas, llegando a colaborar con diseñadores gráficos para disponer formalmente las mismas. Esto prueba que no toda muestra de conceptualismo priva necesariamente a la experiencia artística de goce o sentido estético, un hecho valioso que con frecuencia viene pasado por alto cuando nos referimos al arte de las ideas.

7. To be honest, I don't really distinguish. I feel the works transform, mutate, translate, etc... It is information choreography. Of course, there are differences between digital and analog... But for me, I like it when digital becomes analog becomes digital. When it goes from paper, then back to digital, then back to paper... Or carried in memory.

La contribución más reseñable del presente texto radica en las respuestas obtenidas en entrevista directa con el creador. Como artista en activo y de relevancia internacional –Horvitz ha presentado sus trabajos en museos como el MoMA de San Francisco o el Centro Pompidou-Metz en París–, es especialmente interesante conocer de primera mano su comprensión sobre el tándem que tan a menudo conforman el arte conceptual basado en texto y el diseño gráfico. El californiano reconoce que éste último genera la propia visualidad de sus propuestas, lo que queda de manifiesto en la cuidada elección del color, la composición o la tipografía presente en sus trabajos, en particular las obras en formato cartel o libro de artista, para favorecer la comunicación de un determinado mensaje. Otro dato de interés rescatado en esta entrevista es el hecho de que Horvitz haya decidido de manera consciente no aprender programas de edición de texto o software de maquetación, prefiriendo asumir un enfoque colaborativo y trabajar con otras personas expertas en diseño para dar forma a sus propuestas. En última instancia, la conversación mantenida por correo con Horvitz nos ayuda a vislumbrar de forma más nítida sus procesos, estrategias creativas y metodologías, además de aproximarnos al discurso en evolución en torno a la expresión interdisciplinar contemporánea.

Sugeríamos en la introducción, de la mano de Yves Zimmerman, que los procesos creativos en

el diseño gráfico van dirigidos a concebir y articular un enunciado comunicacional. Esto ha quedado de manifiesto en las obras de Horvitz examinadas, como *Adjust the Level of the Sea*, donde cada página del libro editado por el californiano recoge un enunciado que sirve como invitación para «reajustar» la percepción del lector/espectador. En proyectos como *Everything that can happen in a day* hemos constatado una intersección de elementos textuales y visuales que articulan un diálogo singular, en el que la disposición tipográfica no viene supeditada a la imagen; por el contrario, actúa como su homónima escrita, y no como su subordinada. Así, una vez más, sostenemos que las propuestas de arte conceptual ancladas en el lenguaje, como las del propio Horvitz, se encuentran inextricablemente cerca del diseño gráfico debido a que las nociones de composición de texto y configuración tipográfica, esenciales a esta disciplina, actúan como elementos vertebradores y significadores de la obra.

En definitiva, en la obra de David Horvitz se evidencian las formas en que el arte conceptual y el diseño gráfico conforman una intersección de comunicación visual y textual, exploración semiótica, y una tendencia a la innovación y experimentación. Ambos campos se nutren mutuamente a través de colaboraciones y la transformación fluida de ideas entre formatos digitales y analógicos.

Referencias bibliográficas

- Artlead (s.f.). *Billboard Series #11: David Horvitz*. <https://artlead.net/project/bbs-11-david-horvitz/>
- Blackwell, Lewis y Carson, David (2003). *2nd Sight. The grafik design after the end of print*. Laurence King Publishing.
- Blacksell, Ruth (2013). From looking to reading: text-based conceptual art and typographic discourse. *Design Issues*, 29 (2). pp. 60-81 https://doi.org/10.1162/DESI_a_00210
- Brailovski, Paula (s. f.). Between Randomness and Control: The Aesthetics of Experimental Chance in Artistic Practice. *The island*. <https://www.theisland.io/articles/between-randomness-and-control-the-aesthetics-of-experimental-chance-in-artistic-practice>
- Burstein, A (23 de enero de 2015). I Send You This California Redwood: An Interview on Mail Art with Zanna Gilbert and David Horvitz. *Inside/Out*. https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/01/23/mail_art_with_zanna_gilbert_and_david_horvitz/
- Burt, Warren (2014). John Cage: Crafting Randomness. *Malaysian Journal of Music*, 3(1), pp. 82-92. <https://ejournal.upsi.edu.my/index.php/MJM/article/view/726>
- Harren, Natalee (2014). *David Horvitz at Blum & Poe*. Artforum. <https://www.artforum.com/events/david-horvitz-3-207702/>
- Horvitz, David (2010). *Everything that can happen in a day*. Nueva York: Mark Batty Publisher.
- , (2021). *Adjust the level of the sea*. París: JBE Books.
- Gilbert, Zanna. "Interview with David Horvitz", en Horvitz, David. (2021). *For Ruth, The Sky in Los Angeles*. Leipzig: Spector Books.
- Gyorody, Andrea (2022). For Ruth, The Sky in Los Angeles: Ruth Wolf-Rehfeldt and David Horvitz. *Artforum*. <https://www.artforum.com/events/for-ruth-the-sky-in-los-angeles-ruth-wolf-rehfeldt-and-david-horvitz-250716/>
- Lewitt, Sol (June 1967). "Paragraphs on Conceptual Art," *Artforum* (New York), pp. 79-83.
- Marzona, Daniel (2005). *Conceptual art*. Colonia: Taschen.
- MoMA (s.f.). Mail Art. *Museum of Modern Art*. <https://www.moma.org/collection/terms/mail-art>
- Morgan, Robert C (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.
- Renard, Emilie (2019). *David Horvitz, Nostalgia, 2019*. Navigart. <https://www.navigart.fr/fracidf/artwork/david-horvitz-nostalgia-390000000026090/note/6341>
- Seth Siegelau Contemporary Art (1969). *January 5-31, 1969*. Nueva York: Seth Siegelau Contemporary Art.
- Tena-Parera, Daniel (2019). Neologismos y el sentido del diseño gráfico. *Grafica*, 7, n.º 13, pp. 5-10. <https://raco.cat/index.php/Grafica/article/view/348850>.
- Zimmerman, Yves (1998). *Del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- YvonLambert (s.f.). *David Horvitz – Nostalgia (2022)*. <https://www.yvon-lambert.com/products/david-horvitz-nostalgia-2022>

