

00261



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

EL *TÍTULO* COMO PARTE DE LA OBRA DE ARTE

TESIS
QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

VICTORIA ROESTEL ANTIGAS

DIRECTOR
MAESTRA BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

2004 MÉXICO D. F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



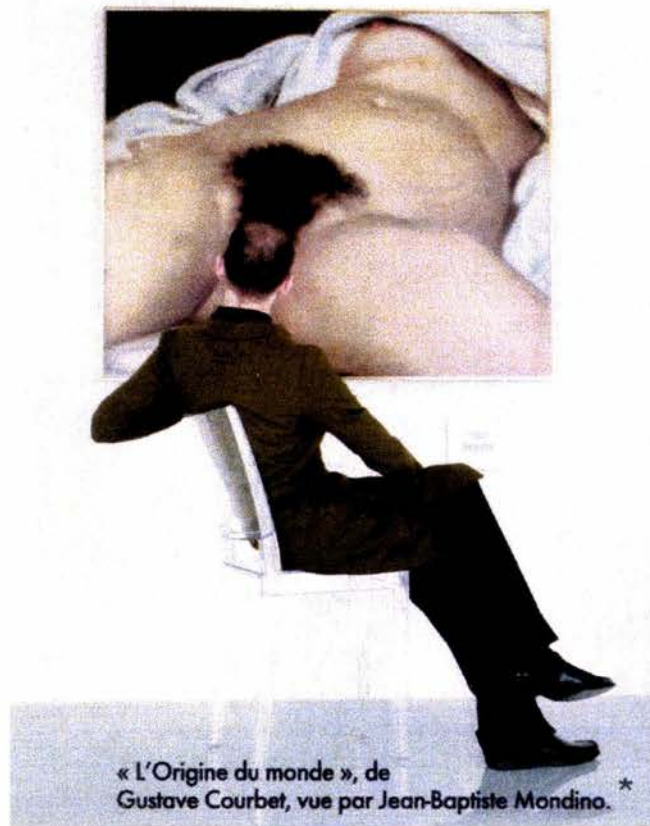
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EL TÍTULO COMO PARTE DE LA OBRA DE ARTE



* *El origen del mundo*, de Gustav Courbet, visto por el fotógrafo Jean-Baptiste Mondino.

En el momento en que el arte renuncia a su medio imaginativo está abocado a un completo fracaso. Lo que debe de hacer como un deber ineludible es intentar la renovación del antiguo arte de la mentira, pues la mentira es la más alta modalidad y el fin de todo arte que se precie y conozca su más íntima naturaleza. Ningún gran artista jamás ve las cosas como son. Si lo hiciera, dejaría de ser artista.

Oscar Wilde

EL TÍTULO COMO PARTE DE LA OBRA DE ARTE

ÍNDICE

Introducción.....	2
Capítulo 1	
Pequeña revisión histórica del título como parte de la obra de arte	9
1.1 Cuando el título no es puesto por el artista: el nombrar ‘antiguo’	10
1.2 Los orígenes del nombrar ‘moderno’	14
1.3 El nombrar ‘moderno’: cuando el título es puesto por el artista	18
1.3.1 Las vanguardias históricas	18
1.3.2 Los años 50	29
1.3.3 La sociedad de consumo.....	33
1.3.4 La llegada del <i>Sin título</i>	34
1.3.5 El arte Conceptual	38
1.3.6 El Postmodernismo	
1.3.6.1 La corriente conservadora.....	40
1.3.6.2 La corriente de oposición.....	43
Capítulo 2	
El corpus obra-título.....	50
2.1 Realidad y representación.....	51
2.2 Imagen y lenguaje.....	54
2.3 Identidad de la obra y lectura.....	60
2.4 Identidad del artista y poder.....	65
Capítulo 3	
El sentido.....	73
3.1 Mi caso como referente.....	74
3.2 El tema de la obra.....	77
3.3 El sentido desde la lógica de Gilles Deleuze.....	81
Conclusiones.....	89
Bibliografía.....	93

INTRODUCCIÓN

El mundo está lleno de espíritus, decía Heráclito de Éfeso paseando a la sombra de los pórticos en la hora cargada de misterio de la tarde, mientras en el abrazo árido del golfo asiático el agua marina bullía bajo el viento sureño. Hay que descubrir el espíritu en cada cosa.

Giorgio de Chirico

Esta investigación centra sus esfuerzos en el objetivo de resolver la siguiente cuestión: ¿Es el título un mecanismo de producción de sentido de la obra de arte?

Para empezar, hay que preguntarse cómo surgió este trabajo. El tema escogido responde a una serie de inquietudes que a mí, como productora artística, siempre me han acompañado. En primer lugar, me resulta muy atractivo el momento de titular la obra, el ejercicio de síntesis que representa; no se puede escribir un ensayo como título, se impone el límite. Además, si lo que realizo va a ser mostrado al mundo, debo de ser consciente de cómo mi producción va a ser leída por éste. Particularmente desde principios del siglo XX hasta hoy, esto reviste especial importancia, puesto que las obras sufren una apertura en los márgenes de lectura y necesitan de un anclaje que especifique cuál es el sentido que el artista nos está ofreciendo. Debo decir también que siempre he tenido interés en comprender porqué se da ese fenómeno en los museos y salas de exposiciones, cuando el público en masa atiende al título antes y con mayor intensidad que a la obra en sí. Resulta además que el título es un elemento atractivo por lo que nos revela de la personalidad del artista; nos da pistas de un plano más privado y personal del autor. A la vez, el corpus obra-título es poseedor de un carácter 'sincrético'; el observar una obra con su título asociado, es decir, la convivencia entre dos universos bien diferentes, la imagen y el lenguaje, conforman un collage interdisciplinario interesante de investigar. Mi interés apunta también al territorio del *Sin título*; a qué se debe que unos artistas presten atención a sus títulos, y otros prefieran obviarlos. Hay títulos que mejoran la obra, otros la desmejoran, unos la resuelven, otros aportan confusión. Todas estas cuestiones me obligan a preguntarme qué está pasando en la relación obra de arte-título.

En cuanto a la aportación que pueda brindar este documento a la comunidad, se considera un tema de interés por varios motivos. En primer lugar, por el cariz que ha adoptado el arte hoy. Si antes el contemplar una obra de arte resultaba un ejercicio de puro deleite de los sentidos, hoy el arte se halla inmerso en una dimensión conceptual que obliga a plantearse, entre otras, la pregunta que proponemos como punto de partida de esta tesis. El espectador, frente al vacío que existe sobre cómo acercarse a ese arte, busca vías que acorten la distancia entre él y la obra. Veremos si el título resulta ser una de esas vías. Otro motivo que dota de importancia al tema es la escasa presencia bibliográfica específica. Hay muy pocas fuentes que versen sobre el título, y no sólo respecto del arte, sino también del cine, de la literatura... Resulta pues pertinente tratar de cubrir esos huecos, aportando una aproximación al universo del título, en este caso, desde una perspectiva artística.

Referente a la bibliografía específica que ha servido de consulta para la elaboración de este escrito, la principal fuente de que hemos podido disponer ha sido una tesis doctoral realizada por una estudiante de la Universidad de Valencia. Ésta versa también sobre el título de la obra de arte, aunque la autora ha enfocado el tema desde una perspectiva diferente a la nuestra. A pesar de ello, nos ha servido de gran apoyo. Es el único caso que podemos apuntar aquí como soporte específico, junto con el ensayo de Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, que ha servido de manera muy concreta para resolver la parte final de la tesis. A través de las monografías de varios artistas, hemos encontrado testimonios directos sobre la relación de estos artistas con sus títulos. En concreto, el ensayo que Foucault dedica a Magritte, o el que Octavio Paz dedica a Duchamp, han brindado herramientas muy útiles para la investigación.

La metodología empleada ha sido, primero, localizar fuentes relacionadas con el tema, siempre desde la perspectiva de un productor artístico; no desde la historia del arte, la psicología u otras disciplinas humanísticas. Vistos los escasos apoyos de que se iba a disponer, se ha procedido a un primer análisis del título de la obra de arte, observando los patrones que pudieran existir a lo largo de la historia. Se ha podido localizar así en qué momento y por qué causas el título deviene fundamental en la 'lectura' de la obra. Una vez

centrado el período y las características que interesaba profundizar, y mediante un proceso que ha ido de lo general a lo particular, se han ido desgranando cada uno de los aspectos que han aparecido en torno al corpus obra-título. Por último, estableciendo como premisa el ejemplo de la experiencia personal en el taller, se ha buscado el debate fundamentado que diera por fin respuesta a la pregunta inicial. Puesto que localizar el lugar en el que reside el sentido del corpus obra-título es un trabajo de localización de un concepto abstracto y filosófico, la investigación ha tenido que valerse de herramientas específicas que ayudaran a despejar la incógnita.

Si hablamos de obstáculos que hemos tenido que sortear para llevar a cabo esta investigación, el principal ha sido sin duda la falta de apoyo bibliográfico que sirviera de guía en el proceso. Por ello ha sido necesario iniciar la revisión desde lo más general, para ir enfocando el objeto de estudio y llegar al que hemos considerado el núcleo del problema. De este hecho se ha derivado el que sin duda ha sido otro problema: acotar el terreno en que nos íbamos a mover, descartando información fundamental, que hubiera sustentado muy bien ciertas regiones del estudio, pero que habría dado como resultado una tesis inabarcable. Por supuesto que el perfil al que se ha desviado la tesis ha forzado el que hayamos tenido que entrar en terrenos de los que no somos en absoluto expertos. Para entender muchos de los aspectos aquí tratados, ha sido necesario un esfuerzo de ubicación previa que ha ralentizado el desarrollo de la investigación.

En lo que concierne al contenido de la tesis, hemos establecido tres capítulos. En el primero veremos una revisión histórica de los títulos en relación a la obra de arte, observando particularmente las etapas que evidencien la problemática a resolver. Lo dividiremos en tres bloques. En el primer bloque, veremos el período comprendido entre el arte clásico y el siglo XVIII. Todo el arte de este período surge sin título; las instituciones lo han etiquetado *a posteriori*. El segundo bloque comprenderá el arte aparecido después de la Ilustración, momento en que éste adopta un nuevo giro y el artista empieza a ser él mismo el autor de los títulos. El tercer bloque será un estudio detenido de lo ocurrido con el título a lo largo del siglo XX. Hay que apuntar que en la investigación doctoral de la valenciana Geles Mit sobre

el título¹, el único precedente específico que se ha encontrado sobre el tema, se clasifica el nombrar como ‘antiguo’ y nombrar ‘moderno’. Nosotros haremos uso a veces de esa misma terminología.

En el segundo capítulo se procederá a un estudio detenido de las relaciones internas entre obra y título. Se analizarán y compararán los sistemas de la imagen y el lenguaje. Se observará el salto que se da entre la obra como tal, su identidad, y la lectura que de ésta se hace, así como qué relación se establece entre la identidad del artista y el mundo, cómo el autor pregna la obra y de qué modo ésta es percibida por el espectador. Hemos definido varios bloques: el primero, Realidad y Representación, nos aproximará a lo que es la obra de arte en primera instancia. El segundo, Imagen y Lenguaje, versará sobre la relación del lenguaje en lo referente a la imagen. Aportaremos testimonios de pensadores y artistas que nos explicarán cuál es el funcionamiento de la estructura de pensamiento del hombre al respecto; cómo funciona la dualidad obra-título en el esquema comunicativo. El tercer bloque, Identidad de la obra y Lectura, se detendrá en la estructura de la obra como ente, como objeto susceptible de ser mostrado al mundo; veremos cómo éste es leído por el espectador y observaremos a grandes rasgos los motivos que nos obligan a preguntarnos qué sucede cuando obra de arte y título funcionan al unísono. Por último, en el bloque Identidad del artista y Poder, veremos todavía dos conceptos periféricos del corpus obra-título, el concepto de Poder y el concepto de Autoría; el ‘padrinazgo’ que toda obra lleva intrínseca en cuanto que es traída al mundo de la mano de un artista.

Así llegaremos al tercer capítulo, cuyo protagonista será el concepto de sentido. Se presentarán tres bloques. En el primero, se partirá de una base experimental de la que se extraerá una propuesta teórica particular. A partir de ésta, se buscarán teorías que apoyen o rebatan la tesis, estableciendo un diálogo que provoque la obtención de las respuestas que estamos buscando. En el segundo bloque estableceremos la diferencia fundamental entre tema y sentido de la obra. Con ello llegaremos al tercer y último bloque, en el que veremos el concepto de sentido desde la perspectiva post-estructuralista. De este modo obtendremos los puntos de vista necesarios para dar respuesta a la pregunta de inicio, y finalmente mostrar la postura particular de quien suscribe.

¹ MIT, Geles, *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*, Valencia, Insitució Alfons el Magnanim, 2001.

La principal limitación que hallará el lector es la falta de revisión de dos aspectos que complementarían la investigación de manera muy adecuada, pero que no pueden ser abordados por lo extenso que resultaría. Se trata de lo que respecta al proceso creativo del artista, y a la recepción de la obra por parte del espectador. Un análisis de ambos revelaría datos muy pertinentes para con el tema. En ocasiones serán contemplados de manera superficial, pero por no hallarse en el esqueleto principal obra-título, tendrán que ser tenidos en cuenta como ampliación de esta tesis en investigaciones futuras. Otra limitante es sin duda el hecho de que todo el estudio se plantea desde una perspectiva concreta, la de un productor artístico que no es ni psicólogo, ni filósofo, ni lingüista, ni sociólogo, ni historiador. Este enfoque unidimensional se vería seguro enriquecido si se acompañara de otros modos de ver. Por último, hubiera sido interesante profundizar en un autor en concreto, y observar de cerca lo que ocurre con sus títulos. Tampoco el lector podrá contar con eso. Para terminar con esta introducción nos remitimos al encabezado; es un llamado a buscar el espíritu en cada cosa, y lo apuntamos porque es precisamente eso lo que hemos tratado de hacer con el título de la obra de arte.

CAPÍTULO 1
PEQUEÑA REVISIÓN HISTÓRICA DEL TÍTULO
COMO PARTE DE LA OBRA DE ARTE

El título influye en el ajuste mental del espectador.
La imagen es un polo, el título a menudo
proporciona el otro. Y si el dispositivo funciona,
algo nuevo surgirá que no es la imagen ni las
palabras, sino el producto de su interacción.

Ernst Gombrich

Con esta cita se resume lo que ocurre al confrontar título y obra, y sintetiza el porqué de la presente investigación. A lo largo de ella trataremos de entender cómo funciona ese dispositivo del que habla Gombrich.

Este primer capítulo se construye como un periplo general sobre la manera en que se han puesto los títulos a las obras de arte a lo largo de la historia. Como apertura de la investigación y con el fin de hacer entrar al lector en materia, el tema se abordará como una constatación de lo ocurrido a lo largo de la historia, deteniéndose particularmente en el siglo XX. Con el fin de alivianar la revisión y por lo amplio del período temporal que abarcaremos, estableceremos una división en tres grandes bloques: el primero, Cuando el título no es puesto por el artista: el nombrar 'antiguo'; el segundo, Los orígenes del nombrar 'moderno'; y el tercero, El nombrar 'moderno' propiamente dicho: cuando el título es puesto por el artista.

Antes de empezar, debemos aclarar cuál es el parámetro que nos permite establecer semejante división. Durante la Ilustración, en el siglo XVIII, las Academias de Arte inglesas y francesas llevan a cabo una ordenación de las artes. Surge la crítica de arte y la figura del *connaisseur*, el especialista e historiador de arte. Nace el museo y, con todo ello, se asientan las bases para comprender el arte de la Modernidad. En 1764, Winckelmann hace la primera Historia del Arte. En 1768 se funda la Royal Academy of London. Es pues un momento fundamental que sienta precedente en el modo en que a partir de ahora se concebirá el arte.

Hasta este momento, las obras no han surgido con el título asociado. Tampoco ha sido necesario tenerlas etiquetadas de alguna manera, pues no ha habido necesidad de inventariar el patrimonio artístico tenido hasta el momento. Con dicha ordenación de las artes, aparece la urgencia de poder identificar la obra de alguna manera. El título resuelve el problema. Tenemos pues que las instituciones, los historiadores en este caso, asignan títulos a todas las obras precedentes. Resulta además que con la Ilustración se llega a una ruptura cultural. El filósofo Karl Marx habla de que éste había sido el siglo del individualismo en que el hombre se libera de toda servidumbre y de todo privilegio. A su vez, Kant fomenta un espíritu librepensador, emancipado de sus ataduras por medio de la razón y generador de un arte desligado de cualquier función utilitaria. El arte se convierte entonces en autorreflexivo y autosuficiente. El juicio estético será, a su vez, fruto de la sensibilidad, no de la razón. Todo ello provocará que el artista a partir de ahora genere las obras sin exponerse a los anteriores yugos de poder religión o moral, y sea él mismo quién decida tanto el tema como el propio título.

1.1 CUANDO EL TÍTULO NO ES PUESTO POR EL ARTISTA: EL NOMBRAR 'ANTIGUO'.

Para empezar, habría que señalar que el Homo Sapiens ha vivido sin imágenes en la mayor parte de su historia, pues en sus 200.000 años de existencia sólo ha producido imágenes en los últimos 30.000. De estos 30.000 años, sólo en los últimos digamos 2.500, las imágenes aparecen tituladas. La mayor parte del arte occidental, antes del cambio que trae consigo la Ilustración, ha sido titulado sólo en retrospectiva y por descripción general. En la titulación 'antigua', no existen los títulos que hoy concebimos, ya que ese nombrar quedaba establecido por un pensamiento objetivo, único. A modo de inventario se asignaron títulos denotativos, descriptivos. Veamos con detalle algunos de los ejemplos paradigmáticos a que nos estamos refiriendo.

En relación a las obras de arte del período clásico, una identificación amplia de contenido suele ser la base del título. Esto es entonces complementado a menudo con una referencia al lugar en que la obra fue encontrada, el nombre del artista a quien se le atribuye la obra, o el nombre del particular o museo que es o fue propietario de la obra. La *Venus de Cyrene* por

ejemplo (siglo IV a.C.), se identifica con el nombre de la antigua ciudad en que se encontró. O el desaparecido *Coloso de Rhodas*, que hace también referencia a la ciudad en que se hallaba. El *Doríforo de Policleto* es un ejemplo de obra conocida por la asociación del título al artista que la realizó.

Durante la Edad Media y el Renacimiento, encontramos un gran número de obras que fueron encargadas para lugares determinados, especialmente iglesias. Por ello hay numerosos títulos religiosos genéricos para cuadros de esa época (Virgen con niño, Resurrección...), siendo éstos totalmente descriptivos. Cuando las obras seculares empezaron a crecer en popularidad desde finales del siglo XV en adelante, los artistas empezaron a tener más influencia en el contenido. Un ejemplo claro de esto es *La Gioconda*. El título se debe a Giorgio Vassari, según el cual el modelo fue Monna (Madonna), Lisa (Elisabeta), nacida en 1479 en Florencia y casada en 1495 con el Marqués Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo, del que se deriva el título *La Gioconda*. También de Da Vinci es el *Retrato de Cecilia Gallerani*, conocido como *La dama del armiño*, de 1493, títulos ambos que entrarían en la categoría descriptiva. Todavía en el Renacimiento, por la producción masiva de obras de temática idéntica o parecida, se usa a modo de diferenciación el nombre del pintor asociado a la escena del cuadro. *La Anunciación* de Fray Angelico y *La Anunciación* de Ghirlandaio son un ejemplo.

En el ensayo que dedica Foucault a Magritte, *Esto no es una pipa*, nos comenta dos principios que, según él, regulan la pintura occidental del siglo XV al XX. El primero es:

(...) la separación entre la representación plástica y la referencia lingüística. Ambos sistemas coexisten por subordinación, es decir, el texto es regulado por la imagen o bien la imagen es regulada por el texto. El signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez.

El segundo principio es: “(...) la equivalencia entre el hecho de semejanza y de afirmación de un lazo representacional. No se puede disociar semejanza y afirmación.”² Es decir, el primer principio alude a los dos sistemas representacionales que coexisten en el corpus obra-título: el llamémosle plástico, y el lingüístico. Ambos mantienen una relación de subordinación. El segundo principio ahonda en ese corpus, afirmando que hay una relación

² FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 48.

de equivalencia entre lo afirmado y lo semejante. Kandinsky rompe con esto. Él afirma que sus líneas y colores son un caballo, un puente... Magritte en cambio es el extremo por lo apegado de su pintura a la exactitud de las semejanzas: el dibujo de una pipa debe de parecerse a una pipa, y además debe asemejarse a otra pipa dibujada que a su vez se asemeja a una pipa. Pero a ambos artistas los revisaremos más a fondo en el siglo XX.

Regresemos al siglo XVI, que es a dónde nos reenvían estas últimas reflexiones. Respecto a los títulos, pocos hechos relevantes han ocurrido en este período. Como decíamos, la titulación ha sido en la mayoría de los casos una necesidad surgida posteriormente. El título que hemos conocido de las pinturas del pasado desde luego no fue puesto por el pintor, y además no era tal título, sino una referencia concreta que a modo de inventario, o simplemente como descripción, permitía diferenciar una obra pictórica respecto a otros objetos de valor en propiedad de la Iglesia, reyes y mecenas. Así, en el siglo XVI, la relación entre palabras e imágenes empezó a ser más fuerte. En el arte flamenco por ejemplo, un proverbio era usado a veces para formar el contenido de una obra. Peter Bruegel el Viejo llevó esto al extremo en *Proverbios de los Países Bajos* (fig. 1), de 1554, obra en la que unos 100 proverbios han sido identificados. El cuadro fue conocido durante mucho tiempo como *La caperuza azul*, por ser éste el elemento central en la composición. Representa la hipocresía del marido castigada por la mujer que, cual verdugo, lo acusa públicamente. El cuadro podría ser visto como una acumulación de escenas costumbristas de la realidad contemporánea del autor, mas teniendo el título, la contemplación y consiguiente comprensión varían radicalmente. Es también en el trabajo de Bruegel y en algunos de sus contemporáneos que encontramos algunas de las más tempranas manipulaciones en la relación entre título y contenido.

Vamos observando ya cómo el título puede marcar un examen más completo de la imagen, provocando una lectura de elementos pictóricos (signos) que habrían pasado desapercibidos, y transformando el contenido global del cuadro. Esta relación interactiva entre títulos y obras de arte se hará más significativa en los siglos siguientes.



Figura 1
Peter Bruegel, *Proverbios de los Países Bajos*, óleo sobre madera, 46 x 64 cm., 1559.

Dejando atrás el Renacimiento, en el siglo XVII, se favoreció el discurso lingüístico por encima de lo visual, revisando la relación recíproca que había existido antes entre imagen y título. En 1663 se estableció una jerarquía de géneros, y los títulos de las obras de arte se convirtieron en un elemento en la jerarquía de nombres que fue fijada por oficial decreto: bodegón, paisaje, marina, retrato de aparato o retrato de cámara. Pintores como Caravaggio, Rubens, Rembrandt... tienen obras con títulos tan descriptivos como *El jardín del amor* de Rubens o *Cristo en Emaús* de Rembrandt. Entre las pinturas florales o bodegones flamencos y holandeses encontramos títulos como *Naturaleza muerta con flores* de David de Heem. Hay retratos de cámara con títulos tan poco sorprendentes como *La Marquesa Brígida Espinola* de Rubens o *Las Meninas* de Velázquez; retratos de género como *El predicador menonita Corneliois Anslo y una mujer* de Rembrandt; retratos ecuestres como *Retrato de Felipe IV a caballo* de Velázquez; paisajes como *Vista de Delft* de Jan Vermeer; pinturas de género religioso como *Multiplicación de panes y peces* de Murillo... En definitiva, un período en el que los títulos todavía son adjudicados por figuras ajenas a las que ejecutan las obras, y donde los resortes que estos títulos pudieran accionar en la lectura de la obra todavía no son explotados.

Con el Barroco llegamos al fin de este primer bloque. Veremos a partir de ahora lo que ocurre con los títulos cuando es el propio artista quien decide.

1.2 LOS ORÍGENES DEL NOMBRAR 'MODERNO'.

Con la Ilustración en el siglo XVIII y con el sentido de la divisa de la Revolución Francesa - liberar a los hombres de toda servidumbre y de todo privilegio-, el arte se ordena, se racionaliza; aparece la figura del historiador y surge la crítica de arte. A su vez el artista, emancipado, regenerado, concebirá nuevas obras bajo nuevas premisas. Por ejemplo, observamos que *Los Pastores* de Watteau, de 1716 (fig. 2), defiende la versemblanza del título con su imagen a través de un proceso de desplazamiento matizado. En vez de leer la imagen como una interpretación realista de los pastores de la época, la obra puede interpretarse como un retrato de las actividades de ocio parisinas, donde comediantes teatrales no oficiales representan a pastores para entretenimiento de la aristocracia. Bajo estas circunstancias, el título y la imagen juegan cierto papel artificial de representación, que abre asociaciones entre la relación de los signos y lo que representan. Es, como decíamos, el principio de una nueva relación de las obras de arte y el título con el que se asocian, y deriva del hecho que es el mismo creador de la obra el que asigna libremente el título que él cree pertinente.



Figura 2
Jean-Antoine Watteau,
Los pastores, óleo sobre
tela, 50 x 70 cm., 1716.

Antes de alcanzar el Romanticismo, a caballo entre los siglos XVIII y XIX, merece destacar la figura de Francisco de Goya. De toda su producción mencionemos su serie de *Caprichos*. En ellos se fomenta el uso de títulos que plantean preguntas retóricas y juegos de palabras,

haciendo uso de una libertad antes poco conocida. El número 40 de la serie, *¿De qué morirá?* (fig. 3), o el número 43, *El sueño de la razón produce monstruos* (fig. 4), son dos ejemplos.



Figura 3
Francisco de Goya, *¿De qué morirá?*, aguafuerte,
15 x 21 cm., 1795.



Figura 4
Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, aguafuerte,
15 x 21 cm., 1797.

Ya en el siglo XIX, en pleno Romanticismo, la naturaleza se convierte en el refugio de las preocupaciones del hombre, y se trata de combatir esa realidad capitalista y de sociedad industrial que tanto desagrada a los artistas del momento. Se produce una apertura en los temas, se posibilita un titular diferente, 'moderno' respecto del 'antiguo'. Observamos así los dos modos de nombrar aludidos al inicio, paralelos a dos formas de entender el arte: la 'antigua', que corresponde a un modo de hacer en el que se valora la destreza y el conocimiento de reglas por parte del pintor, y en el que no existen los títulos que hoy concebimos, sino que son puestos *a posteriori* por especialistas, catalogadores, historiadores; y la 'moderna', que arranca en el siglo XVIII y se abre camino en este siglo XIX para entender el arte como creación humana, con capacidad de cuestionar las reglas existentes, y donde el artista es autor de la obra y del título asociado. Aquí es donde el título empezará a adquirir relevancia, convirtiéndose en instrumento capaz de reorientar los significados de los cuadros. Así, el punto de vista único del titular 'antiguo', instruido por la teología o el poder de las instituciones, desaparece.

Ya hemos dicho que en el siglo XIX se abre camino una nueva percepción de la pintura, que apuesta por una relación íntima entre el hombre y la naturaleza. Turner es un ejemplo claro de esto. El pintor tituló uno de sus cuadros *Tormenta de nieve: barco de vapor saliendo de la bocana del puerto haciendo señales en aguas poco profundas y yendo en cabeza. El autor estaba en la tormenta la noche en la que el Ariel salió del Harwich, 1842*, (fig. 5). En esta obra tardía, se crea una tensión intencionada entre una imagen difusa y de invención individual y un título que es, por el contrario, específico en cuanto a narrar un acontecimiento histórico. La yuxtaposición entre el cuadro y ese título casi literario, desafía el estándar canónico que valoraba la pintura de historia por encima de la creatividad personal, y testimonia la presencia del sujeto individual en el acto pictórico o creativo. Este hecho relevante aquí sienta precedente y lo volveremos a encontrar en períodos sucesivos.

Avanzando en el siglo, en 1857 concretamente, aparece el primer manifiesto de la Historia del Arte, el Manifiesto Realista. El Realismo, previo a los -ismos de fin de siglo, propone, tal como su propia etiqueta indica, plasmar lo cotidiano, las escenas propias de la vida real. Un ejemplo evidente de esto sería la obra de Gustav Courbet, *Buenos días Sr. Courbet*, donde tanto obra como título ilustran con claridad un hecho quizás autobiográfico del autor,

enfocado desde la subjetividad, desde el propio sujeto-artista. También de Courbet tenemos una obra destacable tanto por la escena como por su título, se trata de *El origen del Universo*, considerada por muchos como la imagen más transgresora del siglo XIX, al mostrar en un primer plano frontal el sexo explícito de una mujer. El título significa determinadamente. Es un título acorde con los avances de la ciencia y el positivismo de la época, a la vez que nos revela la postura del autor. Para él el origen del mundo, frente a las teogonías o mitologías, es la vagina.



Figura 5
William Turner, *Tormenta de nieve: barco de vapor...*,
óleo sobre tela, 1842.

Llegamos a finales del XIX, momento en el que empiezan a cuestionarse las Academias y las vanguardias históricas empiezan a perfilarse en Europa. Los efectos de percepción alterada de los títulos se pronunciarán aún más; se harán conscientes los procesos semióticos que el titular implica.

Previo a las vanguardias históricas y plenamente impresionista, tenemos el cuadro de Monet, *Impresión, amanecer*, de 1873, que cuestiona la certeza de la relación entre títulos e imágenes. Sin el título, el cuadro podría ser interpretado como amanecer o atardecer. Así, lo que la imagen pintada no puede especificar, el artista con el título lo hace. En el lenguaje de la semiótica *Impresión, amanecer* señala un entendimiento de imágenes como sistemas abiertos que multiplican el significado, mientras que el lenguaje en forma de título se ve simbióticamente como un sistema que lleva el significado hacia lo específico, en este caso hacia la impresión concreta del amanecer. Esto es lo que Roland Barthes denomina

‘anclaje’³ que, si bien no sirve para comprender la relación entre la imagen y el lenguaje, sí constituye una herramienta útil para nuestra exploración. Pero nos ocuparemos de este concepto con detalle en el segundo capítulo de este trabajo.

Hasta aquí hemos observado ciertos cambios en la relación obra-título. Han sido cambios sutiles en una evolución bastante lineal. Hemos advertido las diferencias de los dos primeros bloques en que hemos dividido el discurso. A partir de ahora veremos no sólo lo que ocurre cuando el artista es también autor del título, sino que profundizaremos en la relación de éste con la obra.

1.3 EL NOMBRAR ‘MODERNO’:

CUANDO EL TÍTULO ES PUESTO POR EL ARTISTA.

Con el siglo XX se quiebra la concepción que hemos venido viendo hasta ahora hasta alcanzar nuevas lecturas y cuotas de significación insospechadas. En realidad, el siglo XX, y en particular desde los años 50, está dominado por las grandes organizaciones militares, políticas y sindicales características del estado de bienestar y, sobre todo, por las grandes corporaciones económico-industriales y la homogeneización de las muchedumbres consumidoras. En estas condiciones, el individualismo romántico no solamente se hace viejo, sino que se reduce a una justificación para poner los recursos científicos y tecnológicos al servicio de la obtención de beneficios económicos privados, y se convierte en el principal obstáculo para un nuevo individualismo que esté a la altura de los tiempos, es decir, que sea capaz de conquistar esta segunda naturaleza organizativo-empresarial. Éste va a ser sin duda el verdadero conductor de los acontecimientos a lo largo del siglo: el poder del mercado. En el arte, veremos una afirmación de la subjetividad del artista que, habiendo nacido en el Romanticismo, se prolongará en el siglo XX hasta nuestros días, y se expresará de manera clara en la relación artista-título.

1.3.1 Las vanguardias históricas.

Empecemos pues el siglo XX con las llamadas vanguardias históricas, que comprenden los

³ BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1978, p. 35.

siguientes movimientos: el fauvista, el Expresionismo alemán con *Die Brücke*, el grupo *Der Blaue Reiter*, la Nueva Objetividad y la Bauhaus, el Cubismo, el movimiento futurista, el dadaísta, el surrealista, el neoplasticista, *Der Stijl*, el Suprematismo, el Constructivismo. Si algo tienen en común todos ellos es que todos sustentaron su trabajo en textos programáticos o manifiestos. En cuanto al título, coinciden en que escogieron títulos que cuestionan la relación convencional entre el título y la obra. Geles Mit habla de una contradicción importante de resaltar:

Puede parecer paradójico que en los primeros años del siglo XX, cuando el arte quiere liberarse de todo aquello que no sea su propia materia (forma, color, textura), en especial en la figuración, sin embargo, y debido a la ambigüedad que ello conlleva, necesite cada vez más de las palabras de su alrededor para poder ser interpretado, otorgando una fuerza inusitada al contexto.⁴

Veremos que efectivamente esto es así.

Empezamos la revisión de las vanguardias con un cuadro protoexpresionista, *El grito* de Eduard Munch, de 1893. Es un ejemplo claro del giro que toma el nombrar de las nuevas creaciones artísticas, aportando nuevos significados a las mismas. Con una vinculación explícita a los dramas de la vida, a las miserias humanas, a la condición social del hombre y los problemas derivados de la segunda revolución industrial, pintores como Cézanne, Gauguin o Van Gogh producirán obras de carácter expresivo cuyos títulos serán cada vez más connotativos. A su vez, el grupo *Der Blaue Reiter*, vertiente del Expresionismo de Munich, nos traerá figuras como Oskar Kokoschka, Gustav Klimt o Egon Schiele, quienes también emplearán títulos connotativos. *La novia del viento* de Kokoschka de 1907 es un ejemplo. Vemos pues que tanto *El grito* como *La novia del viento* son dos títulos que sí encajan con la realidad del cuadro, pero que llevan implícita una clara poética personal, una afirmación del sujeto individual.

Contemporáneo al Expresionismo, el movimiento cubista trata de enunciar en el título aquellos elementos que en la obra aparecen descompuestos en planos sucesivos y espaciales. Por ejemplo, *Mujer desnuda* de Picasso de 1910, o *El portugués* de Braque de 1911 (fig. 6),

⁴ MIT, Geles, *op. cit.*, p. 12.

parecerán incongruentes con la imagen cubista, pero sólo lo parecerán pues la relación entre título y contenido se nos presenta bloqueada por la abstracción parcial de la imagen. Aunque no lo parezca, lo que están haciendo los artistas es afirmar la realidad. Esta relación variable entre títulos y significación está articulada por miles de obras occidentales desde mediados del siglo XX hasta ahora. Recursos comunes incluyen el uso de letras del alfabeto o símbolos numéricos en vez de palabras. Los más famosos ejemplos se hallan en el arte conceptual, puesto que el marco de significación de estas obras depende a menudo, o se ve severamente afectado por las tradiciones del titular. Pero sigamos observando los saltos que se han ido dando a lo largo de la historia del arte.

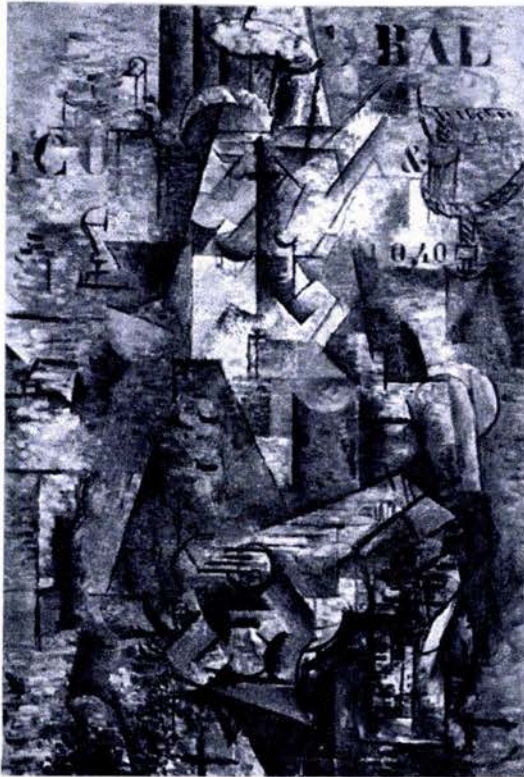


Figura 6
George Braque, *El portugués*,
óleo sobre tela, 82 x 117 cm., 1911.

Superado el Cubismo surge el Futurismo con la pretensión de comunicar por medio del arte la sensación de movimiento y de velocidad, consideradas entonces características típicas de la era moderna. Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Gino Severini o Carlo Carrá son representantes de esta corriente. De Giacomo Balla rescatamos su obra *Velocidad abstracta-El coche ha pasado*, de 1913 (fig. 7). El título refiere a lo que el autor pretendía plasmar en el lienzo. Es una obra en verdad abstracta y vuelve a sernos útil el anclaje que su título nos proporciona. Sin él, estaríamos en libertad de ver cualquier cosa. Es un ejemplo claro de lo

que fueron en general los títulos futuristas: descripciones de los intentos de captar los estímulos y los movimientos en el espacio sobre la superficie plana de la tela.



Figura 7
Giacomo Balla,
*Velocidad abstracta-
el coche ha pasado*,
óleo sobre tela,
78 x 103 cm., 1913.

Como reacción a la Primera Guerra Mundial, figuras como Picabia, Duchamp o Man Ray, quisieron apostar por la contradicción por sistema, por el absurdo, por el antiarte. Era el Dada, movimiento que nace en Zurich en 1916, y que traería consigo uno de los personajes clave para que el arte del resto del siglo fuera el que ha sido: Marcel Duchamp. Podríamos detenernos en él ampliamente, y no acabaríamos por descifrar la colección de títulos enigmáticos con los que bautizó sus obras. Para empezar, fue el creador del *ready-made*, objeto que al proceder de la realidad, de la producción masificada, puede permitirse la incertidumbre o excentricidad en su denominación. En el ensayo *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Octavio Paz afirma que Duchamp confesó una vez sentirse fascinado no sólo por la poesía de Laforgue, sino sobre todo por sus títulos. Esta confesión arroja luz sobre el origen verbal de la creación artística de Duchamp. En palabras de Paz: “Su fascinación es de orden intelectual: es el instrumento más perfecto para producir significados, y así mismo, para destruirlos.”⁵ Hay que decir que tanto el Cubismo como el Dadaísmo exploraron la arbitrariedad del signo, lo cual, observado desde la semiótica, es su problema principal. Las obras de Duchamp, con título incluido, son juegos lingüísticos propuestos al espectador, juegos complejos porque las combinaciones verbal y plástica no se sirven entre ellas para esclarecerse. Diríamos que Duchamp ejercita la acumulación de

⁵ PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México D.F., Era, 1998, p. 183.

sinsentidos sin ningún afán por dar claves al que mira; como si fuera tal vez ése su verdadero fin, el buscar la dimensión enunciativa del objeto artístico.

La ironía de Duchamp es de afirmación: meta-ironía. Esto es lo que le distingue de casi todos sus predecesores inmediatos y de la mayoría de sus contemporáneos, siendo la verdadera disolvente de la oposición romántica y vanguardista entre el sujeto y el objeto.⁶

Pongamos un par de ejemplos de obras del pintor: el primero, *Desnudo bajando la escalera* de 1911 (fig. 8), del mismo año que *El portugués* de Braque. Decíamos que en el Cubismo, la relación entre título y contenido quedaba bloqueada por el carácter esquemático y yuxtapuesto de la imagen. En este caso ocurre lo mismo. En el segundo ejemplo, esa relación es ya aparentemente inexistente para constituir la obra un enigma y el título otro. Se trata de *¿Por qué no estornudar Rose Sélavy?* de 1921 (fig. 9). Además, notemos que en el título se menciona el nombre del *alter ego* femenino de Duchamp y el juego de palabras que resulta al pronunciarlo en francés: Eros c'est la vie (la vida es Eros).



Figura 8
Marcel Duchamp,
Desnudo bajando la escalera,
óleo sobre tela,
35 x 48 cm., 1912.

Sin embargo, un estudio más detenido del proceso creativo del autor reveló que para la

⁶ *Ibid.*, p. 186.

factura de la pieza, Duchamp se inspiró en un poema de Gertrude Stein titulado *Lifting belly* o *Ventre levantándose*, de 1915. El poema, que no admite una lectura lineal sino que transmite una serie de imágenes y emociones relacionadas en orden complejo, dice así:

Levantarse el vientre no es una broma. En modo alguno... Estornuda. Así hay que decirlo... Detente. Por favor, m... Adoro las rosas y los claveles... Una revista de levantar el vientre. Hermanas de excitación... Tú sabes que prefiero un pájaro. ¿Qué pájaro? Uno amarillo... Es tan bueno elevar el vientre. Y tan frío. Elevar el vientre desposa... No damos bríos a un ruiseñor... ¿Sabe pintar? No después de conducir un automóvil... Elevar el vientre es célebre por sus recetas. Es decir, Genevieve... Elevar el vientre es de azúcar. Elevar el vientre por mí...⁷



Figura 9
Marcel Duchamp, *¿Por qué no estornudar Rose Sélavy?*, 152 dados de mármol, hueso de sepia, termómetro y jaula, 12 x 22 x 16 cm., 1921-1964.

Tanto en el poema como en *¿Por qué no estornudar?* el lector-espectador se enfrenta a una sucesión de ideas que escapan a toda lógica narrativa. Y, como es sabido, el propio artista aceptaba benévolo todas las interpretaciones de su obra, incluso las más abstrusas. Le interesaban, no por su veracidad, sino por lo que tenían de creación artística por parte de quienes las formulaban. Y no cabe duda de que Duchamp se encontraba permeado por la creciente preocupación que, en el ámbito del pensamiento, ha venido generando el estudio del lenguaje. Con el ejemplo de este artista estamos viendo de manera general lo que ocurrió en el Dadaísmo. Otros artistas del mismo período tratarían su obra y sus títulos de

⁷ MINK, J., *Duchamp*, Colonia, Taschen, 2002, p. 8.

manera semejante.

Si en el Cubismo la relación entre título y contenido quedaban bloqueadas por la abstracción de la imagen, en el Surrealismo ocurre justo lo contrario. Las palabras pueden deliberadamente nombrar equivocadamente los objetos reconocibles en el cuadro. Uno de los mejores ejemplos es *Traición de las imágenes* de Magritte, de 1929 (fig. 10), también conocido por otros tres títulos: *Imagen fidedigna*, *El uso del discurso* y *El aire y la canción*. Además, la obra suele ser identificada por las palabras del artista pintadas en la superficie de la tela: *Ceci n'est pas une pipe*. Se trata de un trastorno en la convención y el punto de partida de una nueva respuesta que entremezcla los signos verbales y los pictóricos produciendo una interacción entre ellos. El autor afirma y pinta un objeto junto a una frase escrita que lo define y lo niega. Es una negación no referida al objeto, sino a la representación pictórica del mismo. Como dice el propio artista: “Los títulos están escogidos de tal modo que impiden que mis cuadros se sitúen en una región familiar que el automatismo del pensamiento no dejaría de suscitar, con el fin de sustraerse a la inquietud.”⁸ Los títulos utilizados por Magritte, a menudo inventados después de realizar la obra, se insertan en las figuras en las que la conexión estaba, sino marcada, al menos autorizada de antemano, y en las que desempeña un papel ambiguo.



Figura 10
René Magritte,
Traición de las imágenes,
óleo sobre tela,
60 x 81 cm., 1928.

Joan Miró, Max Ernst y Salvador Dalí también cuestionarán la función asumida del título.

⁸ FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 53.

De Miró por ejemplo es la frase: “Je ne fais aucune différence entre peinture et poésie.”⁹, (No hago ninguna diferencia entre pintura y poesía). Con ella confirma dicha interacción entre signos, y la muestra como hecho asumido en su propia obra. Veamos la contribución que hace la palabra mediante el título de un cuadro del mismo Miró calculadamente poético como es *L'aile de l'alouette encerclée du bleu d'or rejoint le coeur du coquelicot endormi sur la prairie parée de diamants*, (*El ala de la alondra aureolada de azul de oro llega al corazón de la amapola que duerme sobre el prado engalanado de diamantes*) de 1967 (fig. 11). El desajuste entre un título tan descriptivo y un cuadro absolutamente enigmático hace, no ya que se iluminen mutuamente sino que, por el contrario, se enfrenten en sus respectivas propuestas de sentido.

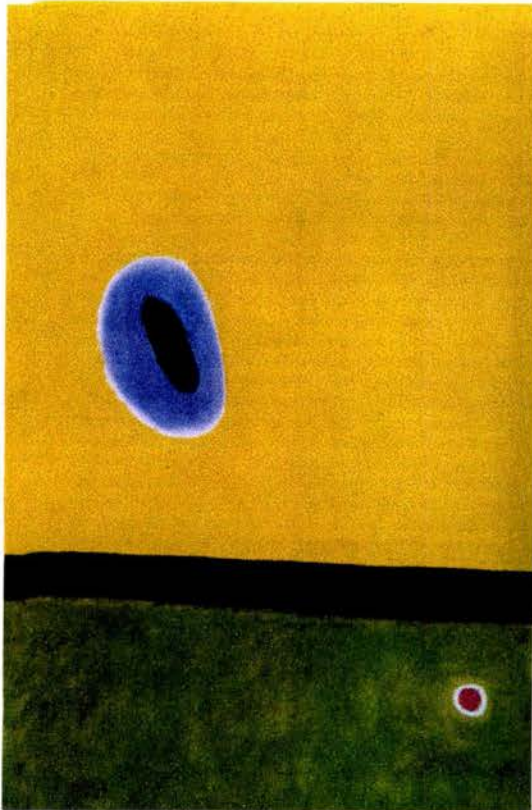


Figura 11
Joan Miró,
L'aile de l'alouette...,
óleo sobre tela,
130 x 195 cm., 1967.

Al este de Europa, hacia 1920, Gavo y Pevsner editan el Manifiesto Realista. El texto habla de un arte constructivo en el que se toman elementos propios del Futurismo, como es el cinetismo, y otros que corresponden al arte ruso, interesado por la adopción de los nuevos materiales. Surge así el Constructivismo, con un claro espíritu de renovación frente a la

⁹ MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 135.

destrucción que la guerra había dejado. El ruso Malevich fue el exponente de dicha corriente. Su obra, aún mejor clasificada como suprematista (término que él mismo acuñó), es un ejercicio de reducción del motivo a elementos simplificados, además de ser un claro precedente del Minimal que llegaría más tarde. Casi todas las obras de este artista recibieron el título de *Composición suprematista*, (fig.12). El título pues, al igual que el cuadro, es parco en narrativa, y por lo tanto existe congruencia; vemos lo que leemos. Su función es la de identificar lo que en la pintura acontece situándola en un estadio denotativo. De 1913 es su conocido *Cuadro negro sobre fondo blanco*, otro ejemplo que viene a reiterar lo que decimos.

El Lissitzky, otro representante del movimiento, nos interesa porque conoce a Malevich en 1919, y la concepción suprematista de éste le influye en la creación de un concepto que navega entre la arquitectura y la pintura; es lo que denomina *proun*. He aquí un artista que genera un nuevo concepto y que él mismo califica. Así, casi todas sus obras serán números de serie de estos *proun*.

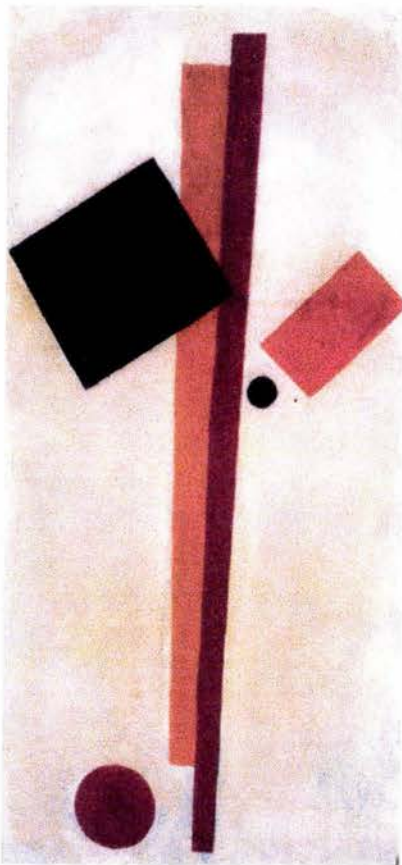


Figura 12
Kassimir Malevich,
Composición suprematista,
óleo sobre madera,
30 x 62 cm., 1920.

En 1917 el pintor holandés Theo van Doesburg funda la revista *Der Stijl*. Más tarde se crea un movimiento caracterizado por la teoría y la práctica de un arte abstracto geométrico, cuyo principal representante es Piet Mondrian y su Neoplasticismo. *Der Stijl* tendrá una notable influencia en la escuela de la Bauhaus. Cabe aquí destacar un hecho curioso. Y es que en algunos títulos de las primeras décadas del siglo pasado hay vinculación entre la música y la pintura. Esta relación viene marcada originalmente por el interés que determinadas experiencias sensoriales acerca del color, el ritmo o la música provocaron en artistas diversos, principalmente en los miembros de la Bauhaus, algunos de ellos músicos. En estos casos sólo el título o un conocimiento contextual de la poética de los autores facilita el anclaje. Paul Klee, Piet Mondrian o el caso del artista del que se ha dicho que fue el padre del arte abstracto, Vassili Kandinsky son ejemplos. De Klee podemos decir que con su obra, el problema del título del cuadro alude simultáneamente al proceso creador mismo, es decir, a su específico pensamiento pictórico. El título, con frecuencia adjudicado a la obra por el círculo de amigos del artista (hecho que no impide que coloquemos a Klee en este tercer bloque y no en el primero, pues el artista es plenamente consciente de lo fundamental del título y precisamente es por eso que él intencionadamente ofrece a sus amigos la posibilidad de ponerlo), interpreta el cuadro y le añade a través de esta interpretación una nueva dimensión.

De Kandinsky podemos destacar los títulos que aparecen bajo el esquema de *Improvisación*, como el ejemplo de la figura 13, *Improvisación 30*. Son obras basadas en la geometría no euclidiana, que construyen como dijimos al principio y según el propio autor, elementos figurativos comunes, pero presentan por el contrario la apariencia de lo improvisado, o al menos, con su denominación, sabemos que ésa era la intención del artista. En esta obra en concreto aparece '(Cañones)' junto al título y entre paréntesis. En una carta escrita por Kandinsky, explica que "(...) el calificativo de cañones que elegí para uso doméstico, no debe describir el contenido del cuadro. El contenido es aquello que el espectador experimenta bajo el efecto de los colores y las formas."¹⁰ Aquí merece la pena hacer hincapié en la revolución que supuso la Abstracción para la Historia del Arte. Para ello transcribimos una cita de Roman Gubern que explica con precisión el fenómeno:

¹⁰ BECK-MALORNY, Ulrike, *Vassili Kandinsky 1866-1944. En camino hacia la abstracción*, Colonia, Taschen, 1994, p. 103.

La pintura abstracta o informal, por su transgresión radical, se aleja del ámbito de la iconicidad o de la representación. Las imágenes icónicas se caracterizan en efecto por su semántica, mientras que la producción abstracta o informalista ofrece significantes sin referente, dinamitando el principio de imagen-escena.¹¹

Efectivamente, a medida que vayamos revisando lo ocurrido en el siglo XX, comprobaremos lo acertado de las palabras de Gubern. Cuanta menos verosimilitud con la realidad presentan las obras, más difícil se nos hace trazar un vínculo icónico o representacional, cosa que naturalmente afectará al título.



Figura 13
Vassili Kandinsky,
Improvisación 30 (Cañones),
óleo sobre tela,
109 x 109 cm., 1913.

Antes de terminar con las vanguardias detengámonos aún en el movimiento que se abre paso en el Berlín de los años 20, donde el caos económico y la inflación generaron un clima de crisis, miseria y degradación de las costumbres. Es la Nueva Objetividad, y surge en clara oposición al Expresionismo. A él pertenecen Georg Grosz, Otto Dix y Max Beckmann, aunque ninguno de los tres resulta interesante en lo que a títulos se refiere. Sus obras y sus títulos tendrán una relación básicamente denotativa, como es el caso de *La ciudad* de Grosz, de 1916, obra en la que precisamente vemos la imagen de una ciudad, cargada, eso sí, de crítica e ironía contra la sociedad que le toca vivir al artista.

En este mismo bloque, aunque no pertenezca a las vanguardias, quisiéramos destacar a la

¹¹ GUBERN, Roman, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 40.

artista mexicana Frida Kahlo que, si bien es complicado incluirla en algún movimiento por la propuesta original e inédita que plantea, sí fue contemporánea de ellas y manejó varios elementos surrealistas. Su tradición mexicana le llevó a enfocar muchas de sus obras como si de *ex-votos* se tratara; pequeñas oraciones que la artista realizaba como válvula de escape de su realidad. En *Árbol de la esperanza mantente firme* (fig. 14), incluyó el título dentro de la obra y es una plegaria evidente frente al dolor que sufría la artista, a la vez que es un indudable cierre interpretativo. Resulta además que el título alude a la letra de una canción popular, recurso que la artista empleó a menudo. Vemos con ello otro recurso para titular: apropiarse de la letra de una canción para dar nombre a la obra, o emplear pedazos de poesía o de literatura.

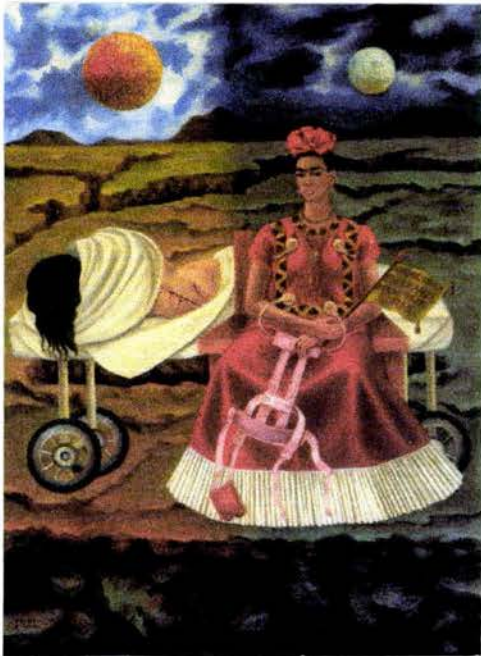


Figura14
Frida Kahlo, *Árbol de la esperanza mantente firme*,
óleo sobre tela, 1944.

1.3.2 Los años 50.

En los años 50 en los Estados Unidos, el crítico Clement Greenberg impulsa el Expresionismo abstracto. Se potencia la idea de *flatness*, de no narración. Se tratan las superficies *all over* o *color field paintings*, donde prima la gran mancha de color. Barnett Newman, Mark Rothko, William de Kooning o Jackson Pollock pertenecen a dicha corriente. En las obras de esta época, el título, incluso si el mismo es *Sin título*, señala una interpretación más compleja. *Adán* (fig. 15) o *Primera estación*, ambos de Barnett Newman,

crean una enorme diferencia de significación cuando el título y los elementos formales son considerados en conjunto.



Figura 15
Barnett Newman, *Adán*,
óleo sobre tela, 85 x 183 cm.,
1949.

A propósito de *Adán*, acudimos al texto de Robert Hughes y vemos cómo el autor ironiza acerca de este título:

Llegaban ejemplares de *ARTNEWS* y nosotros los diseccionábamos y cortábamos las reproducciones en blanco y negro para clavarlas en las paredes del estudio. Una era un *Newman*. Acabábamos de leer uno de los discursos de Tom Hess acerca de que la cremallera vertical de Newman era Adán, y hacía alusión o al acto primario de la división entre la luz y la oscuridad, o a la figura del propio e innombrable Yahvé. ¿Cómo no podíamos estar de acuerdo? (...) Dado que es difícil para los jóvenes o los no iniciados rechazar y mucho más, mostrarse escépticos ante el lenguaje con el cual se les relataban estas experiencias supremas, tendíamos a asumir la postura de que nuestra propia falta de preparación o simple estupidez eran el impedimento que nos hacía imposible ver la divinidad agazapada dentro de la cremallera de Newman.¹²

Hughes se sincera y nos muestra algo que a veces nos ocurre al tratar de asociar obra y título y no obtener ningún anclaje evidente. También de Barnett Newman es *¿Quién teme al rojo, al amarillo, al azul?* El cuadro fue rajado por un esquizofrénico que respondió a la pregunta en 1986. Ello puede tomarse como ejemplo de lo significativo que puede llegar a ser un

¹² HUGHES, Robert, *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Madrid, Anagrama, 1992, pp. 13-14.

título, de los mecanismos independientes a la propia pintura que se pueden accionar. Se trata de un título que apela directamente al espectador, a su estado anímico. Su relación con el cuadro no es inmediata, aunque puede servir de anclaje y dar pie a posibles lecturas del mismo.

Otro artista del momento, William De Kooning nos presenta la obra *La visita* (fig.16). De ella sabemos que el título fue sugerido por un ayudante al que la imagen le recordaba un cuadro medieval sobre la anunciación. No surge del autor y tampoco tiene porqué servir de anclaje para el resto de espectadores. Sin embargo, puede invitar a alguien a ver lo que el ayudante vio en el cuadro. Volvemos al caso que mencionábamos de Klee. Aquí de Kooning adopta la sugerencia del ayudante, pero es consciente del porqué de ese título. Cabe decir que no todos los que lean el título sabrán del origen del mismo. Además, el artista finalmente decidió que debía de ser ése y no otro su nombre, cosa que revela que su intención de contenido no tenía porqué ser explícita; es decir, que varias interpretaciones eran posibles, y ésa era una de ellas.



Figura 16
William de Kooning, *La visita*,
óleo sobre tela, 122 x 152 cm.,
1966-67.

Pero tomemos a otro expresionista abstracto, Robert Motherwell y su obra *Pancho Villa, vivo o muerto* (fig. 17). Sin atenernos a su nombre, la obra es un ejercicio típico de dicho movimiento. El título sin embargo nos desvela la narración concreta que la pintura quiere representar. El cuadro nos está hablando del revolucionario, y contrapone imágenes de vida

y muerte. A la izquierda Villa está vivo. A la derecha, las distintas marcas rojas y negras representan los orificios de bala que lo acribillaron. Expongamos a continuación un fragmento de una entrevista con el propio autor que esclarece precisamente el porqué de tal título:

De Antonio- Why do your paintings have political titles, like *Pancho Villa, dead and alive* (1943), and a whole series of elegies to the Spanish Republic?

Motherwell- Well, after all, I was a child of the Depression. It would take a very insensitive person not to develop a social consciousness during that period particularly, if one was an artist or an intellectual or specially if one were both. I also actually began painting in Mexico and was living with a mexican actress whose uncle had been in exile in South California. I became very interested in the revolution down there. Certainly, to my generation, before the Second World War, the great divide was the Spanish Civil War. In the same way that it would be very difficult now to find an intelligent youngster who didn't have very strong feelings about Vietnam, it would have been very difficult then to have found a creative person who didn't have very strong feelings about civil war, which also at the time, we oversimplified. It seemed a very clear-cut case between liberal democracy, fascism and Spain's first or perhaps last chance to enter modern civilization.¹³

Sin duda, el hecho de vivir en México en el período revolucionario, y el que se trate de un artista comprometido con el momento social que le toca vivir, hace que desde su posición de artista-sismógrafo aflore la denuncia, en este caso, en la obra de la que hablamos y también en su título.

¹³ de ANTONIO, E. y TUCHMAN, M., *Painters painting. A candid story of Modern Art Scene. 1940-70*, N.Y., Abbeville Press, 1984, pp.122-123. (De Antonio-¿Por qué sus cuadros tienen títulos políticos, como *Pancho Villa, vivo o muerto*, y toda la serie de elegías a la república española? Motherwell- Bien, después de todo, soy hijo de la Depresión. Sería propio de una persona muy insensible no desarrollar una conciencia social durante ese período en concreto, siendo artista o intelectual, o especialmente siendo los dos. Además, yo empecé a pintar en México, donde vivía con una actriz mexicana cuyo tío había estado en el exilio en el sur de California. Eso me hizo interesarme por aquella revolución. En realidad, para mi generación, antes de la segunda guerra mundial, el gran parteaguas fue la guerra civil española. De la misma manera que sería muy difícil encontrar a un adolescente que no tuviera fuertes sentimientos sobre Vietnam, sería también muy difícil encontrar a una persona creativa que no tuviera fuertes sentimientos sobre la guerra civil, a la que debo decir que en aquel tiempo infravalorábamos. Parecía un caso evidente de distinción entre la democracia liberal, el fascismo y la primera o tal vez última oportunidad para España de entrar en la civilización moderna).

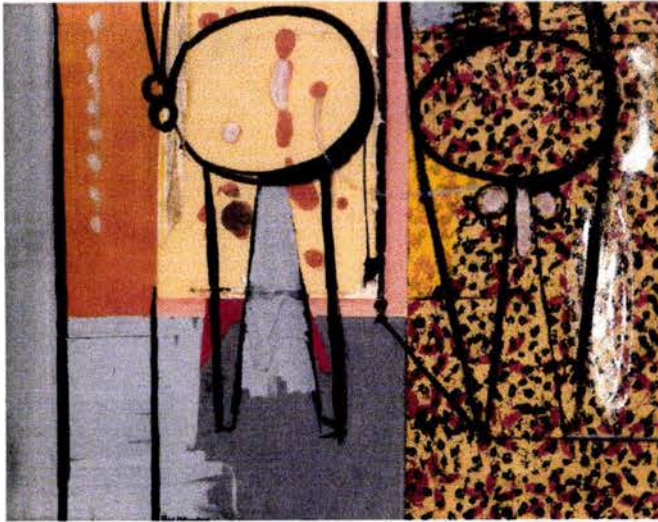


Figura 17
Robert Motherwell,
Pancho Villa, vivo o muerto,
gouache, óleo y papel
sobre cartón,
77 x 91 cm., 1943.

1.3.3 La sociedad de consumo.

La última escuela importante del arte moderno, el Expresionismo abstracto, fue también la primera que alcanzó el cénit del éxito contemporáneo. Pero lo que el mercado daba, también lo quitó. Como observó Greenberg, "(...) en la primavera de 1962 llegó el colapso repentino, en términos de mercado y publicidad, del Expresionismo abstracto como manifestación colectiva."¹⁴ Seis meses después, en septiembre de 1962, Nueva York vio el triunfo del Pop Art. Con claro optimismo y aires de renovación, los productos *massmedia* derivados de la sociedad de consumo del momento, sirvieron de discurso a los artistas de este movimiento. No era arte popular, era arte hecho por expertos y para expertos. El crítico Brian Wallis habla de "(...) un arte hecho de secuencias de dibujos animados, nombres comerciales, *pin-ups*, banderas barnizadas e ídolos borrosos que, como David Antin comentó en 1966 a propósito de Warhol, son una serie de imágenes de imágenes."¹⁵ El movimiento se desarrolló en paralelo en Estados Unidos con Warhol, Lichtenstein, Wesselmann y Oldenburg, y en Inglaterra con Hamilton, Blake y Hockney. Referente a los títulos, hay poco que destacar aquí, excepto el hecho de que la figura pop por excelencia, Andy Warhol, pocas veces puso atención a sus títulos. Su personalidad *cool* le llevó a que casi todas sus obras fueran tituladas posteriormente de manera descriptiva o con fines referenciales. No lo hemos incluido en el bloque del nombrar 'antiguo' porque sin duda, el

¹⁴ GREENBERG, Clement, *Colección de crítica y ensayo*, vol. 4, Chicago, 1993, p. 215.

¹⁵ *Ibid.*, p. 143.

obviar los títulos resultaba necesario para la congruencia del personaje. Warhol sí tenía consciencia de lo que los títulos representan en la lectura de la obra, pero decidió presentar sus obras sin etiqueta, y que fueran otros quienes las titularan.

En la contra, en Francia, con una actitud clara anti-pop, se desarrolla el Nuevo Realismo. Sus adeptos destacan los aspectos más desagradables propios de esa misma estética del consumo. En este caso, los títulos sí resultan de una intención de establecer puentes más allá de la mera descripción. Arman nos presenta por ejemplo *Cruzados* (fig. 18), donde un sinfín de pinceles que apuntan en la misma dirección, son vistos como aventureros en una misión sagrada. Es con el título con el que la obra cobra sentido, pues si bien el artista es conocido por explorar la belleza de la acumulación de objetos similares como reflejo de lo fetichista de nuestra sociedad de usar y tirar, en este caso, dicha acumulación significa en un sentido bien concreto.



Figura 18
Arman, *Cruzados*,
pinceles en poliéster y
plexiglas, 122 x 122 cm., 1968.

1.3.4 La llegada del Sin Título.

En los Estados Unidos, en plenos años 60 aparece el arte Minimal. Es un período en el que destaca sobre todo el resurgimiento de las minorías. Tal como lo exponen Ulrich y Elisabeth Beck en su ensayo *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*:

Los problemas sociales son experimentados como problemas individuales y la conciencia

de culpa o de vergüenza por los reveses sustituye a la vieja 'conciencia de clase'. Ello explica el repliegue de los individuos hacia aquellas características identitarias más naturales (la raza, el color de la piel, el género, la elección sexual, la etnicidad o la incapacidad física), como formas específicas de organización.¹⁶

El Minimal es un arte de la objetividad, de la erradicación de la huella del artista, de la economización de elementos. En él se rescatan los principios del Suprematismo y el Constructivismo, pero servidos con una tecnología más sofisticada; son obras depuradas, frías. Se explota el *Sin título*. Los artistas no están dispuestos a dejar pistas; quieren obras autónomas, independientes de su autor. Se interesan por el espacio arquitectónico y la mínima manipulación. La obra es el líder, el artista el nexo, y el espectador es el portador de contenido. El *Sin título* no aparece como una imposibilidad de nombrar. Se trata más bien de una renuncia deliberada a nombrar por parte del autor; es renunciar a esa posibilidad y marcar una intención determinada. Hay que decir aquí que en nada debe de asociarse esta iniciativa original basada en la ausencia con las actitudes que décadas de repetición en la pintura han provocado al asumir este tipo de nombramiento de forma sistemática. De manera genérica se ha establecido como norma completar las fichas técnicas de las obras con la técnica, la fecha, el autor y su título, apareciendo el consabido *Sin título/ST* en los casos en que no existía nombre.

Dentro del Minimal, Dan Flavin nos sirve de ejemplo. El artista trabaja con la luz como escultura en un nuevo arte basado en objetos fabricados que alteran el ambiente de la galería, atrayendo nuestra atención hacia lo que antes pasaba inadvertido. En él hay implícito un drama que será el germen del Conceptual. Por supuesto las obras de Flavin se llaman *Sin título*, remarcando la ausencia de conductas o lecturas preestablecidas, fomentando la apertura de la obra a múltiples lecturas.

Junto al Minimal, el Arte de Acción, el Cinético, el Op o el grupo de acción alemán *Fluxus* aparecen también en escena. No todas las obras que surjan ahora aparecerán etiquetadas como *Sin título*, pero históricamente debemos incluirlas en este bloque. Del grupo *Fluxus*, destacamos a Joseph Beuys. A propósito del título de su obra *Escena de caza de venado* (fig. 19), mostramos un fragmento de entrevista que le hicieron en la *Dokumenta 5*, en 1972, por

¹⁶ BECK, Ulrich y Elisabeth, *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 234-234.

lo pertinente de la misma:

Beuys- (...) Esto se llama *Escena de caza del venado*. Es un objeto que desempeñó un papel en una acción que hice en 1963, una representación en el *Bühne...* y toda la acción se llamaba *Escena de caza del venado*. No, la acción en su conjunto se llamaba *La caza del venado*, y esto de aquí hay que entenderlo como una especie de cuadro escénico, un detalle.

Locutor- Ahora lo entiendo, sí; pero entonces se tiene una impresión muy distinta, claro, muy impresionante, desde luego, aunque yo no conocía el título. Lo he leído por primera vez en el libro. Ajá! Y en la obra tampoco está. ¿No le parece importante que venga con el título, o sea, con lo que usted ha pensado al hacerla?

Beuys- Sí, me parece un poco mal que el museo no ponga las cosas un poco en contexto. Tendrá que hacerse mejor.

Locutor- Anda!

Beuys- Sí, en Darmstadt.

Locutor- Yo pensaba que usted no quería que apareciera texto al lado.

Beuys- Pues sí, el título me importa menos, pero debería de haber una pequeña descripción; que se viera lo que significan las cosas aisladas.

Locutor- Ya entiendo. ¿O sea que no era su intención que eso estuviera así?

Beuys- No, en absoluto. La razón es que el museo está un poco saturado. Todo está amontonado, un poco incómodo.

Locutor- Ya, ya.

Beuys- Podría organizarse sustancialmente mejor.

Locutor- Entonces, ¿no importa si uno no se imagina lo que usted ha representado ahí?

Beuys- No, no es obligatorio. Interpretar me parece antiartístico. El arte ya es un medio de hacer visible algo en forma de imagen. Con una interpretación prematura se arruina el efecto del cuadro. Primero hay que vivirlo, la primera vez, la segunda, tercera. Y sólo después puede que sea interesante la interpretación.¹⁷

Respecto de este fragmento habría que ver qué ocurriría con la obra si apareciera sin título. Según Beuys, la parte interesante de la recepción de la obra es la vivencia de la misma. La interpretación sería secundaria, y válida tal vez sólo después de una experiencia directa con la obra. Como él dice, con una interpretación prematura se arruina el efecto del cuadro. La cédula que acompaña a la obra no es más que un trámite museístico en el cual la obra no se

¹⁷ BODENMANN-RITTER, C., *Joseph Beuys, cada hombre un artista*, Madrid, Visor, 1995, p. 28.

apoya, y menos, en términos de interpretación, a la que Beuys llega a calificar de 'antiartística'.



Figura 19
Joseph Beuys, *Escena de caza de venado*,
gabinete con diversos objetos, 1961.

Ahora nos detenemos en el movimiento que surge como contrapartida a esa teatralidad propuesta por el Minimal: la Abstracción Post-pictórica. El nombre se toma de una muestra organizada por Clement Greenberg en 1964. Carl André, Anthony Caro o Robert Morris pertenecen a esta corriente. Los títulos de sus obras estarán cargados de significación para contrarrestar el aparente hermetismo de las mismas. De Morris tenemos el ejemplo de *Siete rojos para Georgia O'Keeffe VI* (fig. 20).

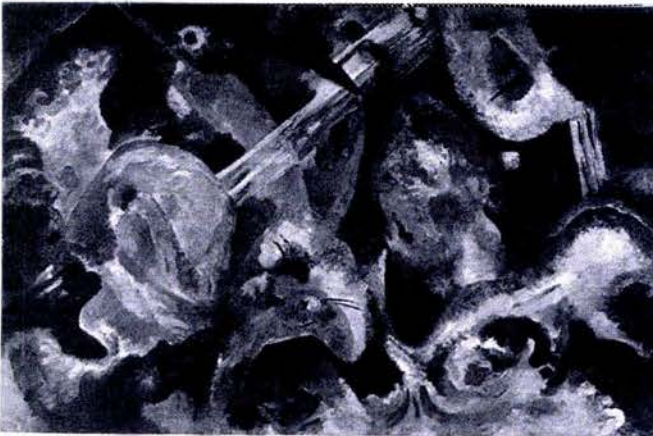


Figura 20
Robert Morris, *Siete rojos para
Georgia O' Keefe*,
Feltro, óleo sobre tela,
120 x 163 cm., 1965.

Como el título indica, la obra está dedicada a O'Keeffe, cuyas pinturas de flores con formas

naturales inspiraron quizás los pliegues en el fieltro de la pieza. Vemos pues que tras el *Sin título* del Minimal, el artista vuelve a preñar su personalidad tanto en la obra como en su denominación.

1.3.5 El Conceptual.

Llegan los años 70. El Conceptual se impone "(...) movilizándolo el texto contra la imagen para ofrecer resistencia, no sólo a las tecnologías tradicionales de lo esotérico en sentido estricto, sino también a la cultura contemporánea del espectáculo en general."¹⁸ El término 'conceptual' se empieza a utilizar a mediados de los 60 para describir diversas prácticas de un grupo de artistas que tenían en común la convicción de que el arte debía cuestionar aspectos de su propia definición y el contexto en el que interviene. Los escritos de los artistas se convierten en parte estructural de la obra; adquieren una nueva función cultural al colocarse en los espacios del arte y reivindicarse como obras de arte en sí. Es la absoluta desmaterialización de la obra, en donde prima, como su nombre indica, el concepto frente al resultado plástico. El objeto ya no necesita ser real; puede reducirse a un artículo de diccionario, como la obra de Kosuth por ejemplo (fig. 21). Debe de apuntarse aquí que desde principios de los años 90 el mundo del arte internacional ha sido denominado Post o Neoconceptual, donde se combina la libertad característica del arte de los 60 y 70 junto con la orientación al mercado y la antipatía por la teoría que distingue al arte de los 80. Es precisamente de Kosuth, la sentencia de que "(...) todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en esencia) porque el arte sólo existe conceptualmente."¹⁹

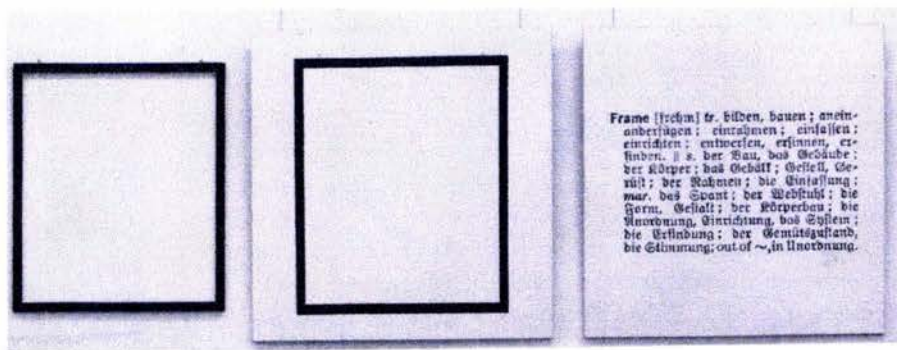


Figura 21
Joseph Kosuth,
*Frame-
one and three*,
marco de
madera, 60 x 69
cm., dos paneles
de fórmica,
100 x 100 cm.,
1965.

¹⁸ WALLIS, Brian, *op. cit.*, p.133.

¹⁹ KOSUTH, Joseph, *Art after philosophy*, Cambridge, Mit Press, 1991, p. 232-233 en OSBORNE, Peter, *Conceptual art*, N.Y., Phaidon, 2002, p. 13.

Si seguimos con el Conceptual, existen a partir de ahora numerosos ejemplos de obras cuyo apoyo en los textos adyacentes en el catálogo editado es más que necesario. Es lo que Carrere y Saborit han denominado en su *Retórica de la pintura*, la ‘hipertrofia del contexto’: “El título también puede convertir al contexto en texto, orientando al espectador hacia una lectura determinada, rompiendo con la ambigüedad o imprecisión de significados.”²⁰ Es el caso de la obra de la artista Yoko Ono. Ella incluye las instrucciones para realizar la obra en el propio título. Por ejemplo la serie *Instrucciones para cuadros; pintura en tres estancias*, de 1962. Hay otros ejemplos del Conceptual en los que el título suele ajustarse a una descripción lo más objetiva y fidedigna posible de la obra a la que acompañan, como *Dibujo en la pared nº 146* de Sol Lewitt, de 1972, o *Cubo de condensación* de Hans Haacke, de 1963-65.

El Body art, el Happening, el Performance, el Land Art surgirán bajo la influencia del Conceptual. Del Land art, entre Robert Smithson, Oppenheim, Walter de Maria y demás artistas de dicha corriente, destacamos la obra del búlgaro Christo, por poner un ejemplo de este movimiento. Su obra juega con la curiosidad natural, animando al espectador a mirar las cosas de un modo diferente, y llamando la atención hacia construcciones concretas para hacer una declaración política. El título es empleado como mera referencia. Sus piezas son nombradas usando un protocolo concreto: antes de que una obra sea verdaderamente hecha, es referida como *proyecto*. Planos y dibujos preparatorios usan el término *proyecto* en sus títulos. Esto es porque la instalación verdadera del trabajo artístico aún no ha tenido lugar cuando los planos y dibujos se crearon. Una vez instalada y desmontada, la pieza es entonces conocida por su nombre, junto con su locación y la fecha del trabajo. *El Pont Neuf envuelto, París, 1975-85* es un ejemplo de nombre de obra completada; *Over the river. Proyecto para el río Arkansas, Colorado.* es ejemplo de proyecto.

En paralelo, la Nueva Figuración, que trata de reencontrar la figuración perdida tras todos estos años, cuenta con artistas como Francis Bacon. Sus títulos volverán a ser un elemento secundario en el discurso de la obra. La obra *Pintura 1946, segunda versión* del propio

²⁰ CARRERE, A., SABORIT, J., *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 137.

Bacon es un ejemplo que viene a corroborar esto último.

En cuanto al Hiperrealismo americano, movimiento que dio figuras como Duane Hanson, David Hockney, Philip Pearlstein, Chuck Close o Richard Estes, tampoco hay nada destacable. De Hanson son las esculturas de seres anónimos y comunes de nuestra sociedad, cuyos títulos son absolutamente descriptivos. *Vigilante dormido* o *Sra. de la limpieza* son dos ejemplos de lecturas textual y pictórica plenamente coincidentes.

1.3.6 El Postmodernismo.

1.3.6.1 La corriente conservadora.

A finales de los años 70 ya no hay grandes aportaciones en lo que se refiere a los títulos. La verdadera revolución ya ha sucedido. Seguiremos encontrando todo tipo de títulos que asignen las piezas que a partir de ahora se den, pero éstos se darán bajo los parámetros que ya hemos observado. Veamos aquí las tendencias que surgen en los años 80 y algunos de sus ejemplos. Notemos además cómo los recientes traumas vividos (Vietnam, la Guerra Fría, el Holocausto, el Estalinismo o la amenaza de desastres ecológicos), generarán respuestas irónicas e incluso a veces perversas por parte del artista, que se verán reflejadas en los títulos.

Para empezar, y de la mano del teórico Hal Foster, dividimos el Postmodernismo en dos grandes corrientes: la conservadora y la de oposición. Dentro de la primera se sitúa el movimiento neoexpresionista, que retoma las tendencias expresionistas de principios de siglo. Hal Foster explica esta tendencia:

Los jóvenes artistas de los años 80 gozaron de un clima de opinión en el que ellos necesitaban dar forma a una narrativa o idea de importancia compartida para ser considerados con la máxima seriedad por un público internacional de millares de interesados. El desplazamiento de la subjetividad en la abstracción simulada, la evitación de la carga de la originalidad, fueron respuestas a las circunstancias en las que la reproducción eficaz de la categoría 'arte' era suficiente para atraer la atención. El Neoexpresionismo en cambio había vuelto la vista atrás, hacia los viejos hábitos artísticos. Hablaba para sí mismo y mendigaba la atención, mientras su tráfico con formas vernáculas, fantasías privadas descoloridas y meras deformidades siempre le aseguraban la capacidad de ofender, a pesar de su éxito internacional. Ninguna idea era evidente en

las superficies lisas y limpias, en los motivos frágilmente definidos, en la apariencia manufacturada y en los motivos geométricos eclécticamente adoptados en la abstracción simulada. Limitados a la mimesis artística de un dominio de signos ya existentes, estos artistas simplemente aceptaban, con una confianza bien fría, la distinción entre lo que la moderna economía cultural define como arte y lo que queda fuera de esa definición.²¹

Tenemos pues un arte que establece un diálogo entre lo figurativo y lo abstracto, entre el expresionismo y el formalismo. Éste último, tras llevar al arte a un callejón sin salida por excluir cualquier referencia a nada excepto a sí mismo y al proceso en hacerse, se regenera para preservar la comunicación a través de la representación expresiva del mundo exterior por medio de la figura humana. En Alemania son neoexpresionistas artistas como Baselitz, Richter, Polke o Kiefer. En Estados Unidos Basquiat o Schnabel. De Georg Baselitz mostramos dos obras. La primera, *Árbol con ala*, de 1979 (fig. 22), es un ejemplo de título descriptivo; las texturas del cuadro nos remiten directamente a eso, un árbol y un ala. Se reitera la idea visual sin aportar información nueva.



Figura 22
Georg Baselitz, *Árbol con ala*,
acrílico sobre tela, 120 x 145 cm.,
1979.

Con el segundo ejemplo, *Elisabeth*, de 1990 (fig. 23), el anclaje aparenta una poética mayor. Puede inducir a pensar que se trata de una imagen de un avión con ese nombre. Pero si atendemos a los materiales con los que se realizó, notamos que entre ellos se incluye pelo

²¹ FOSTER, Hal, *The return of the real*, Cambridge, Mit Press, 1996, p. 85.

femenino. Ambas pistas nos ayudan a delimitar un poco más el campo interpretativo. Son dos ejemplos de obras realizadas en un margen de 11 años; tiempo suficiente para que el contexto personal del autor y la situación histórica cambien y provoquen esa diferencia en el titular. El paso de un título denotativo a uno connotativo en un margen de once años tiene sin duda explicación en el proceso creativo del artista. Como nuestro estudio se centra en la obra-título, y ya hemos dicho que vamos a obviar lo que hace referencia a autor y receptor, no nos detendremos en analizar el porqué de ese uso indiscriminado de diferentes tipos de títulos por parte de Baselitz, o de otros artistas que operan del mismo modo. Lo que sí podemos decir es que este hecho encaja muy bien con ese perfil postmoderno del 'todo vale', en donde se acumulan recursos históricos y donde artistas como Richter y Polke, también llamados 'falsos expresionistas', lo explotan al límite convirtiéndolo en su *modus operandi*.

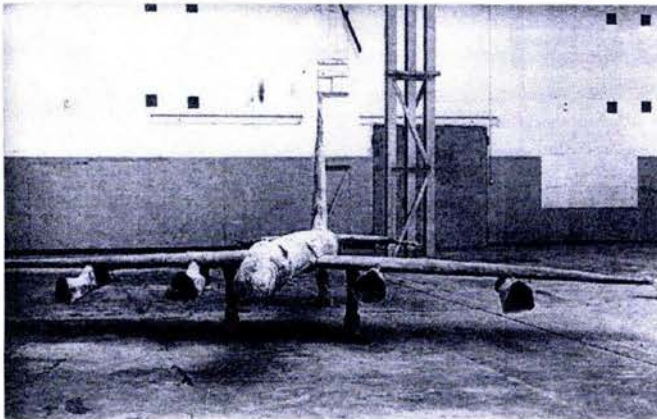


Figura 23
Georg Baselitz, *Elisabeth*,
avión, cartón, resina y pelo, 1990.

Aquí cabría citar a Danto cuando afirma que:

Los artistas al 'fin del arte' son igualmente libres de ser lo que quieren ser, de ser cualquier cosa e incluso ser todas, como ciertos artistas que ejemplifican a la perfección el actual momento del arte: Richter, Polke, Trockel... y un gran número de otros que se niegan a ser limitados por un género.²²

En Italia, en respuesta al arte Povera que se dio aquí mismo en los 60, y proponiendo un artista nómada que pueda pasear por cualquier arte del pasado, Clemente o Chia entre otros, abanderan la Transvanguardia Italiana. En 1979 Achile Bonito Oliva, quien hasta entonces había promocionado el Povera, empieza a promocionar esta nueva pintura. Organiza una

²² DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 105.

muestra en Sicilia, publica un artículo en *Flash Art* y al año siguiente el libro *La Transvanguardia Italiana*. Discontinuidad, fragmentación, ironía, gran tamaño e infinidad de técnicas y temáticas con un favorecimiento al retorno de la pintura tradicional, serán características de esta tendencia. Los títulos se mantienen dentro del canon clasicista-descriptivo como *2 pintores* de Clemente o *Composición 3* de Carlo Maria Marini.

Para terminar con esta primera tendencia postmoderna, observemos la obra de Jeff Koons, cuyo espíritu kitsch, restaurador de la estética del mal gusto y de esa “(...) multiplicidad dentro de la misma obra que tiene las características del ‘pastiche’ ”²³, son ya un icono del Postmodernismo. Un ejemplo como la obra *Oso y policía* deja claro que el valor está en la obra *per se*; el título vuelve a ser una mera descripción. Con él damos por revisada esta primera tendencia conservadora. Entramos ahora en el segundo bloque, el de oposición.

1.3.6.2 La corriente de oposición.

En este bloque no podemos dejar de nombrar a la teórica Rosalind Krauss, cuyo discurso revisionista y de intertextualidad representa un potente impulsor y fundamentador del arte actual. Krauss declara la pintura obsoleta y reafirma la postura de los minimalistas y postminimalistas. En la obra *Arte en la era postmoderna. De finales de los 60 a principios de los 90*, de Irving Sandler, se expone que la estrategia de Krauss:

(...) was to embrace postmodernism, denounce modernism as the enemy, and use a deconstructive method to repudiate it. She also promoted aggressively artists who employed mechanical media, especially photography, as opposed to artists who produced handmade objects, above all, paintings. In her choice of 80s' artists, Krauss favored those who employed photography: Sherrie Levine, Robert Longo, Cindy Sherman and Louise Lawler. Their work could readily be justified as the fulfillment of art theory.²⁴

²³ GERGEN, Kenneth, *El yo saturado*, Barcelona, Paidós, 1997, p.172.

²⁴ SANDLER, Irving, *Art at the end of the postmodern era. From the late 1960's to the early 1990's*, N.Y., Harper Collins, 1996, pp. 379-38. (*La estrategia de Krauss era abrazar el Postmodernismo, denunciar el Modernismo como el enemigo y usar un método deconstructivo para repudiarlo. También promovió con agresividad a los artistas que empleaban medios mecánicos, especialmente la fotografía, y se opuso a los artistas que producían objetos manufacturados, sobre todo pintura. En su elección de los artistas de los 80, Krauss apoyó a los que empleaban fotografías: Sherrie Levine, Robert Longo, Cindy Sherman y Louise Lawler. Su trabajo podía ser justificado como la culminación de la teoría del arte.*)

Encajando pues en la nueva postura kraussiana, Cindy Sherman explora ideas e imágenes relacionadas con la identidad femenina, y apuesta porque la gente reconozca algo de sí misma en ellas. Empezó fotografiándose a sí misma para más tarde hacer fotos de maniqués o partes anatómicas de muñecos de goma. Con ellas se pone de manifiesto toda la indignación que representa para Sherman la explotación del cuerpo de la mujer. Sus fotos demuestran un grado cero de erotismo, y por el ángulo, tanto físico como conceptual en que sitúa al espectador, tienen además un alto grado de pornografía. Hay revulsión e intención clara de dar una lección a la mirada voyeurística del macho. El título no revestirá particular importancia; Sherman trabaja haciendo series en donde todas las obras se llaman el *Sin título*. En este caso *Sin título nº 122* (fig. 24) es un ejemplo.



Figura 24
Cindy Sherman,
Sin título número 122,
fotografía en color,
147 x 221 cm., 1983.

Barbara Kruger, también representante de la corriente de oposición, observa las estrategias persuasivas de los *media* e investiga las maneras en que recibimos imágenes verbales y visuales ofrecidas por fuentes anónimas de poder. Trata entonces de invertir el proceso actuando en la lógica interna de la relación imagen-texto. Para ello inserta palabras o frases en composiciones fotográficas tratando temas políticos, e influyendo notablemente en la

teoría y el arte feministas. Será esa frase-sentencia pieza fundamental en el concepto global de la obra. Volviendo al texto de Sandler:

In her mock ads', Kruger probed the relationship between commercial design and the way a culture designs people's lives. Her intention was to analyze the way in which images function in society. Kruger was influenced by art theory, and she allowed that theory has intermittently become a source of both pleasure and rigour for her, but she has never illustrated it. Kruger wanted her photographs to emulate the seductiveness as well as the maximum graphic impact of commercial advertising in order to command the attention it did. Her work differed from ads in that their visual and verbal components were not clearly related.²⁵

En el ejemplo que aquí ponemos (fig. 25) no hay título, aunque por razones prácticas, se toma la sentencia que aparece en la obra: *No somos lo que parecemos*.



Figura 25
Barbara Kruger,
*No somos lo que
parecemos*,
impresión
fotográfica en vinilo,
244 x 277 cm., 1988.

²⁵ Ibid. p. 391. (En sus anuncios de burla, Kruger probó la relación que hay entre el diseño comercial y la manera en que la cultura diseña la vida de la gente. Su intención era analizar la manera en que las imágenes funcionan en la sociedad. Kruger estaba influenciada por la teoría del arte, y admitió que la teoría ha sido intermitentemente fuente de placer y de rigor para ella, pero nunca lo ha ilustrado. Kruger quería que sus fotos emularan tanto la seducción como el máximo impacto gráfico que la publicidad comercial emplea para dirigir la atención hacia el lugar que le interesa. Su trabajo difiere de los anuncios en el hecho de que los componentes verbales y visuales no tienen la relación clara que tiene en la publicidad).

Una muestra más de mensaje directo y transparente, donde el título como tal es articulación secundaria, siendo sin embargo la frase en sí generadora de un alto porcentaje del sentido de la obra completa.

A finales de los 80 el debate sobre la muerte de la pintura ya no es vigente. Gerard Richter afirmaba recientemente en una entrevista que “(...) la pintura tiene un futuro maravilloso porque, a pesar de las nuevas tecnologías, todos los niños pintan espontáneamente.”²⁶ Se seguirán dando pues obras pictóricas, junto con todas los demás tipos de manifestaciones artísticas que han ido surgiendo a lo largo del siglo. Así, Eric Fischl, Anselm Kiefer, Francisco Clemente, Elisabeth Murray, Sigmar Polke, Gerard Richter, Susan Rotheberg o David Salle, compartirán escena con los ‘deconstruccionistas’ de los *media* Richard Prince, Cindy Sherman, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Hans Haake... y una larga lista de artistas que surgen auspiciados por diferentes organismos o coleccionistas, y subeditados a intereses creados desde que el arte, hoy más que nunca, es un valor de mercado. Es la ‘sociedad del espectáculo’ vaticinada por Debord en todo su esplendor. La etiqueta de ‘era pluralista’ que se puso a los años 70 será en los 90 mucho más apropiada. Hablábamos también de un Post o Neoconceptual en donde el arte se convierte en su propio tema. El filósofo Arthur Danto califica el arte actual como arte posthistórico, un arte que no puede ser historiado, y en el que el artista no busca dar satisfacción sensible al espectador, sino intelectual. El arte es pregunta por sí mismo, apela a la razón, a la relación intelectual con el objeto. Del propio Danto transcribimos la siguiente reflexión:

We live in a time in which God, democracy, socialism, art, sex, the family, and economic growth have become problematic as never before. Change is occurring with such rapidity and the world is so different from what it was only recently, that there are no useful lessons to be drawn from the past except that lesson. We have to learn to live without solutions and make do instead with a few human values and some tentative norms.²⁷

²⁶ RICHTER, Gerard, “Richter expone en Berlín”, Madrid, *El País*, 17 de enero del 2004, p.36.

²⁷ DANTO, Arthur, “Are we cracking under the strain”, N.Y., *New York Times Book Review*, 23 de diciembre de 1990, pp. 22-23. (*Vivimos en una época en la que Dios, la democracia, el socialismo, el arte, el sexo, la familia y la prosperidad económica se han convertido en problemas como nunca antes. Los cambios suceden con tal rapidez y el mundo es tan diferente de lo que era hasta hace poco, que la única lección que se puede extrapolar del pasado es esa lección. Tenemos que aprender a vivir sin soluciones, y arreglárnoslas con unos pocos valores humanos y algunas normas tentativas*).

La obra de Damien Hirst, patrocinada por el polémico coleccionista Saatchi, conocido por promocionar a un grupo de artistas británicos que basan su propuesta en explotar el sensacionalismo y el escándalo, es paradigmática de lo que decíamos. La pieza que presentamos se llama *La imposibilidad física de la muerte en la mente de un vivo* (fig. 26). Bajo este título aparece un tiburón seccionado en varios trozos y conservado en tanques de formaldehído. El artista respalda su obra, como vemos, con toda una concepción filosófico-trascendental condensada en el título. Éste nos esclarece la dirección de su discurso. Un discurso que, tanto en Hirst como en los últimos artistas del siglo XX y comienzos del XXI, confunde el arte y la vida, y en el que las normas se han disipado del todo. La interpretación del público será parte integrante de la obra; los títulos van a abrir exclusas para que esto se convierta en un deber.

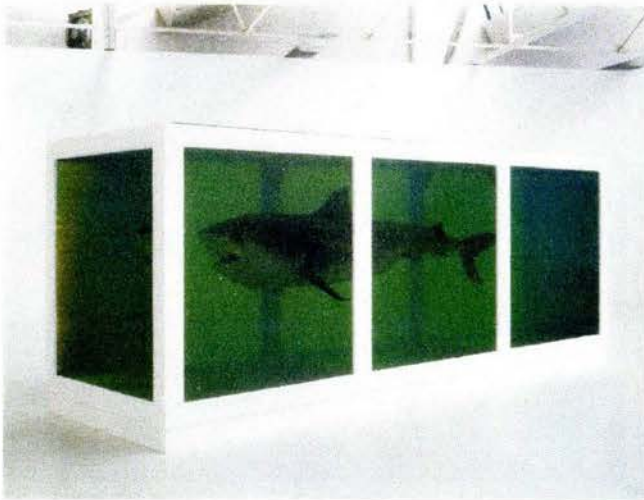


Figura 26
Damien Hirst,
*La imposibilidad de la muerte en
la mente de un ser vivo*,
tiburón tigre, cristal, acero y
solución de formaldehído,
213 x 518 x 213 cm., 1991.

Como cierre de esta síntesis histórica cuya intención no ha sido otra que la de introducir e invitar al lector a seguir profundizando en el tema, hagamos balance de lo que hemos revisado a lo largo del capítulo.

Hemos podido advertir un cambio bien definido en el proceso del 'titular' la obra de arte a lo largo del tiempo. Antiguamente, las obras no aparecían tituladas; se las etiquetaba *a posteriori* con fines puramente clasificatorios. Estos títulos eran denotativos; se trataba de poder identificar la obra por medio del título, y lo más práctico era que éste fuese lo más descriptivo posible. Hay un cambio: el artista se independiza de los estamentos de poder y se proclama creador independiente, alguien que produce a su antojo y quién además se permite escoger el nombre de su creación. Esto provoca que los títulos empiecen a adquirir matices

más allá de la mera denotación. El artista se siente responsable de su obra y de la lectura que de ella se haga. Surge el individualismo, lo que convierte a la obra y al título en un asunto 'personal'. El título deja de ser un elemento pasivo para pasar a activar mecanismos determinados en la recepción de la obra. He aquí pues el cambio sustancial que se desprende de este primer acercamiento al universo del título en la obra de arte.

CAPÍTULO 2

EL CORPUS OBRA-TÍTULO.

Lo que no podemos nombrar se nos escapa. Tal vez no escapa a nuestra percepción, pero sí a nuestra comprensión. Escapa sobre todo a la traducción en general y a esa forma peculiar de traducción que sería la transposición intersemiótica. La imposibilidad de transferir a la palabra lo propio de la pintura, en particular, la de artistas cuya obra no se presta fácilmente a una lectura referencial, ha conducido a la poesía al recurso de desplazar la apropiación verbal hacia el nombre propio del autor. Llamar a las cosas por su nombre se convierte aquí en llamar a las cosas por el nombre del que las hizo.

Antonio Monegal

Tras la revisión histórica que acabamos de ver, vamos a centrarnos en el análisis del corpus obra-título con el fin de dilucidar dónde se halla la problemática que nos interesa, y revisar cuáles son las características de ésta. Para ello, hemos establecido tres bloques: el primero, Realidad y Representación, propone una primera mirada a lo que es la obra de arte. El segundo, Imagen y Lenguaje, estudia de cerca cómo se comportan ambos universos y cómo éstos conviven en el corpus obra-título. El tercer bloque, Identidad de la obra y Lectura, analiza la estructura de la obra como ente y cuál es la recepción que ésta obtiene en el espectador. El último bloque, Identidad del artista y Poder, nos sirve para ahondar en el concepto de autoría, intrínseco en toda obra producida por un ser creativo, y cómo funcionan los mecanismos de intencionalidad e imposición del artista en cuanto la obra entra a circular en sociedad.

2.1 REALIDAD Y REPRESENTACIÓN.

Como el artista no puede duplicar mecánicamente la realidad visible sino interpretarla y representarla, hay que concluir que el arte se define por su carácter mediador y necesariamente manipulador, y que toda imagen es una representación plástica de una representación mental o sensorio-mental del artista.

Roman Gubern

Para llegar a entender el corpus obra-título, creemos adecuado empezar por el principio. Una obra de arte es, antes que nada, una visión particular de un sujeto fruto de su relación con el mundo. Platón con sus dos mundos, el verdadero o de las Ideas y el de las copias o apariencias; Kant con las categorías del entendimiento y la ‘cosa en sí’; la filosofía de los Upanisad en la India, con su ‘velo de Maya’ que cubre la verdadera esencia de las cosas, todos coincidieron en un punto: aquello que entendemos por realidad es sólo una ficción producida por nuestros sentidos, un sueño del que despertamos al morir, instante en el que se rompe la secuencia de las apariencias y retornamos a la esencia íntima que es común a todo lo existente. Arthur Schopenhauer reelaboró este símil ancestral y formuló un aserto fundamental en la historia de la filosofía: “Este mundo en el que vivimos y existimos es, en esencia, enteramente voluntad y a la vez, enteramente representación.”²⁸

Referente a la representación, aparece en el capítulo introductorio de la antología de Brian Wallis, una referencia que merece ser transcrita casi en su integridad:

Naturalmente hay muchas formas de representación; el arte es sólo una de ellas, aunque sin duda muy notoria. En un sentido más amplio, las representaciones son construcciones artificiales (...) mediante las que aprehendemos el mundo: representaciones conceptuales tales como imágenes, lenguajes o definiciones, que a su vez incluyen y construyen otras representaciones sociales como la raza y el género. Aunque estas construcciones suelen depender de un elemento material del mundo real, las representaciones siempre se postulan como ‘hechos’ naturales, y su engañosa plenitud oscurece nuestra aprehensión de la realidad. Nuestro acceso a la realidad está mediado por el velo de la representación.

²⁸ SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, vol.1, Madrid, Círculo de lectores y FCE, 2003, p. 563.

La fragilidad de esta relación opresiva reside en que el modelo representacional que empleamos se basa en una selección crítica –definir, nombrar, ordenar, clasificar, catalogar, categorizar- que es tan arbitraria como la enciclopedia borgiana. De aquí se siguen dos consecuencias inmediatas: primero, que el acto fundacional de la representación supone la aceptación de una autoridad en el proceso de segregación, acumulación, selección y clausura; y segundo, que la teoría crítica podría proporcionar una clave para comprender y combatir ciertos efectos negativos de la representación, pues la crítica estudia el hecho de que la superficie racional de la representación, el nombre o la imagen que siempre aparece apacible e íntegra, encubre en realidad el acto de representar, que necesariamente exige una violenta descontextualización. En palabras de Roland Barthes, ‘las representaciones son formaciones, pero también son deformaciones.’ Si se considera en términos sociales, la representación atiende a los intereses del poder. Consciente o inconscientemente, todas las formas institucionalizadas de representación certifican las correspondientes instituciones de poder. Como demostró Louis Althusser, este poder puede ser codificado subliminalmente en la iconografía de la comunicación, así como en los cálculos anónimos que construyen los aparatos ideológicos del estado: familia, religión, ley, cultura, y nación. Las típicas representaciones culturales, tales como las fotografías periodísticas, el cine, los anuncios, la ficción popular y el arte, portan estos mensajes ideológicamente cargados. (...) Estas designaciones son inevitablemente jerárquicas en la medida en que privilegian un elemento en vez de otro, en los modos que tienen de dirigir y dominar. Por tanto, no es que las representaciones posean un contenido ideológico inherente, sino que cumplen una función ideológica al determinar la producción de sentido.²⁹

Así, según Wallis, el arte es una forma de representación, es decir, una construcción hecha por el hombre para aprehender el mundo. Este tipo de construcciones se nos presentan como ‘hechos naturales’, como si en el fondo no fueran construcciones. Ello logra ofuscar nuestra visión de la realidad, confundiéndonos entre el mundo real y el de las ‘apariencias’. La relación realidad-representación, sigue Wallis, se ordena o categoriza de modo arbitrario, en donde se ha aceptado *a priori* la figura de alguien con autoridad suficiente como para llevar a cabo esa clasificación. Será tarea de la crítica el poner en duda este sistema, cuya base dista mucho de ser sólida. Existe además el poder de las instituciones, que funciona a

²⁹ WALLIS, Brian, *op. cit.*, pp. XIII-XIV.

expensas de la representación y se sirve de ella para obtener validez. Visto desde el otro lado, las representaciones culturales ‘portan mensajes ideológicamente cargados’. Estos mensajes cumplen la función de producir sentido. Con todo ello Wallis pone en evidencia lo limitado del ‘ideal del sentido determinado’ y lo necesario del papel de la crítica cultural para desafiar las convenciones establecidas de la representación. Vemos pues lo adecuado que resulta dar inicio a este capítulo con la reflexión de Wallis. En ella se hace referencia explícita a los conceptos que ahora iremos desgranando.

Si seguimos con el tema de la representación, en el ensayo “El origen de la obra de arte”, de Heidegger, se introducen dos términos que definen el marco conceptual en cuyo seno el pensamiento estético ubica convencionalmente la obra de arte:

La obra de arte es, sin lugar a dudas, una cosa producida, pero dice algo más que lo que la mera cosa es en sí misma, *allo agoreuei*. La obra pone de manifiesto algo diferente de sí misma, manifiesta algo más, es una alegoría. En la obra de arte, algo diferente es traído junto con la cosa producida. ‘Traer junto con’ es en griego *sym-ballein*. La obra es un símbolo.³⁰

Heidegger nos habla de que, además de representar, la obra de arte tiene la capacidad de evocar alegóricamente; trasciende su propia naturaleza para evidenciar a la vez su naturaleza simbólica. Alegoría y símbolo son necesarios para definir conceptualmente la obra de arte. Respecto de lo mismo, Barthes nos dice:

Ya no son los mitos los que deben ser desenmascarados, es preciso desbaratar el propio signo; el problema no consiste en revelar el sentido (latente) de una enunciación, de un cierto riesgo, o de narración, sino en quebrar la propia representación de sentido; no se trata de modificar o purificar los símbolos, sino de poner en duda lo simbólico mismo.³¹

Si entendemos obra de arte como enunciación, otra vez debemos comprenderla como símbolo dice Barthes, y ponerla en duda, bajo observación. De esta manera, se desencaja la estructura y afloran los signos en estado puro, que son las partículas fundamentales que nos darán auténticas pistas de lo que ocurre en el engranaje de la obra. Es precisamente eso lo que trataremos de hacer ahora.

³⁰ HEIDEGGER, Martin, “El origen de la obra de arte”, RAMOS, S., *Arte y poesía*, México, FCE, 1958, en WALLIS, Brian, *op. cit.*, p. 212.

³¹ BARTHES, Roland, “Change the object itself” en *Image-music-text*, cit. p. 167, citado por WALLIS, Brian, *op. cit.*, p. 235.

2.2 IMAGEN Y LENGUAJE.

¿Qué hay en el mundo que no tenga nombre? En el Islam fue Alá quien dio nombre a las cosas. En el Cristianismo, Dios muestra al hombre las cosas que ha creado y le permite ponerles nombres. En una sociedad en la que la comunicación es indispensable para su propio funcionamiento, el hombre ha entendido la necesidad de un código que establezca parámetros objetivos que allanen el camino de la comprensión. Tenemos pues que cualquier concepto, ya sea abstracto o concreto, real o imaginario, matemático o físico, surge siempre con un nombre y, si no es así, se le asigna. A eso precisamente alude este fragmento de Umberto Eco:

Un australopiteco utiliza una piedra para descabrar el cráneo de un mono, pero este hecho no implica que exista cultura. Digamos que surge la cultura cuando: a) un ser pensante establece una nueva función de la piedra; b) lo denomina 'piedra que sirve para algo'; c) la reconoce como la piedra que tiene la función 'x' y que tiene el nombre 'y'. Estas tres condiciones ni siquiera implican la existencia de dos seres humanos. Pero es necesario que quien utiliza la piedra por primera vez, considere la posibilidad de transmitir al día siguiente y a sí mismo la información adquirida. En el momento en que se produce la comunicación entre dos seres humanos, es fácil imaginar que lo observable es el signo verbal o pictográfico con el cual el emisor comunica al destinatario el objeto piedra y su posible función por medio de un nombre (por ejemplo, 'hundecráneos' o 'arma').³²

Pero ¿qué encierra este acto aparentemente inocente? En primer lugar, para que haya un nombre debe de haber una cosa, algo a lo que asignar ese nombre. Se da la necesidad de que exista algo. Ese algo puede ser descubierto o fabricado, creado o transformado. Y en todos los casos exigirá de un sujeto que lleve a cabo esa acción. Además, ese alguien puede coincidir con el que asigna el nombre o no. Si todos los pasos se cumplieran en la dirección que aquí nos interesa, tendríamos que un ser creativo realizaría una obra de arte a la que pondría un título. Pongamos un ejemplo paradigmático de esto. Tomemos *El Guernica* de Picasso. Es una obra pictórica conocida cuyo título también es conocido. En este caso concreto, Picasso quiso especificar una de sus obras maestras titulándola con el nombre de

³² ECO, Umberto *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 125.

una determinada ciudad, Guernica. A pesar de ello, la fisionomía del cuadro nos impone una lectura alegórica, de tal manera que el universal motivo de la guerra sobrepasa la particularidad de un suceso inscrito en el devenir histórico de una ciudad. El título nos remite a algo diferente de lo que declara la pintura, a un nombre propio que, para cualquiera que no sea conocedor de la historia de España, describe poco la escena del cuadro. Así pues, la obra de arte funcionando en conjunto con su título, nos está determinando, podríamos decir, una nueva obra de arte con una perspectiva añadida, que se debe a la asociación de la imagen con el lenguaje. Éste es precisamente el hecho que queremos profundizar. Pero empezamos con un estudio detenido de la dualidad imagen-lenguaje. José Alcina, en su obra *Arte y antropología* nos dice que:

El artista crea un lenguaje o patrón simbólico que es comprendido dentro de su propia sociedad, y a partir del cual el creador, nominado o anónimo, se comunica con su sociedad, a la que transmite determinados mensajes que, siendo coherentes con el restante equipo de patrones culturales, no solamente son comprendidos sino que son esperados por los individuos o grupos de individuos de la sociedad en la cual se produce y se utiliza ese lenguaje.³³

La cosa creada es bautizada por medio de las palabras, del lenguaje: el código universal que permite establecer patrones comunicativos y que, puede llegar incluso a fabricar realidades inexistentes, a construirse como un macrocosmos con vida propia, capaz de generar sentido. Cabe decir que las imágenes, a diferencia de las palabras, no poseen doble articulación. El lenguaje verbal es el único sistema significativo que tiene capacidad para analizarse a sí mismo. Por eso, la obra de arte es incapaz de definirse como arte a partir de la mera referencia a su estructura interna. Esto no significa que el texto artístico yazca en un reino de determinaciones puramente visuales a menos que incluya un mensaje escrito; sino que distintas operaciones discursivas participan del texto en el nivel de su concepción, producción y recepción, de forma tal que ni deriva del lenguaje ni es anterior al lenguaje, sino que coincide con él. Así, debemos atender a la combinación simbólica que se establece al tener de frente a una obra de arte y su título. Vemos una imagen y leemos un texto relacionado con ésta. Hay pues dos naturalezas bien distintas que conviven en la manifestación de una propuesta artística. A la vez, podemos afirmar que el título forma parte

³³ ALCINA, José, *Arte y antropología*, Madrid, Alianza, 1982, p. 44.

del contexto de la pintura, pues es un texto que de manera explícita rodea a la obra. En ocasiones, y lo veremos más adelante, el título puede convertir al contexto en texto, orientando al espectador hacia una determinada lectura, rompiendo con la ambigüedad o imprecisión de los significados. El historiador Ernst Gombrich en su obra *Topics of our time* nos dice:

Let me say in a rough and ready way that language can specify, images cannot. It is an observation which stands in curious contrast to the fact that images are concrete, vivid and inexhaustibly rich in sensory qualities, while language is abstract and purely conventional.³⁴

Nos interesa su reflexión porque apunta precisamente a lo que difiere en los dos universos imagen-lenguaje. Nos habla de lo concreto del lenguaje frente a lo inconcretas que resultan las imágenes. Sin embargo, Gombrich subraya la paradoja de que las imágenes son vívidas, tangibles, evidentes, frente a lo abstracto que resulta el lenguaje. En referencia a lo mismo, el teórico Roland Barthes apunta que:

El ejemplo de los colores, tan abundantes en la naturaleza y tan pocos en el vocabulario humano, ilustra hasta qué punto la representación icónica obedece a principios distintos de los que rigen al lenguaje verbal. Por eso los intentos de gramaticalizar la estructura de la imagen han fracasado, porque su naturaleza semiótica es muy diferente del enunciado lingüístico.³⁵

Con esta cita reiteramos las diferencias entre ambos universos y damos un paso más al exponer porqué no resulta del todo eficaz el analizar la imagen desde la semiótica. Es un tipo de semiótica muy distinto del de la lingüística. Al respecto, resulta idóneo complementar esta reflexión con el testimonio de Régis Debray, quién también se interesó por la dualidad imagen-lenguaje. Nos dice:

No existe la imagen en sí misma; su estatuto y sus poderes varían continuamente con las revoluciones técnicas y los cambios en las creencias colectivas. Hablamos en un mundo y vemos en otro. La imagen es simbólica pero no tiene las propiedades semánticas de la lengua: es la infancia del signo. Esa originalidad le da una fuerza de transmisión sin

³⁴ GOMBRICH, Ernst, *op. cit.*, p.167. (*Permítame decir de una manera fácil y directa que el lenguaje puede especificar, la imagen no. Es una observación que permanece en curioso contraste con el hecho de que las imágenes son concretas, vívidas e infinitamente ricas en cualidades sensoriales, mientras que el lenguaje es abstracto y puramente convencional*).

³⁵ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 44.

igual. La imagen sirve porque hace de vínculo. Pero sin comunidad no hay vitalidad simbólica. Una obra de arte no debe de ser ni descrita ni explicada de acuerdo con las categorías de comunicación, como recuerda Adorno. Una cadena de palabras tiene un sentido, una secuencia de imágenes tiene mil. Una palabra comodín puede tener doble o triple fondo, pero sus ambivalencias son localizables en un diccionario, exhaustivamente enumerables, se puede ir hasta el fondo del enigma. Una imagen es siempre y definitivamente enigmática. Además, las dinámicas de la imagen y la palabra no son de la misma naturaleza, ni están dirigidas en el mismo sentido. Las palabras nos proyectan hacia adelante, las imágenes atrás, y ese retroceso en el tiempo del individuo y de la especie es un revelador de potencia. El escrito es crítico, la imagen narcisista; el uno despierta, la otra puede reducir la vigilancia e incluso hipnotizar suavemente. La letra endereza, la imagen invita a tenderse.³⁶

Nos dice Debray que la imagen no tiene las propiedades semánticas de la lengua y es en su naturaleza enigmática e inconcretable donde radica su poder de transmisión. Pero definitivamente coincide con Barthes en que no es adecuado encajar el esquema de comunicación en el universo de la imagen.

Más adelante prosigue Debray:

La escritura fonética no es una creación *ex nihilo* del cerebro. Sale del grafismo ambiguo que explica el doble sentido de la palabra griega *graphein*, dibujar y escribir, o incluso del *tlacuilo* mexicano, término náhuatl que designaba a la vez al pintor y al escriba. En cambio, desde que la escritura aparece tomando sobre sí la mayor parte de la comunicación utilitaria, alivia a la imagen, que desde ese momento pasa a estar disponible para las funciones expresiva y representativa. Dicho en pocas palabras, el nacimiento del signo escriturístico permite a la imagen vivir plenamente su vida de adulto, separada de la palabra y liberada de sus tareas triviales de comunicación.³⁷

Es decir, para Debray la imagen es expresión, memoria... además de comunicación.

Si seguimos con la simultaneidad de ambos universos, Barthes define dos funciones del lenguaje respecto de la imagen que merecen especial atención. Escribe que:

³⁶ DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 41.

³⁷ *Ibid.*, p. 186.

Hoy en día parece ser que, en cuanto a la comunicación de masas, el mensaje lingüístico está presente en todas las imágenes. Esto muestra que no es demasiado exacto hablar de una civilización de la imagen. Aún constituimos quizás más que nunca, una civilización basada en la escritura.³⁸

He aquí una rotunda afirmación. Es de todos conocido el hecho de que el siglo XX se reveló como el siglo de la imagen por antonomasia, sin embargo Barthes difiere. Precisamente por la contundencia del imperio de la imagen, rescata dos funciones del lenguaje que evidencian que, a pesar de ello, la imagen necesita del lenguaje para constituirse plenamente. Las dos funciones fundamentales del mensaje lingüístico respecto del mensaje icónico son la función de anclaje y la función de relevo. Toda imagen, dice Barthes, es:

(...) polisémica; implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unas determinadas e ignorar todas las demás. En esta sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos; una de esas técnicas consiste precisamente en el mensaje lingüístico. La palabra ayuda a identificar pura y simplemente los elementos de la escena y la escena misma. Constituye una descripción denotada de la imagen (descripción parcial a menudo). El texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, lo teledirige en un sentido escogido de antemano. En el nivel del mensaje simbólico, el mensaje lingüístico pasa de ser el guía de la identificación a serlo de la interpretación actuando como una especie de cepo que impide que los sentidos connotados proliferen hacia regiones demasiado individuales.³⁹

Esto nos es válido en el terreno artístico, además de, por supuesto, en todos los casos en los que conviven imagen y texto, como puede ser la fotografía de prensa, la publicidad, el cine... En ocasiones el texto sirve para impedir que 'los sentidos connotados proliferen hacia regiones demasiado individuales'. En otras, llega a sustituir ciertas regiones de la imagen que, por lo amplio de su alcance connotativo, se diluyen dejando de ser evidentes, y por lo que precisan de otro medio para ser aprehensibles. Son el anclaje y el relevo mencionados por Barthes.

³⁸ *Ibid.*, p. 35.

³⁹ *Ibid.*, p. 36.

Así podemos ir viendo la compleja relación que se da entre la imagen y el lenguaje. Al respecto, y puesto que nuestro interés es averiguar si es el título mecanismo de producción de sentido de la obra, y ese sentido es un concepto abstracto que se produce en nuestra mente, creemos interesante tratar de entender cómo funciona el pensamiento del hombre y discutir qué ocurre antes, si la imagen o el lenguaje. Acabamos de leer una primera aproximación de la mano de Debray. Veamos qué opina el pintor metafísico Giorgio de Chirico, quién en su ensayo *Sobre el arte metafísico y otros escritos* nos dice:

Es cierto que la palabra actúa de freno puesto que es infinitamente más lenta que la imagen y retrasa la sucesión de imágenes dando a nuestro pensamiento la posibilidad de analizarlas y de realizarlas. Veamos ahora cómo funciona nuestro pensamiento. Ante todo empecemos analizando elementos que provocan nuestro pensamiento y el aspecto que toma en última instancia en nuestro cerebro. Supongamos que el pensamiento es la reacción a las impresiones que reciben nuestros sentidos. Nuestros ojos, nuestro oído, nuestros dedos, nuestra nariz y nuestra lengua son los receptores de las impresiones que transmiten después a nuestro cerebro donde llegan a formar un pensamiento. Este pensamiento se expresa en imágenes precisas e imprecisas, pues la forma corriente del pensamiento humano es la imagen visual. Señalemos ahora que los primeros caracteres que conoció la ciencia eran egipcios; consistían en dibujos de los objetos que el individuo quería expresar con la escritura; lo cual quiere decir que no era la palabra sino la imagen que existía en la mente del hombre lo que se trazaba en el papiro o en otra superficie. ¿Cómo nacieron estas imágenes visuales? Para las imágenes que representan objetos físicos la explicación es más sencilla. Nuestra mente registra el aspecto físico de un objeto y su imagen empieza a existir en nuestro cerebro. Esta imagen es precisa cuando se trata de un objeto perfectamente concreto y definido, e imprecisa cuando el objeto es más bien un concepto, es decir, cuando el objeto no está completamente particularizado.⁴⁰

De Chirico tiene muy claro que nuestra forma de pensamiento no es lingüística. Según lo entiende él, la imagen en el cerebro es antecesora de la palabra. El filósofo francés Derrida, por otra parte, propone que el lenguaje es un sistema en sí, de cuyas propiedades extraen las palabras la capacidad de crear un mundo aparente de esencias. (Antes aludíamos a esto cuando decíamos que la cosa creada recibe un nombre, y el lenguaje puede llegar incluso a

⁴⁰ DE CHIRICO, Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1990, p.132.

fabricar realidades inexistentes.) Este sistema de lenguaje preexiste al individuo, y según el francés, no hay nada fuera del texto. O lo que es lo mismo, lo que no se puede nombrar, simplemente no existe.

Hay pues posturas opuestas. Para algunos, el lenguaje tiene capacidad, digamos, 'generadora de realidad'. Para otros, la imagen precede al lenguaje. Pero no le dediquemos más tiempo a esto. Lo que sí debe de quedar muy claro es que en el titular se están confrontando dos mundos distintos: el de la imagen y el del lenguaje; dos mundos que pulsan resortes diferentes.

Llegamos al final de este bloque. Como gran aportación a la comprensión de lo que aquí se investiga, subrayamos las dos funciones de la lengua que nos muestra Barthes. Creemos que resultan claves para ir configurando un esquema en el cual situar las averiguaciones que vayan surgiendo. Además, nos hemos adentrado en terrenos psicológicos y hemos hecho alusión a la esencia de las cosas. Ello nos conecta con el siguiente bloque.

2.3 IDENTIDAD DE LA OBRA Y LECTURA.

El arte jamás expresa otra cosa que su propio ser.

Oscar Wilde

Las cosas son. Todo tiene una identidad que permite que cada cosa sea y no sea la misma que cualquier otra. Y es por medio del lenguaje que podemos comunicar qué cosa es y qué no es. Respecto de esto no cabe duda: el lenguaje es el sistema comunicativo por excelencia. Es gracias a él que marcamos las diferencias que nos permiten entender en el acto comunicativo con los demás, a qué estamos haciendo referencia. En el terreno que nos interesa y siempre que tomemos en cuenta la obra y el título asociado, se produce un solapamiento de campos: el pictórico y el lingüístico. Es como si nos pusiéramos unos lentes con un cristal rojo y otro verde para ver en tres dimensiones. Las tres dimensiones son la obra en sí: la imagen y el título leídas al unísono. El siglo XX ha hecho uso y abuso de esos 'lentes'; como vimos en el primer capítulo, ha explotado esa parcela del título hasta entonces apenas explorada, y ha dado obras en las que la lectura debía de ser a la fuerza en los dos campos. Ahora bien, respecto del carácter ontológico de las cosas, en el arte, la identidad de la obra es decidida en gran parte por su autor. En primer lugar, genera algo susceptible de ser entendido como obra de arte; en segundo lugar le pone un nombre; y en tercero lo

muestra al mundo, lo trae al mundo para ser visto, contemplado, sentido, vivenciado. Kenneth J. Gergen en su ensayo *El yo saturado*, apunta que:

Es un error creer que la unidad de la obra significa su clausura frente al que se dirige a ella y al que ella alcanza. Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar. La identidad de la obra se hace pues efectiva por el modo en que nos hacemos cargo de la construcción de la misma como tarea.⁴¹

A veces, la lectura de la obra coincidirá al 100% con las intenciones del autor, pero otras, esa intencionalidad propuesta quedará relegada (consciente o inconscientemente por parte del autor), y será el que mira quién aporte su yo particular, su subjetividad, sus vivencias personales, sus preferencias, y acabe por cerrar el círculo del clásico esquema autor-obra-receptor. Lo que sí es un hecho es que las obras de arte funcionan como textos en la medida en que favorecen la respuesta activa del espectador. El arte, como todo lenguaje, depende de otro lenguaje. Una palabra aislada carece de sentido; necesita de un contexto en el que pueda suceder su 'lectura'. Al igual que ocurre con los fragmentos alegóricos, y aquí retomamos la idea de Heidegger de obra de arte como alegoría, el espectador debe llenar, añadir, construir a partir de los elementos más sugerentes del texto que proporcionan referencias históricas, sociales, y personales ajenas, en vez de transportarlo, como ocurría en la Modernidad, al mundo y al momento concreto de la producción original del artista.

Todo lenguaje, verbal o visual, presupone una comunidad. En el mundo occidental anterior al siglo XVIII, el arte ocupa un lugar en el conjunto de la sociedad. La religión y la dinastía fueron las fuerzas dominantes que constituyeron la sustancia del arte a lo largo de siglos. La llegada de las revoluciones francesa, americana e industrial, permitió u obligó a los artistas a cuestionar las relaciones entre el arte, la religión y el poder político. La iglesia y la dinastía ya no estaban allí para patrocinar el arte, y el artista carecía tanto de soporte financiero como de respuesta. En aquel momento, el artista producía su arte en el vacío. Ya no era un hombre cuya obra fuera requerida por la sociedad. El sentido se convirtió en un asunto político. Es entonces cuando el artista trata de conseguir que la sociedad desee su obra o acepte su sinsentido como lenguaje, como forma de comunicación.⁴²

⁴¹ GERGEN, Kenneth, *op. cit.*, p. 190.

⁴² ACKER, Kathy, "Realismo por la causa de la revolución futura" en WALLIS, Brian, *op. cit.*, pp. 33-34.

A pesar de que nuestro estudio se centra en la relación obra-título, y de que no podemos profundizar más en lo que hace referencia al tercer elemento del esquema de comunicación, el espectador, veamos de manera superficial el porqué de lo inabarcable del asunto. El teórico Hans-Georg Gadamer sostiene que la gente aborda un texto (léase 'texto' tal como se entiende la obra de arte tras la reflexión de Barthes), con la estructura previa de comprensiones que constituyen la base de su interpretación. Sin embargo, dicha estructura previa puede sufrir cambios a lo largo del tiempo. El 'horizonte de comprensión', como lo denomina Gadamer, se modifica de continuo en el transcurso de la historia, favoreciendo en un período interpretaciones que resultarían incoherentes o absurdas en otro. Más complicadas todavía son las cuestiones relativas a cuál es la interpretación correcta. Hoy tenemos muchos marcos de referencia interpretativos para elegir, y cada 'lector' se acerca a la obra de manera distinta y particular. Para esclarecer sintéticamente este proceso de 'lectura', presentamos dos fragmentos de dos autores que aluden al tema. El primero se extrae del ensayo de Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* y nos dice lo siguiente:

Una de las ideas más inquietantes de Duchamp se condensa en una frase muy citada: el espectador hace al cuadro. Expresada con tan insolente concisión, parece negar la existencia de las obras y proclamar un nihilismo ingenuo. En un breve texto publicado en 1957 ("El proceso creador"), aclara un tanto su idea. Según esta declaración, el artista nunca tiene plena conciencia de su obra: entre sus intenciones y su realización, entre lo que quiere decir y lo que la obra dice, hay una diferencia. Esa 'diferencia' es realmente la obra. El espectador no juzga al cuadro por las intenciones de su autor sino por lo que realmente ve; esta visión nunca es objetiva: el espectador interpreta lo que ve, crea una obra distinta a la imaginada por el artista, pero entre una y otra obra, entre lo que el artista quiso hacer y lo que el espectador cree ver, hay una realidad: la obra. Sin ella es imposible la recreación del espectador. La obra hace al ojo que la mira o, al menos, es un punto de partida, y desde ella y por ella, el espectador inventa otra obra. El valor de un cuadro, un poema o cualquiera otra creación de arte se mide por los signos que nos revela y por las posibilidades de combinarlos que contiene. Una obra es una máquina de significar. En este sentido la idea de Duchamp no es enteramente falsa: el cuadro

depende del espectador porque sólo él puede poner en movimiento el aparato de signos que es toda obra.⁴³

El segundo fragmento pertenece a la investigación de Geles Mit sobre el título en las artes plásticas, y aborda el mismo aspecto de la siguiente manera:

Debemos recordar que una obra pictórica puede contener en sí misma, expresar y pulsar más información de la que supuestamente el pintor concibió para su cuadro, al intervenir otros saberes intertextuales y contextuales que participan de igual forma en cualquier actualización de significados. Por esta razón, la 'intencionalidad' de una pintura, en boca, mano o mente de un pintor determinado no deja de convertirse en uno de los muchos aspectos que confluyen en la comunicación artística, uno que junto a otros puede determinar un sentido en la realización, pero no el único. La mítica intencionalidad del pintor ha sido relegada por la teoría del signo y la comunicación a un limitado espacio. Sin duda, un paso más en la dilatada carrera del proceso artístico que, en el último siglo, no deja de inventarse a sí mismo. Se deduce de esto que, en la realización del texto pictórico, pueden existir variaciones respecto a un planteamiento muy guiado para el espectador, o de forma bien distinta, un planteamiento de márgenes amplios que privilegie la 'mirada' del espectador o la necesidad del contexto.⁴⁴

Ambas reflexiones se refieren a esa lectura a la que aludíamos y nos hacen ver cuánto puede llegar a diferir el resultado final de la intención original del artista. Para Paz hay un salto o 'diferencia', que es realmente la obra en sí. Esa 'diferencia' resulta de lo que la obra quiere decir y lo que realmente dice. El espectador se mueve en esa 'diferencia', en ese espacio real, que es necesario precisamente para que la obra pueda 'consumirse'. Mit nos habla de cómo la intencionalidad del autor se ha visto reducida a "uno de los muchos aspectos que confluyen en la comunicación artística", acusando, sobretudo a partir del último siglo, una apertura en los márgenes de lectura. Vemos pues que hay un desplazamiento de la producción de sentido desde la propuesta del artista a la percepción o 'conclusión' de la obra por el espectador. Retomando a Barthes y para concluir con esta idea:

Del mismo modo que en el palimpsesto la escritura está dentro de la escritura, igualmente en el cuadro (no importa ahora mucho que la palabra sea exacta) hay varios cuadros: hay tantas obras como niveles de percepción. Si aislamos, agrandamos y

⁴³ PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁴ MIT, Geles, *op. cit.*, p. 48.

trabajamos un detalle, creamos una nueva obra, atravesamos siglos, escuelas, estilos, hacemos arte nuevo de lo viejo.⁴⁵

Antes de pasar al siguiente bloque de ideas, habría todavía que detenerse en un aspecto que alude directamente a la identidad de la obra y del que ya hemos dicho algo en el bloque Imagen-Lenguaje. Se trata del contexto. Las formas artísticas están inscritas en el contexto cultural que las suscita. No obstante, hay una problemática tendencia a entender el texto pictórico como la instancia paradigmática de esa inscripción en un sentido que excluye la cuestión de su ubicación institucional. Generalmente el arte llega al público a través de las instituciones culturales que, bien por medio de exposiciones de su acervo permanente, bien por medio de muestras temporales, enseñan bajo sus parámetros particulares, las piezas para que el público las ‘lea’. En palabras de Mary Kelly:

Una exposición es un sistema de significados –un discurso- que, si se entiende como una compleja unidad o campo enunciativo, se constituye a partir de un grupo de declaraciones. Las obras singulares comprenden fragmentos del discurso en forma de imágenes o expresiones que se fijan mediante los títulos, los subtítulos y los comentarios de la exposición, pero que al mismo tiempo quedan alterados, excedidos o dispersos en el proceso de articulación como acontecimientos. Numerosas dimensiones se dan cita en una exposición; su disposición espacio-temporal, las convenciones de la muestra, los códigos arquitectónicos, construyen una cierta forma de tránsito (...) No obstante, en este tránsito hay una cierta lógica de la división y la denominación. En cierto sentido se trata de una organización narrativa de lo que se ve en el catálogo de la exposición; sus comentarios escritos fijan el sentido flotante, erosionan la aparente polisemia del discurso convertido en imagen que conforma la exposición. La función denominativa del texto lingüístico que acompaña a este proceso de identificación parece fijarlo inmediatamente: nombre, título, dimensiones, medio. Los autores/organizadores imponen un orden declarativo a la evasiva discursividad de la exposición (hay que recordar que a menudo el artista es el sujeto de las afirmaciones que se hacen sobre la exposición. Sin embargo, rara vez es él quien las formula).⁴⁶

Con Kelly hemos visto que en los procesos de mostrar al público las obras, entran en juego elementos que nada tienen que ver con el artista y que van a determinar rotundamente la

⁴⁵ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 227-228.

⁴⁶ KELLY, Mary, “Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna” en WALLIS, Brian, *op. cit.*, pp. 99-100.

lectura que se haga de éstas. El contexto en que se inscriban estas obras puede acabar actuando, como decíamos, cual texto, filtrando sus componentes en los de la obra en sí.

2.4 IDENTIDAD DEL ARTISTA Y PODER.

Vayamos ahora al concepto de poder que, aunque externo al corpus obra-título, nos interesa para poder llegar al epicentro de esta investigación, el sentido. Generalmente se interpreta el poder como el control tanto sobre las propias acciones como sobre las ajenas. Íntimamente ligado a este concepto se halla el concepto de libertad. Para empezar, se supone que un sujeto legal se posee a sí mismo. En términos legales, la libertad del hombre se sigue de su auto-posesión. De ahí surge su derecho a adquirir propiedades, además de ser él mismo de su propiedad. De este modo, cuando el artista vende su propiedad pictórica o su trabajo, por ejemplo un *performance*, no hace más que confirmar su identidad y su libertad. En cuanto a la manera que tiene el artista de ejercer el poder, revisemos el texto de Michel Foucault “Sujeto y poder”, en el que se establece una distinción fundamental para lo que va a venir a continuación:

El poder que se ejerce sobre las cosas y proporciona la capacidad de transformarlas, usarlas o destruirlas, es más una cuestión de capacidad y debe de distinguirse del poder ejercido sobre las personas. (...) También es necesario distinguir las relaciones de poder de las relaciones de comunicación que transmiten información por medio de un lenguaje, un sistema de signos o cualquier otro medio simbólico. Sin duda, la comunicación es siempre una cierta forma de actuar sobre una persona o un grupo de personas. Pero la producción y la circulación de los elementos de significado puede tener como meta o consecuencia ciertos efectos de poder. Estos últimos no son simplemente un aspecto de las primeras. Las relaciones de poder poseen una naturaleza específica, pasen o no pasen a través de sistemas de comunicación. Se trata de tres tipos de relación (las relaciones de poder, las relaciones de comunicación y las capacidades objetivas) que de hecho siempre se solapan, se apoyan recíprocamente entre sí, se usan mutuamente como medios en vista de un fin.⁴⁷

Así, el artista que crea un objeto artístico está trabajando en terrenos de capacidad; y en

⁴⁷ FOUCAULT, Michel, “El sujeto y el poder” en WALLIS, Brian, *op. cit.*, p. 429.

cuanto ese objeto sea visto por la comunidad, entraremos en terrenos de comunicación, en los cuales, las relaciones ejercidas vuelven a ser distintas de las relaciones de poder, como bien diferencia el filósofo francés. De este modo, queda pendiente entender en qué momento el artista ejerce el poder sobre un individuo o grupo. Ya hemos apuntado algo sobre la identidad de este artista. Veamos qué sigue:

El poder sólo existe cuando se ejerce, y se caracteriza por poner en juego las relaciones entre individuos o entre grupos. Para que haya una relación de poder deben existir dos elementos, uno actuando sobre el otro y este otro generando respuestas, reacciones. El poder es un modo de acción que actúa sobre las acciones del otro elemento, 'conduciendo sus conductas'. Es aquí donde entra en juego un elemento de vital importancia, la libertad.⁴⁸

El artista tiene poder durante la fase de producción del objeto; pero es sólo un poder de decisión sobre aspectos técnicos y conceptuales de la obra, no sobre aspectos impositivos o maneras en que va a influir en el grupo que 'lea' la obra. (Baudrillard no estaría de acuerdo con esto; según él, el objeto es quién se impone al sujeto).⁴⁹ Después de producir el objeto, éste se presenta al mundo donde, en su circulación social, será transformado e interpretado tal vez hasta dejarlo irreconocible. Es entonces cuando se da el proceso de comunicación. Aquí podemos apuntar que, de algún modo, el artista es dueño de la obra siempre y cuando esté inacabada; una vez finalizada ya no le pertenece. Tras ese proceso de lectura, en el que el título sin duda resulta elemento determinante, podremos hablar de poder ejercido desde el artista al espectador. Se habrá dado entonces ese 'conducir conductas' del que habla Foucault. Octavio Paz en su obra *Apariencia Desnuda*, estudia a fondo lo que representa el *ready-made* de Duchamp en el giro que toma el arte desde principios del siglo XX hasta hoy. A nosotros nos interesa tomarlo como obra-tipo que ayuda a comprender la relación del título de la obra de arte también en el resto de obras. Es el *ready-made* el punto de arranque del desarrollo definitivo en la obra tal como la entendemos hoy, y por supuesto, emblemático en la nueva concepción de 'lectura' de la obra con el título asociado. A partir de él, el artista

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 430-431.

⁴⁹ En su ensayo *El crimen perfecto* nos dice que "(...) cualquier metafísica se ve barrida por esta inversión de situación, en la que el sujeto ya no es el dueño de la representación, sino el operador de la ironía objetiva del mundo. El objeto es ahora el que refracta al sujeto, y le impone su presencia y su forma aleatoria, su discontinuidad, su fragmentación y su instantaneidad artificial. Es la potencia del objeto la que se abre paso a través del propio artificio que le hemos impuesto". BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 103.

comienza a explorar plenamente esa parcela de distinto registro que es el código lingüístico, para construir una nueva realidad de dos cuerpos. Dice Paz:

Los objetos no nacen, los fabricamos; carecen de sexo. Tampoco mueren, se gastan, se vuelven inservibles. Su tumba es el basurero o el horno de fundición. La técnica es neutra y estéril. Ahora bien, la técnica es la naturaleza del hombre moderno: nuestro ambiente y nuestro horizonte. Ciertamente, toda obra humana es negación de la naturaleza; así mismo, es un puente entre ella y nosotros. La técnica cambia a la naturaleza de una manera más radical y decisiva, la desaloja. La famosa vuelta a la naturaleza es una prueba de que entre ella y nosotros se interpone el mundo de la técnica; no un puente, sino una muralla. Heidegger dice que la técnica es nihilista, porque es la expresión más perfecta y activa de la voluntad de poder. Desde esta perspectiva, el *ready-made* es una doble negación: no sólo el gesto, sino el objeto mismo es negativo.⁵⁰

En efecto, el *ready-made* arremete dos veces contra los estamentos establecidos del arte, precisamente por ese no empleo de la técnica de que habla Paz. El concepto de *ready-made* incide directamente en la definición de la obra de arte, a diferencia de las demás obras que hace el hombre o por contraste con las que hace la naturaleza. Aunque hayamos rescatado este fragmento por lo que decíamos que tiene de fundamental el *ready-made* para con el arte que viene después, a la vez hay que explicar que no todas las obras se comportan ni se fundamentan como él; a menudo sí se valen de la técnica del hombre, negando a la naturaleza y a la vez estableciendo un vínculo con ella. Es esa técnica, como dice Heidegger, una de las raíces del poder que toda obra lleva intrínseca, mismo que Foucault asocia a una cuestión de capacidad más que a un poder ejercido sobre las personas. Habiendo hablado de conceptos como la libertad y el poder del artista, entre líneas y unido a estos dos, se puede leer el concepto de propiedad. Algo hemos apuntado ya cuando mencionábamos la auto-poseción. El ser humano se posee a sí mismo. Ésta es la base sobre la que luego se construye el derecho a adquirir propiedades y a definir en cierto modo la identidad de cada quién. En lo referente a la creación artística, existe algo creado bajo las directrices de un ser creativo y que, automáticamente pasa a ser de su propiedad. Hay una relación paterno-filial, o si se prefiere, autor-obra, que lleva implícito otro concepto

⁵⁰ PAZ, Octavio, *op. cit.*, p.36.

fundamental, la noción de autor, noción plenamente ligada tanto a la génesis de la obra como al momento de titularla. Si acudimos de nuevo al texto de Gergen nos explica cómo, según él, surge esa noción de autor:

La idea de que detrás de las palabras hay una mente singular es el fundamento del individualismo occidental, y puede remontarse a los siglos XVII y XVIII. Antes de esa época circulaban muchos escritos cuya paternidad nadie reclamaba. Michel Foucault sugiere que el deseo de identificar a un autor fue en parte la consecuencia de que las autoridades quisieran individualizar a los responsables de los escritos políticos que les resultaban inconvenientes. De todos modos, subraya Foucault, la génesis de la noción de autor constituye un momento privilegiado de la individualización en la historia de las ideas, el conocimiento, la literatura, la filosofía y las ciencias. Y si los textos de una cultura carecen de autores, también las acciones carecen de agentes subyacentes.⁵¹

Nunca tanto como en el siglo XX la individualización aludida por Foucault había sido tan exagerada y con ello aparecen muchas de las problemáticas a que hemos asistido en los últimos tiempos. Paz nos dice con respecto de lo mismo:

Todas las cosas manipuladas por el hombre tienen la fatal tendencia a emitir sentido. Apenas instalados en esta nueva jerarquía, el clavo y la plancha sufren una invisible transformación y se vuelven objetos de contemplación, estudio o irritación. De ahí la necesidad de rectificar el *ready-made*: la inyección de ironía lo ayuda a preservar su anonimato y su neutralidad. Trabajo de Tántalo pues, desviadas del objeto, ¿cómo impedir que la significación y su cola, la admiración o la reprobación, no se dirijan al espectador? Si el objeto es anónimo, no lo es aquél que lo escogió. Y aún podría agregarse: el *ready-made* no es una obra sino un gesto que sólo puede realizar un artista, y no cualquier artista, sino, precisamente, Marcel Duchamp. No es extraño que el crítico y el público de entendidos encuentren el gesto 'significativo', aunque generalmente no acierten a saber qué significa. El tránsito de la adoración del objeto a la del autor del gesto es insensible e instantánea: el círculo se cierra.⁵²

El *ready-made* pone en evidencia no solo el concepto de autoría sino lo que es el arte de manera transparente. El autor es quien decide, su dedo señala lo que a partir de ese instante,

⁵¹ GERGEN, Kenneth J., *op. cit.*, p. 144.

⁵² PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 34.

pasará a ser considerado obra de arte. Es un mecanismo que, desde la ironía, ridiculiza la noción de autor 'clásica'. A partir de ahora, será capaz de imponerse al espectador a través de una obra que tal vez ni él haya hecho.

Veamos ahora cómo el espectador hace uso de la obra y se somete o no a esa 'dictadura' del autor. El pensador Michel de Certeau en su obra *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, traza un esquema que reúne, según él, las características del 'personaje de la épica actual', del hombre común, en lo referente a su manera de 'consumir' el arte. Aunque es difícil dar una reseña completa que nos permita dilucidar cómo nos sometemos o no a esa 'dictadura' impuesta, del esquema que propone De Certeau se destila que el hombre es consciente del poder que se le impone, y busca sistemas que le permitan ser consumidor independiente, no sometido. Es la contrapartida de Foucault, porque lo que está reivindicando De Certeau es el papel activo de los lectores o consumidores frente al objeto de consumo y frente al poder en general. Las características que plantea De Certeau son:

- El consumo que realiza el hombre común es siempre activo y creativo, nunca se somete pasivamente a la forma del producto.
- El hombre común hace uso de artimañas para vencer al fuerte (la presencia anónima del poder) con habilidad.
- Es sensible para crear redes de intersubjetividad paralelas a los grandes poderes.
- Muestra una capacidad de resistencia constante frente al poder.⁵³

Por otra parte, el propio artista también es víctima de diversas formas de poder: el mercado, la fama, la política, el sistema. Al ser 'fabricante' de 'objetos de consumo' que resultan de interés, que generan divisas, publicidad y prestigio, es susceptible de ser absorbido por el sistema y quedar reducido a mero operador del mecanismo oferta-demanda que el mercado establece. Para combatirlo, también empleará mecanismos de autodefensa, de explotación, de supervivencia... "La muerte del autor en el modo como ha sido postulada por Roland Barthes y Michel Foucault, el triunfo del simulacro como lo proclamó Jean Baudrillard, son ideas que en los años 80 gozaron de amplia aceptación entre artistas y críticos jóvenes (...)"⁵⁴, y son algunos ejemplos de esas estrategias que decíamos para la supervivencia en el medio por parte del artista. Si seguimos tomando como ejemplo a Duchamp, Paz observa que:

⁵³ DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México D.F., A.C., 2000, p. 52.

⁵⁴ FOSTER, Hal, *The return of the real*, Cambridge, Mit Press, 1996, p. 76.

(...) la práctica del *ready-made* exige un absoluto desinterés. Duchamp ha ganado sumas irrisorias con sus cuadros -la mayoría los ha regalado- y ha vivido siempre con modestia, sobretodo si se piensa en las fortunas que hoy acumula un pintor apenas goza de cierta reputación. Más difícil que despreciar el dinero es resistir a la tentación de hacer obras o de transformarse uno mismo en obra. Creo que gracias a la ironía Duchamp lo ha logrado.⁵⁵

He aquí una postura funcional del artista en el medio. Es radical pero legítima, sin olvidar que Duchamp contaba con un mecenas encargado de gestionar su obra en términos de mercado. Hay infinitas actitudes: Warhol y la máscara que se fabrica para protegerse y a su vez reírse del sistema; Jeff Koons, quien muestra de manera transparente su interés por escalar la cima del lucro y la fama; o Balthus, quién opta por el aislamiento como coraza, tanto de él como de su propia pintura. El pintor nos dice: " 'Poisonality' is a plague of modernism. The more anonymous painting is, the more real it is."⁵⁶ Con esta sentencia juega Balthus con los términos 'poison' y 'personality', y entendemos el sarcasmo con el que tilda a la pintura moderna. Él mismo logró mantenerse en su burbuja lejos del 'ruido' del circuito internacional, a la vez que esa misma burbuja fabricó un halo de misterio muy positivo para incrementar su aura y su prestigio en el sistema del que trataba de escapar.

Terminemos presentando el testimonio de Régis Debray, que vuelve a aludir al poder, en este caso de la imagen en sí:

No es fácil gobernar a las almas sin imágenes, signos externos de la investidura, insignias públicas del poder. La imagen, más que una idea, pone a las muchedumbres en movimiento. Y ¿no será una particular voluntad de poder la que ha inclinado a los occidentales, más que a otros, a la imaginación? El que transmite una imagen somete a un inocente. La imagen, más rápida de captar, más emotiva y más fácil de memorizar que un texto, libre de las barreras de la lengua, liberada por la desmaterialización de los soportes, dinamizada por la antena y la estación espacial, la imagen inunda el planeta día y noche, hace gritar de alegría y apretar los puños.⁵⁷

⁵⁵ PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁶ CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina, *Balthus in his own words*, París, Adagp, 2001, p. 6. (*La 'poisonalidad' es una plaga del Modernismo. Cuanto más anónimo es un cuadro, más real es.*)

⁵⁷ DEBRAY, Régis, *op. cit.*, pp. 89-90.

Para concluir este capítulo, podemos decir que el arte es una forma de representación, un modo de aprehender el mundo por parte de un individuo o colectivo social. Esta representación sale a la luz de la mano de este individuo o artista, quien determina formal y conceptualmente las características de la misma. Como ente que ‘nace’, la obra surge con una etiqueta, título, nombre, codificado según el sistema lingüístico. A partir de aquí, imagen y lenguaje tendrán que convivir. Y ¿qué utilidad tendrá esta convivencia? Sin duda identificatoria, pero sobre todo, sirve de anclaje; uno aterriza a la otra delimitando el sentido global y estableciendo un margen de error definido. Este margen de error es decidido en gran parte por el artista, tanto al definir las características de la obra como al proporcionarle un título. El que este título exista o no, y cuál es la relación que tiene con la obra, determinará la lectura de la misma. Ello no implica que tengamos que analizar la imagen con las herramientas del lenguaje. Ya hemos visto que en ocasiones sí resultará útil, pero en otras, no va a ser suficiente: son dos universos de naturaleza bien distinta. Tras la génesis, la obra junto con el título, se presenta al espectador como un modo de ver particular y delimitado. Se da antes que nada un proceso de comunicación. La influencia que este modo de ver tenga sobre el público, el número de respuestas y reacciones que provoque, determinarán cuán eficaz es la intencionalidad de esa particular visión del mundo. Dicha intencionalidad, a través de la identidad de la obra, tendrá recepción en el espectador, en la medida en que éste haga uso del sentido global del corpus obra-título y reaccione al mismo. Es entonces cuando se establece una relación de poder entre el autor y el receptor, siendo este último susceptible, como dice Michel De Certeau, de “jugar malas pasadas”⁵⁸ en la apropiación. Hasta aquí podemos decir que el porcentaje de importancia del título en el corpus obra-título es elevado, precisamente por lo que representa esa función de anclaje. Y, aunque sobreentendido, cabe decir que como espectadores, siempre tendremos la libertad de acudir al título u observar la obra sin referencias. De nosotros dependerá el ‘leer’ la obra con las pistas que nos de su autor o no.

⁵⁸ DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. L

CAPÍTULO 3

EL SENTIDO

Se quedó completamente callado y yo pude dedicarme a pensar en Barthes, que a veces imaginaba un mundo que estaría exento de sentido (como uno está exento de servicio militar), un mundo en el que se podría vivir con la ausencia de todo signo. Pensando en la utopía de la abolición del sentido, imaginé a alguien que no trataría de darle sentido al absurdo ni a la vida ni al mundo...

Enrique Vila-Matas

El pintor Giorgio de Chirico se atribuye la primicia de suprimir el sentido en el arte, esa utopía anhelada por Vila-Matas. En su ensayo *Sobre el arte metafísico y otros escritos* nos dice que:

Schopenhauer y Nietzsche fueron los primeros que enseñaron el profundo significado del sentido de la vida. La supresión del sentido en el arte no es un invento de los pintores. Es justo reconocer que Nietzsche es su descubridor, y si bien en poesía fue utilizado por primera vez por el francés Rimbaud, en pintura la primicia de su uso corresponde a quién suscribe.⁵⁹

Con este encabezado evidenciamos que el concepto de sentido ha sido objeto de interés de numerosos pensadores. En este capítulo trataremos de averiguar si el título es un mecanismo de producción de sentido de la obra. Lo hemos dividido en tres bloques. El primero, Mi caso como referente, tratará algunos ejemplos de nuestra propia producción artística y mostrará algunos puntos de la experiencia personal de taller, estableciendo de este modo una primera hipótesis que nos sirva de base sobre la que construir el aparato teórico que dé respuesta a nuestra pregunta de inicio. Después veremos un segundo bloque, El tema de la obra, en el que veremos cómo difiere éste del sentido de la misma, y revisaremos de nuevo algunos aspectos de la dualidad imagen-lenguaje. Finalmente, en el tercer bloque, El sentido, entraremos en terrenos de filosofía, observando el concepto de sentido desde la perspectiva

⁵⁹ DE CHIRICO, Giorgio, *op. cit.*, p. 31.

de la lógica de la mano del filósofo Gilles Deleuze, y comparándola con los datos obtenidos en el primer bloque.

3.1 MI CASO COMO REFERENTE.

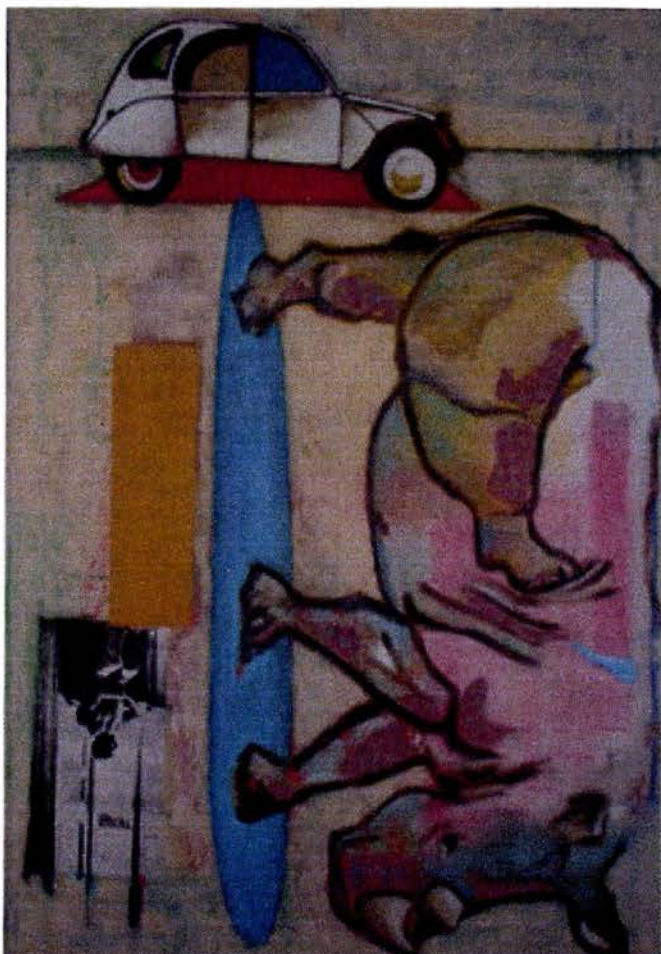
Para empezar, debemos decir que las obras que aquí se presenten no fueron concebidas como ejemplo para esta tesis, por lo que durante el proceso creativo no hubo consciencia de lo que ocurriría si obras y títulos fueran a ser analizados. Es decir, que se produjeron bajo parámetros normales de libertad con los que trabajo en el taller. Hay que apuntar también que en mi caso concreto, las obras surgen primero, el título viene después. Respecto a cómo surge la obra, suelen ser los materiales disponibles los que determinan en gran medida cómo ésta va a configurarse. Cualquier objeto me es útil, y el combinarlos forma parte de mi reto personal con la tela. Es un ejercicio de ‘convivencia obligatoria’ de elementos que deben de conformar una composición formal lo más fidedigna posible con el concepto, el ‘tema’, que previamente había ideado. Éste suele surgir de la observación de recortes de prensa, noticias de actualidad o fotografías personales. Todos sirven para gestar una historia en mi mente que habrá de traducirse a la tela. Una vez la obra está acabada, se procede a titularla. Para ello busco las maneras que, respetando la intencionalidad inicial de la propuesta, logren la comunicación con el espectador. Los títulos que empleo son fundamentalmente connotativos. Aprovecho el poder establecer un juego entre la imagen, el título y el receptor. Así por ejemplo, tenemos la obra *My skirt is a piece of paper*, en la que, no sólo hago hablar a la protagonista del cuadro, sino que además, estoy afirmando de manera connotativa un hecho denotativo, como es el material empleado para la elaboración de la falda. Con ello no propongo ningún tipo de lectura más allá de lo que vemos en la obra, pero eso es precisamente lo que está afirmando el título; nos está diciendo que no hay pistas extras. ¿Qué ocurriría si la pieza se llamara *Sin título*? Pues el resultado creo que no variaría mucho. Sin embargo, si el título fuera *Me duele una muela*, el espectador se vería obligado a fijar su atención en ese elemento, en cómo afecta al personaje del cuadro, y en la intención de la propuesta. Así, mediante el título, puedo orientar al espectador hacia una región denotativa, describiendo fielmente los elementos del cuadro; puedo accionar el resorte del disparate, desvinculando por completo la obra del título, y generando así una distancia entre ambos

que omita información acerca de cuál es la verdadera intención del mensaje; o puedo dotar a la obra de un sentido que ella *per se* no tenía. Pero la obra surge independiente de este título. Diríamos que el título se añade *a posteriori*. La obra es la que dictamina los parámetros en los que el título puede moverse. Si bien es cierto que siempre es posible escoger varios títulos para una sola obra, sin ella, no hay cosa a la que adjudicar un nombre.



Victoria Roestel,
My skirt is a piece of paper,
collage, lápiz y barniz sobre
cartón, 35 x 88 cm., 2001.

Veamos otro ejemplo. En este caso, la obra se llama *PLUS*. El título surgió después de realizarla, y atiende a una intencionada apertura de lecturas. Es una obra que funciona tanto horizontal como verticalmente, y el discurso carece de una narración coherente, propiciando las múltiples interpretaciones. El título no quiso ser desvelador de ninguna de ellas. Así, el espectador se enfrenta a una obra con elementos reconocibles pero hermética en cuanto a la narración. El título se mantiene acorde a esa intención.



Victoria Roestel,
PLUS, óleo, acrílico y collage sobre
tela, 70 x 100 cm., 2003.

Supongamos ahora que la obra se denomina *Nostalgia*, la lectura de la misma se vería severamente afectada. Dejaríamos de ver los elementos que aparecen en una configuración casi Dada para entender que el autor compiló iconos de sus añoranzas personales.

El tercer ejemplo que traemos hasta aquí es un retrato de tres personajes. No habría mucho que decir al respecto si la obra se denominara *Dos hombres y una mujer* por ejemplo. Pero su título es *Teñida*. Con él, se delimita el campo especulativo; hay una pista concreta. La mujer que aparece ¿acaso no luce su color de pelo natural? Si es así, la vinculación de los personajes al autor es mucho más cercana que con el otro título. Revela un conocimiento por parte del autor hacia los protagonistas del cuadro. Y en efecto, el autor es la propia mujer teñida. Así, la obra vuelve a anclarse gracias al título; éste vuelve a revelarnos información que, si bien se halla en la propia obra, necesita de un resorte que la exteriorice, que la subraye para que el espectador pueda recibirla.



Victoria Roestel,
Teñida, óleo y acrílico sobre tela,
100 x 100 cm., 2002.

Con estos tres ejemplos, podemos concluir que la experiencia directa de taller nos proporciona el conocimiento del hecho que, en el caso particular que venimos observando como referente, la obra nace primero, el título viene después. La obra se sostiene independientemente del título, pero es éste el que acaba por cerrar el territorio interpretativo, y delimita en una u otra dirección, arbitraria y decidida por el autor, el campo de 'lectura' del espectador. Esperemos a ver en el tercer bloque de este capítulo, y por medio de un sistema deductivo mucho más específico, si el título es un mecanismo de producción de sentido de la obra.

3.2 EL TEMA DE LA OBRA.

Iniciemos con Roland Barthes, quien en su ensayo *Lo obvio y lo obtuso* se pregunta lo siguiente:

Incluso si consideramos a la imagen en cierto modo como límite del sentido, y precisamente por esa razón, ésta nos permite remontarnos hasta una auténtica ontología de la significación. ¿Cómo entra el sentido en la imagen? ¿Dónde acaba ese sentido? Y si acaba, ¿qué hay más allá?⁶⁰

⁶⁰ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 30.

Estas ideas nos sirven para centrar el escenario en que nos vamos a mover en lo sucesivo. Se preguntaba Barthes:

¿Un cuadro tiene un tema? En absoluto, un cuadro tiene un sentido no un tema. El sentido comienza con el *gestus* social, con el instante preñado. (Aquí se refiere a la aseveración barthiana de que la pintura contiene pasado, presente y futuro). El tema es una delimitación falsa; la obra empieza en el cuadro, no antes.⁶¹

Según Barthes, la obra tiene un sentido, y esto es importante. Está afirmando que la obra en sí es portadora de sentido, (y veremos después que en esto coincidirá con Deleuze). Éste nace con el 'instante preñado', o en palabras de Gadamer, "la obra de arte tiene su propia estructura temporal que se nos impone, y en la que tenemos que pararnos y deleitarnos, demorarnos en ese proceso-de-tiempo."⁶² En cierto modo los temas siempre tienen algo de ingenuos, resultan un tanto desprovistos de cualidades. Tan sólo el *gestus* social (la crítica, la astucia, la ironía, la propaganda...), introduce un elemento humano. Diderot añade que "la creación del dramaturgo o del pintor no consiste en la elección del tema, sino en la elección del instante preñado del cuadro."⁶³ Tenemos a tres pensadores en sintonía de opiniones. El tema del cuadro es un concepto secundario. Lo que aquí reviste importancia es el sentido de la obra. En cuanto al título, podríamos pensar que, en principio, es un elemento externo a la obra, pues su posición está fuera de ella y permanece vinculado a ésta en mayor o menor grado. Sin embargo, ya vimos en la pequeña revisión histórica que a partir de los cambios ejercidos en el arte tras los movimientos de vanguardia, el título adquiere notoriedad, participando activamente en la realización de sentido de la obra, tanto del lado del artista, quién comienza a querer aprovechar una parcela textual virgen y potencialmente comunicativa, como del lado del espectador, al que se le suministra información suplementaria, no sólo descriptiva. No olvidemos que la obra de arte es un sistema de comunicación, desde que la elabora por un artista hasta que es expuesta y recibida por diferentes espectadores. Todo ello implica un contexto a su alrededor del cual forma parte el título y con el cual interactúa.

Decía Barthes que un cuadro tiene un sentido, no un tema. Y ese sentido nace en el cuadro y existe en éste, en el tiempo pretérito, presente y futuro que el cuadro contiene. El artista pues

⁶¹ *Ibid.*, p. 99.

⁶² GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 85.

⁶³ *Ibid.* p. 99.

no elige el tema, elige ese ‘instante preñado’. Y ¿qué tiene que ver el título en todo esto? Pues nos está sirviendo de anclaje de la imagen y sí podríamos considerarlo como enunciado-tema de la obra, siendo ésta no poseedora de un tema, sino de un sentido escogido por el artista.

Sobre lo mismo encontramos amplia información en el escrito de Geles Mit, al que hemos venido haciendo referencia desde el principio de nuestra investigación. Nos dice Mit que:

Desde el siglo XV, los autores entendían fundamentalmente la materia temática de la obra de arte, la cual debía de ser seleccionada en el legado del corpus de la literatura y de los temas históricos. El propio Alberti introdujo la *invenzione* en la teoría del arte, referida a un tipo concreto de historia que contempla la representación de un tema heroico y sublime. Otros autores como Dolce se refieren a ella como la leyenda o historia escogida por el artista, pero éste introduce una importante consideración a tener en cuenta en este desarrollo respecto de la *invenzione*. La temática, dice Dolce, lo único que hace es suministrar su material al pintor. Será de su intelecto, por encima de los elementos de disposición y propiedad, de donde surgirán las actitudes, la variedad y de nuevo el dinamismo de sus figuras. Así, la *invenzione* plantea dos ámbitos: uno el tema y el otro la representación artística que de éste se hace.⁶⁴

Pero continúa Geles diciendo que:

Resulta obvia la necesidad de referirse a diferentes obras, para describirlas o simplemente como diferenciación e identificación de unas respecto de otras. Toda la literatura artística debe referir o nombrar de alguna forma las representaciones pictóricas, y la norma se construye tomando el programa o asunto como nombre, como título que describe el tema o lo que en la pintura acontece, hecho paradigmático y relevante en la titulación de obras pictóricas durante varios siglos. De esta forma, la relevancia del asunto u objeto pasa a nombrar el cuadro. En un tiempo donde los temas tienen significación propia avalada por la tradición, no cabe nombrarlos de una forma diferente a la establecida por el propio contexto cultural y social. Únicamente cuando distintos programas o temas sean objeto de la pintura se posibilitará dar un nombre diferente, o al menos, pretender lecturas connotativas que trasciendan la lectura convencional. Se entiende que a diferencia de los títulos contemporáneos, proclives a poseer carga connotativa, el nombrar antiguo por su vinculación a los temas codificados tiende a

⁶⁴ MIT, Geles, *op. cit.*, p. 25.

referir de un modo denotativo para desarrollar a partir de ahí significados más complejos como pone de manifiesto el método iconográfico de Panofsky. Se deduce de esto que en la realización del texto pictórico pueden existir variaciones respecto a un planteamiento de márgenes amplios que privilegie la mirada del espectador o la necesidad del contexto. En cambio, un planteamiento más abierto para la posible participación del espectador se materializa en las corrientes que en el siglo XX irrumpen en el pensamiento moderno, con nuevas premisas para la pintura, y sobre todo, nuevas premisas para pulsar y generar respuestas en el espectador, haciéndole partícipe de un proceso en el que hasta ahora sólo se le permitía observar y gozar del llamado arte de la pintura. Esta segunda posibilidad mencionada puede asociarse a la idea del título como vínculo orientador del proceso de comunicación, de interpretación del sentido o posibles sentidos que el texto pictórico plantea. Para poder entender dicha ampliación de los márgenes de un recorrido guiado - como planteamiento del título tradicional-, debe conocerse un poco más qué mecanismos permiten 'descifrar' el sentido que de los textos pictóricos puede desprenderse.⁶⁵

Hasta aquí vemos que el 'asunto' del cuadro se emplea para nombrarlo, hasta el momento en que se den distintos 'asuntos', según la terminología de Mit. Es entonces cuando el título trasciende la mera etiqueta denotativa para adquirir carácter connotativo. Ya vimos en la revisión histórica que había una subrayada diferencia en los títulos, en cuanto éstos empiezan a ser decididos por el artista. Es plenamente coincidente el hecho de que en las obras aparezcan más de un 'asunto', y sea el artista el que ponga título a la pieza. Así, volvemos a ver esa frontera que separa muy claramente el nombrar 'antiguo' del 'moderno'. En cuanto se hace patente esa apertura del planteamiento de la obra para que el espectador participe (y esto es lo que ocurre desde principios del siglo XX), será necesario profundizar en los 'mecanismos que permiten descifrar el sentido que de los textos pictóricos puede desprenderse'. Es precisamente lo que trataremos de hacer ahora. Con ello, respecto del nombrar 'antiguo' no aportaremos gran cosa, pero sí esperamos traer luz a lo que se refiere al título como mecanismo de producción de sentido en el nombrar 'moderno'.

⁶⁵*Ibid.* p. 48.

3.3 EL SENTIDO DESDE LA LÓGICA DE DELEUZE.

Toda realidad tiene un sentido, por mínimo que sea. El mínimo nivel de sentido para una realidad dada es el poder ser objeto de descripción, explicación, etc... Ciertas realidades, como los 'productos culturales', son primariamente, aunque no exclusivamente, sentidos, esto es, son realidades-sentido. A la vez, tales realidades tienen un ser. 'Sentido' y 'ser' son dos nombres de conceptos-límite que sirven de polos ontológicos para caracterizar y situar tipos de realidades.

José Ferrater Mora

Para Ferrater, las obras de arte, que entrarían dentro de lo que él llama 'productos culturales', como realidades que son, son portadoras de sentido. A la vez, tales realidades tienen un ser. Si observamos estos productos culturales desde el punto de vista metafísico, se ha planteado el problema de si hay o no diferencias entre el concepto de ser y el sentido. Para la metafísica tradicional, lo que posee ser posee *ipso facto* sentido, y viceversa; una realidad es tanto más real cuanto más sentido tiene. Veamos si la obra de arte, como producto cultural, como realidad, es poseedora de sentido *per se*, o si necesita del título para constituir un ente de sentido pleno. Para ello, para adentrarnos en el terreno del sentido, tenemos que entrar en terrenos de la filosofía, y en este caso acudir a un texto específico. Tras la lectura de *La lógica del sentido* de Gilles Deleuze hemos obtenido una herramienta adecuada para indagar en la cuestión. Deleuze parte de la premisa siguiente (y habrá que ir desgranando punto por punto la evolución de su texto por lo que tiene de complejo):

El sentido es lo expresado de la proposición, este incorporal en la superficie de las cosas, entidad compleja, irreductible, acontecimiento puro que insiste o subsiste en la proposición. No existe fuera de la proposición que lo expresa a la vez que no se confunde con ella.⁶⁶

Para empezar, expliquemos qué quiere decir proposición en términos deleuzianos. A lo largo de todo el texto se hace referencia a 'la cosa' y a 'la proposición'. Deleuze explica que

⁶⁶ DELEUZE, Gilles, *La lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 41.

ambas funcionan como una dualidad en la que cosa es cuerpo y proposición es lenguaje. Resulta que el sentido es lo expresado de la proposición, no existe fuera de la proposición que lo expresa y no se confunde con ella. Veamos qué sigue. Apunta Deleuze que el sentido es también un atributo de la cosa. Tenemos pues que el sentido para el filósofo es por un lado lo expresado de la proposición en donde proposición es lenguaje; y por otro lado es un atributo de la cosa, del cuerpo. Tratemos de aclarar esto. Si es un atributo de la cosa, es algo externo a la cosa, no es la cosa, se halla en su superficie. Deleuze habla entonces de un extra-ser, que no es un ser y que tampoco cualifica a un ser. Este atributo, predicado, extra-ser es el sentido.

¿Hay algo, *aliquid*, que no se confunde ni con la proposición o los términos de la proposición, ni con el objeto o estado de cosas que éste designa, ni con la vivencia, la representación o la actividad mental de quien se expresa en la proposición, ni con los conceptos, o incluso las esencias significadas? El sentido, lo expresado de la proposición, sería entonces irreductible a los estados de las cosas individuales, y a las imágenes particulares, y a las creencias personales, y a los conceptos universales y generales.⁶⁷

Antes de seguir recapitulemos. Existe una dualidad cuerpo-lenguaje o, si se prefiere, cosa-proposición. Ésta se articula por medio del sentido que, en cualquier caso es exterior a ella. Resulta que este sentido es lo expresado de la proposición y también un atributo de la cosa. El atributo, también llamado extra-ser, es el predicado, no es una nueva propiedad del ser, no es una cualidad real, se halla en la superficie del ser y no puede cambiar la naturaleza de éste. Aquí, para que veamos la aplicación del concepto deleuziano en el contexto que nos interesa, hay que establecer un paralelismo arriesgado: pongamos que la cosa, el cuerpo, es la obra de arte, y la proposición, el lenguaje, es el título. Comprobemos si esta premisa es válida. Gombrich en *Arte e ilusión* reflexiona de la siguiente manera:

Los lógicos nos dicen (y no son gente fácil de desmentir), que los términos de 'verdadero' y 'falso' no se pueden aplicar más que a asertos, proposiciones. E invente lo que invente la jerga de críticos, una pintura no es nunca un aserto en este sentido del término. No puede ser verdadero o falso, como una proposición no puede ser azul o verde. Mucha confusión se ha producido en estética por el olvido de este simple hecho. Es una confusión comprensible porque en nuestra cultura los cuadros acostumbra a

⁶⁷ *Ibid.*, p. 42.

llevar un título, y los títulos o etiquetas pueden entenderse como afirmaciones abreviadas. (...) Cuando leemos el nombre de “Ludwig Richter” debajo de un cuadro de paisaje, sabemos que se nos informa así de que él lo pintó, y podemos ponernos a discutir si la información es cierta o falsa. Al leer “Tívoli”, deducimos que hay que tomar el cuadro por una representación de aquel lugar, y podemos también estar de acuerdo con la etiqueta. Si y cómo estaremos de acuerdo, en un caso tal, dependerá en gran medida de lo que deseemos saber sobre el objeto representado.⁶⁸

Según esta reflexión, las proposiciones no pueden ser azules o verdes y sí pueden ser verdaderas o falsas. Gombrich afirma que un cuadro no es una proposición, y como tal, no puede ser verdadero o falso. En cambio sí puede, y de hecho es cierto que sí lo son a veces, ser azul o verde. Con esta deducción, comprobamos que nuestro paralelismo cosa-obra/proposición-título es plausible. Régis Debray nos lo confirma cuando nos dice que “una imagen no es ni verdadera ni falsa, ni contradictoria ni imposible. En cuanto que no es argumentación no es refutable.”⁶⁹

Hemos avanzado mucho y muy deprisa. Revisemos de nuevo aplicando todo esto a nuestro caso concreto. Una obra de arte es la cosa, y su título es la proposición. El sentido es una entidad compleja que, por una parte, insiste o subsiste en la proposición, es lo que ésta expresa, no existe fuera de ella y no se confunde con ella. Por otra parte, el sentido es también el atributo de la cosa, está en la superficie del ser, de la cosa, y no puede cambiar la naturaleza de ésta. Es decir, que la naturaleza de la cosa, de la obra de arte en este caso, es independiente de su sentido. Es importante recalcar que, según los parámetros de Deleuze, el título, que pertenece al lenguaje, lo que hace es expresar el sentido. Este sentido es atributo de la obra, es decir, que la obra ya tiene un ser definido, independiente del sentido; este sentido no va a poder cambiar la naturaleza de la obra. Si observamos cualquier obra de arte con su título asociado, por ejemplo cualquiera de las que vimos en la revisión histórica, como puede ser *Escena de caza de venado* de Joseph Beuys, la naturaleza de la obra no va a verse modificada por el título que se le adjudique. La obra pues, es independiente de su título. Lo que éste hará según Deleuze es expresar un sentido para la misma; no va a actuar en la estructura de la obra como tal. En resumen, la obra en sí no expresa su sentido; se nos

⁶⁸ GOMBRICH, Ernst, *Arte e ilusión*, Barcelona, G. Gili, 1979, p. 72.

⁶⁹ DEBRAY, Régis, *op. cit.*, p. 52.

muestra como un ser, como un cuerpo, en el que su título es quién nos revela el sentido de dicho cuerpo. El receptor realiza una especie de síntesis; el título es la representación lingüística de la obra.

Habíamos visto bastante a fondo en el capítulo anterior los resultados de enfrentar los universos del lenguaje y de la imagen. Vimos varios testimonios que analizaban si el lenguaje precedía a la imagen en la forma de pensamiento del hombre, si la realidad se valía del lenguaje para existir o eran independientes. Llegados a este punto, debemos de retomar el tema de nuevo para acabar de dar forma a este apartado del sentido en el que Deleuze está resultando indispensable. Desde la psicología, Kenneth Gergen apunta que:

Desde el punto de vista tradicional, el individuo observa el mundo y transforma sus pensamientos en palabras; para el deconstruccionista [y Deleuze lo es] en cambio, el lenguaje es un sistema en sí, una forma cultural que debe su existencia a una colectividad participante. Si la estructura preexiste a cada individuo y debe crearse el sentido, el individuo tiene que participar esencialmente en las convenciones de su comunidad. Los individuos no son entonces los agentes intencionales de sus propias palabras, que convierten creativa y privadamente sus pensamientos en sonidos o inscripciones. Dicho de otro modo, la gente no verbaliza su experiencia; correspondería sostener más bien que sin las formas del lenguaje, no se podría afirmar que se tenga experiencia alguna.⁷⁰

Así, Deleuze, frente al punto de vista tradicional, opina que el lenguaje es un sistema en sí, y que sin él no existe el pensamiento. Ya vimos el testimonio de otro deconstruccionista, Jacques Derrida, quién afirmaba también que las palabras extraen del lenguaje “la capacidad de crear un mundo aparente de esencias.”⁷¹ De este modo, si para Deleuze el lenguaje es un sistema en sí y es predecesor del pensamiento, es decir, que sin él no es posible tener experiencia alguna, su conclusión es que no se puede obtener el sentido de la obra sin el título; las palabras ya no son la muestra externa de una estructura interna, ya son constructoras de realidad. De esto se puede inferir que el título no es un mecanismo de producción de sentido de la obra, pues la obra es portadora de sentido *per se*; ella misma produce sentido. Pero sí es el título revelador del sentido de ésta. Es decir, que el sentido de la misma es expresado por medio de él. Con el título, este sentido nos será revelado. Si la obra se titula *Sin título*, lo que está pasando es que no se especifica el sentido que se nos

⁷⁰ GERGEN, Kenneth, *op. cit.*, pp. 148-149.

⁷¹ *Vid. supra*, cap. 1, p. 40.

quiere mostrar de la misma. Es la apertura de márgenes de lectura de la obra al extremo. Si el caso es del tipo de la obra que vimos de Damien Hirst⁷², el autor, consciente de que la obra es objeto de más de un 'asunto', lo que hace es escoger uno en concreto, totalmente subjetivo, pero que obligará al espectador a ceñirse a esta perspectiva de lectura 'impuesta' por el artista. Es el título y no la obra el que marca el horizonte para cualquier lector. Para los postestructuralistas, el lenguaje es el que crea el mundo, es decir, su sentido. Si las cosas no se nombran, no existen para nosotros; es a través del lenguaje que nos apropiamos del mundo.

Habría que decir que la postura de Deleuze es sólo una de las múltiples posturas que podemos hallar referentes a lo mismo. Nos ha interesado esta visión postestructuralista por la profunda, concreta y detallada evaluación que realiza en torno al concepto de sentido. Resulta adecuada además porque comparte una frontera temporal con nuestro estudio: el cambio sustancial que hemos podido observar en lo referente al título de la obra de arte se da con el siglo XX. También es entonces cuando hay un cambio de paradigma, que tiene sus raíces en el giro lingüístico inaugurado por Heidegger, y nos lleva a la toma de plena consciencia de la importancia de la lengua.

Si retomamos ahora los datos obtenidos en el primer bloque de este capítulo, podemos llegar a la conclusión de que mayoritariamente hay consenso. Es decir, lo que ocurre en el taller hasta que la obra se presenta al espectador, y lo que sucede según Deleuze, coinciden. Para el filósofo la obra es portadora de sentido, y en esto coincide con Barthes. No tiene un tema, el título podría considerarse el propio enunciado-tema. El artista escoge el 'instante preñado' de la obra, la dota de sentido. Después la etiqueta con un enunciado-tema que es el título. De este modo se presenta al espectador como ente autónomo y cargado de sentido, pero anclado por un título, que es el que vehicula de algún modo la intervención del espectador; una intervención orientada en un mundo que es siempre el deseado por el autor. Ya vimos en el segundo bloque de este capítulo lo que ocurría cuando las obras presentaban más de un 'asunto': se producía una apertura de horizontes interpretativos que hacía posibles múltiples lecturas. Sin embargo, es gracias al título que se realiza el anclaje para evitar que dichas intervenciones sean indiscriminadas y amorfas. Como en todo proceso de comunicación, en

⁷² *Vid. supra*, cap. 1, p. 28.

el terreno artístico también hay un esquema en el que se ordenan los elementos comunicativos, que son el mensaje, el emisor y el receptor. En el caso de las obras de arte, el artista ordena y dispone tanto en la obra como en los parámetros de lectura de la misma. Para ello entra en el juego de relacionar imagen y lenguaje, revelando y omitiendo las partes del mensaje que le interesan. El lector deberá de ajustarse a las reglas de ese juego, rellenando los huecos que encuentre, y estableciendo así un diálogo entre él y lo que la obra le dice. Se da la comunicación. En relación a esto, desde mi perspectiva como productora artística y como espectador de obras, me genera confusión el encontrarme con obras cuyo título es *Sin título*, el cual sí es un título, pero su naturaleza objetiva y hermética brinda un anclaje frío, y que hace sostener todo el peso de la lectura en la obra en sí y en el horizonte personal de cada quién. Me pregunto qué hace que un autor no quiera construir y proponer ese juego del que hablábamos, aprovechando también la parcela del título. Entiendo que la coherencia conceptual obliga a esa etiqueta, pero debo de decir que me resulta un reto muy interesante tanto el titular las obras como el resolver la ecuación obra+título en cuanto que receptor.

Ahora bien, si atendemos a toda esta investigación al completo, hemos observado una postura de pensamiento para la que el mundo no existe si no es a través del lenguaje. También hemos podido ver la contraria, por ejemplo cuando Gergen afirmaba que sin pensamiento no hay lenguaje, es decir, que el primero antecede al segundo. Al respecto, resulta inadecuado apoyar o rebatir toda una corriente filosófica, en favor o en detrimento de la otra. Podríamos decir tan sólo que, en mi caso concreto, la obra, y en general, las cosas, el mundo, existen antes que el lenguaje. Es decir, que el lenguaje no es requisito imprescindible para que algo se dote de identidad. La visión postestructuralista podría dejar al margen cosas que, por lo abstractas e indefinibles, no pueden ser etiquetadas, pero que sin duda sí existen.

Y para finalizar, volvamos al epígrafe de esta tesis, en el que Oscar Wilde aboga por un arte cuya auténtica finalidad sea la mentira. Somos conscientes de la visión alterada que tenemos de la realidad, y por ende, de la tergiversada visión que presentaremos del mundo a través del arte. Sin duda, el ejercicio que hemos llevado a cabo en esta investigación, el buscar el lugar en que se deposita el sentido de la obra de arte es también operar dentro de la ficción:

La identificación del mundo es inútil. Ni siquiera podemos identificar nuestro rostro, ya que su simetría se ve alterada por el espejo. Así pues, todas las cosas se ofrecen sin la esperanza de ser otra cosa que la ilusión de sí mismas. Frente al sujeto, irreductible productor de sentido, está el mundo, inagotable productor de ilusión, incluida sin duda la del sentido, con la complicidad involuntaria del sujeto. No hay final para esta carrera desenfrenada sobre la banda de Moebius, donde la superficie del sentido pasa perpetuamente a la ilusión, salvo si la ilusión dominara definitivamente, lo que terminaría con el mundo. Los críticos no ven que, si bien el discurso tiende siempre a producir sentido, la lengua y la escritura por su parte, crean siempre ilusión, son la ilusión viviente del sentido. El lenguaje, sin dejar de ser vector de sentido, es al mismo tiempo superconductor de ilusión y de sinsentido. Esta pasión por el artificio es la pasión por deshacer la excesivamente bella constelación del sentido y dejar transparentar su propia impostura.⁷³

⁷³ BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p. 142.

CONCLUSIONES

El haber realizado este trabajo ha significado entrar en un proceso teórico complejo pero muy interesante. Al haber empleado una metodología de talante filosófico, hemos planteado preguntas de difícil resolución. Sin embargo, ello nos han obligado a construirnos un aparato teórico de sustento que ha enriquecido de manera notable el horizonte de la teoría del arte de que disponíamos. En torno al proceso creativo personal, ha convivido constantemente una inquietud intelectual que ha logrado hallar respuesta en este trabajo. Ese es sin duda uno de los mayores logros obtenidos con esta investigación. El haber tenido que trabajar con rigor, aprender a ordenar las ideas, a transmitir las de la manera adecuada, a fundamentarlas, a establecer nexos entre ellas descartando información no pertinente, a conformar de este modo un escrito coherente que respondiera a los objetivos iniciales, es sin duda otro logro que podemos apuntar aquí. Como también lo ha sido el poder sustentar la información con citas, testimonios y reflexiones, a pesar de las escasas fuentes bibliográficas disponibles respecto del tema. Ello ha representado a la vez una limitación; el no haber dispuesto de libros específicos ha mermado el horizonte en el que esta investigación ha podido configurarse. Tampoco se han presentado testimonios directos de artistas en activo que dieran su punto de vista respecto del tema. En su defecto, hemos podido complementar el vacío presentando la visión de quien suscribe. Por último, cuestiones surgidas de manera transversal a lo largo del estudio como qué ocurre con el proceso creativo, de qué manera surge el título, si antes o después de la obra; qué hace que sea tan aleatorio el proceso de titular, que no haya un perfil definido de tipos de títulos respecto de tipos de artistas; qué ocurre con la recepción de la obra; qué sucede en terrenos psicológicos, han quedado pendientes, a la expectativa de una investigación ulterior.

Para concluir, podemos apuntar los puntos teóricos obtenidos a lo largo de los tres capítulos que han conformado la investigación. Éstos son:

- 1- Antes del siglo XVIII, los títulos eran adjudicados *a posteriori* por organismos ajenos al autor de la obra, sin otra finalidad que la de clasificarla e identificarla.
- 2- Después del siglo XVIII hay un cambio: el autor de la obra es quién la titula.

- 3- La apertura de libertad en la toma de decisiones por parte del artista, y la independencia de la producción artística respecto de los estamentos oficiales propician que el abanico de temas se abra. Esto, unido al hecho de que el autor titule él mismo su producción, harán que la idea de título como etiqueta identificatoria varíe. Comienza a plantearse entonces la posibilidad de usar el título como accionador de resortes inédito para la contemplación de la obra.
- 4- A partir de aquí, la relación obra-título se irá sofisticando. Se convierte en un corpus ensamblado que se presenta al espectador de una manera muy distinta a como lo hacían las obras 'antiguas'.
- 5- Así, el espectador pasa a ser un elemento estructural de ese corpus. Ya no es un simple receptor-receptáculo; pasa a ser parte integrante y activa en el corpus, hecho del que el autor es plenamente consciente desde el mismo momento de titular su obra.
- 6- El título se dota de una notable relevancia. El artista tendrá que trabajar en dos frentes: el del lenguaje y el de la imagen. Ejemplos tan extremos como el artista Kosuth evidencian esa nueva relevancia adquirida. En el caso de Kosuth, el título deviene obra en sí.
- 7- La obra de arte se nos presenta como una enunciación simbólica. Hay que deconstruirla para aislar los 'signos' y despejar el sentido de la misma.
- 8- Obra y título constituyen una combinación de símbolos propios del lenguaje y de la imagen que hay que estudiar como tal, como una cabeza bicéfala.
- 9- El mensaje lingüístico cumple las funciones de anclaje y de relevo respecto del objeto artístico. La palabra constituye una descripción denotada de la imagen. El texto conduce al lector, lo dirige en un sentido escogido de antemano.
- 10- La intencionalidad del autor queda opacada por el contexto (físico y conceptual) en que se inscribe la obra, y por el horizonte personal de cada espectador. La diferencia entre lo que la obra quería decir (antes de presentarse en ese contexto y frente a cada uno de esos 'horizontes personales'), y lo que realmente dice, es precisamente la obra en sí.
- 11- El artista ejerce un poder a través de la obra, en cuanto las acciones del que la mira se vean afectadas por ésta. Este poder se presenta en forma de límite impuesto en el

campo especulativo del espectador, quién observará la obra desde los parámetros escogidos por el artista.

- 12- La obra tiene un 'instante preñado', una estructura temporal propia. El artista lo que hace es escoger ese 'instante preñado'.
- 13- Desde una visión postestructuralista, el sentido de la obra depende del título; el título revela el sentido de la obra. La obra es en cuanto que puede ser nombrada, titulada; sin el lenguaje no existe.
- 14- Desde un plano ontológico, la obra es portadora de sentido *per se*. El título tan sólo revela este sentido. Desde un plano institucional, y situándonos en el presente, no podemos pensar la obra de arte sin el título.

Tras este periplo, que ha abarcado desde la visión panorámico-histórica hasta el concepto de sentido, pasando por la problemática del entronque entre la imagen y el lenguaje, la identidad de la obra y la del artista, podemos concluir que hay dos bloques temporales muy marcados en lo referente al título como parte de la obra de arte. Nuestra investigación sólo tiene sentido si se ubica en la realidad moderno-contemporánea. Antes, el título servía sólo como elemento identificadorio. Ahora resulta tan relevante para la lectura de la obra, su análisis y la crítica de ésta, que no lo podemos obviar.

El hecho de que el arte contemporáneo se haya visto impulsado por una progresiva y auténticamente mortal auto-consciencia, resulta evidente en su intencionalidad fundamental de un volver a empezar radicalmente sus modos de vida a nivel cero. Un proceso de muerte, pero un movimiento positivo, donde la muerte tiene el rostro radiante de la infinita consciencia.

Umberto Eco

BIBLIOGRAFÍA

Específica

- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean, *Crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- BODEMAN-RITTER, Clara, *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*, Madrid, Visor, 1995.
- CARRERE, A., SABORIT, J., *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.
- CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina, *Balthus in his own words*, París, Adagp, 2001.
- CHIRICO, Giorgio de, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Murcia, Librería Yarba, 1990.
- DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1996.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México D.F., A.C., 2000.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.
- ECO, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Destino, 2001.
- FOSTER, Hal, *The return of the real*, Cambridge, Mit Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- GERGEN, Kenneth, *El yo saturado*, Barcelona, Paidós, 1997.
- GOMBRICH, Ernst, *Tópicos de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX a cerca del saber y del arte*, Londres, Phaidon, 2000.
- GUBERN, Roman, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- MINK, J., *Duchamp*, Colonia, Taschen, 2002.
- MIT, Geles, *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*, Valencia, Institut Alfons el Magnànim, 2002.
- MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998.

- PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, MéxicoD.F., Biblioteca Era, 1998.
- SANDLER, Irving, *Art of the postmodern era. From the late 1960s to the early 1990s*, N.Y., Harper Collins, 1996.
- SCHAPIRO, Meyer, *Palabras, escritos e imágenes*, Madrid, Encuentro, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, vol. 1, Madrid, Círculo de lectores y FCE, 2003.
- WALLIS, Brian, *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Akal, 2001.
- WILDE, Oscar, *La decadencia de la mentira*, Madrid, Siruela, 2000.

General

- ACHA, Juan, *El consumo artístico y sus efectos*, México D.F., Trillas, 1988.
- ALCINA, José, *Arte y antropología*, Madrid, Alianza, 1982.
- ANTONIO, E. Y TUCHMAN, M., *Painters painting. A candid history of Modern Art Scene. 1940-70*, N.Y., Abbeville Press, 1984.
- ARNHEIM, Rudolf, *Pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986.
- BARTHES, Roland, *La torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978
- BECK, Ulrich y Elisabeth, *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona, Paidós, 2003.
- BECK-MALRONY, Ulrike, *Vassily Kandinsky. 1866-1944. En camino hacia la abstracción*, Colonia, Taschen, 1994.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- BERGER, John, *Pequeños pasos hacia una teoría de lo visible*, Madrid, Árdora Express, 1997.
- CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987.
- DANTO, Arthur, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1975.
- EHMER, H.K. et al, *Miseria en la comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.

- GOMBRICH, Ernst, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- GREENBERG, Clement, *Colección de crítica y ensayo*, Cambridge, Mit Press, 1993.
- GUBERN, Roman, *La mirada opulenta*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- HUGHES, Robert, *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Madrid, Anagrama, 1992.
- LUCIE-SMITH, Eduard, *Art today*, Londres, Phaidon, 1995.
- M. SALVO, D., *Success is a job in New York City. The early art and business of Andy Warhol*, N.Y., Carnegie Museum of art, 1989.
- MATISSE, Henry, *Escritos y opiniones sobre arte*, Madrid, Debate, 1993.
- O'HARA, Francis, *Robert Motherwell*, N.Y., Moma, 1965.
- OSBORNE, Peter, *Conceptual art*, N.Y., Phaidon, 2002.
- O'SULLIVAN, A., *Conceptos clave en la comunicación y estudios culturales*, Buenos Aires, Amonoto, 1997.
- RACIONERO, Luis, *Arte y ciencia*, Barcelona, Laia, 1986.
- READ, Herbert, *El arte ahora*, Buenos Aires, Infinito, 1973.
- RICARD, André, *Diseño, ¿por qué?*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *El arte ensimismado*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- SCHNEIDER, N., *El arte del retrato*, Colonia, Taschen, 1999.
- WILDE, Óscar, *Sobre el arte y el artista*, Barcelona, DVD, 2000.
- WOLFE, Tom, *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- WILSON, T., *El arte pop*, Barcelona, Labor, 2000.