



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**SOPORTE, TEXTURA & LEYENDA:
LA ESCRITURA COMO CONCEPTO
EN EL ARTE VISUAL CONTEMPORÁNEO**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

JORGE ANTONIO SANTANA CARVAJAL

TUTORA PRINCIPAL:

DRA. CARLA M. STELLWEG
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TUTORES:

DRA. IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DR. VICENTE QUIRARTE CASTAÑEDA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS

MTRO. ALBERTO DALLAL CASTILLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA: EMILIE CARREÓN BLAINE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

*a ti, Ferretita,
que tuviste todos mis nombres*

AGRADECIMIENTOS:

*Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT),
le agradezco la beca recibida durante los cuatro años del doctorado*

*Agradezco profundamente el amor y la luz que dio a este trabajo Ixkic Duarte,
en muchos sentidos, alma y cómplice de estas líneas y de sus historias no escritas.*

*Agradezco también el apoyo incondicional de mi familia; a Lolita: mi madre
y a mis hermanos Luza, Joseal y Memo, quienes son de una belleza infinita.*

*Gracias a Cristina Méndez, Gabriel Roldán y a Mario Todd,
por fomentar el trabajo acompañando el diálogo y el descanso.*

*Mucho agradezco también a mi Comité de tutoría,
a todos en conjunto, así como a cada uno en especial. A:*

*Carla Stellweg, por su valiosa amistad, su constante guía y sus conocimientos sin fronteras,
a Irene Artigas, por su atención y generosidad, su iluminación en las letras y la imagen,
a Vicente Quirarte, por su sincera amistad, su apoyo y toda su agudeza estética y poética,
a Alberto Dallal, por su sentido del humor, su involucramiento y su profundidad crítica,
a Emilie Carreón, por su profesionalismo, su claridad y sus valiosas sugerencias.*

A todos ustedes, de nuevo, muchas gracias.

Ser lápiz es secreta ambición. Arder sobre el papel lentamente y en el papel quedarse en otra nueva forma sugerido. Hacerse así de carne signo, de instrumento fina osamenta del pensar. • **Valerio Magrelli**

En un mundo consagrado a la indiferencia, el arte no puede más que acrecentarla. • **Jean Baudrillard**

El arte tiene la bonita costumbre de echar a perder todas las teorías artísticas. • **Marcel Duchmap**

Visto bastante. La visión se ha encontrado en todos los aires. • **Arthur Rimbaud**

Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una *hifología* (*hifos* es el tejido y la tela de la araña). • **Roland Barthes**

Oí decir que hay en el agua una piedra y un círculo y sobre el agua una palabra que tiende el círculo alrededor de la piedra... • **Paul Celan**

Una escritura que resista la intemperie total. Una escritura que se pueda leer hasta en la muerte. • **Roberto Juarroz**

Creo más en las tijeras que en el lápiz. • **Truman Capote**

Toda experiencia es lingüística. • **Ludwig Wittgenstein**

Di eso que el fuego duda en decir. • **René Char**

Las ideas pueden ser obras de arte. • **Sol LeWitt**

Entre la verdad de lo escuchado y la verdad de lo visto, prefiero la silenciosa verdad de lo visto. • **Charles Simic**

Fíjese que cuando sonrío se le forman unas comillas en cada extremo de la boca. Esa, su boca, es mi cita favorita. • **Mario Benedetti**

Si la autoridad del autor/artista, además de la del maestro, no está fijada, el lugar que ésta deja vacante puede ser ocupado por la *teoría*. • **Mieke Bal**

Hasta lo inefable lleva nombre: necesita llamarse «lo inefable» • **Pedro Salinas**

Cuando digo lo que digo es porque me ha vencido lo que digo. • **Antonio Porchia**

Somos como páginas en blanco sobre las que podría escribirse cualquier historia. • **Claire Fontaine**

Toda criatura del mundo es para nosotros como un libro, y una pintura, y un espejo. • **Alano de Lille**

Cansado de todos los que llegan con palabras, palabras, pero no lenguaje, parto hacia la isla cubierta de nieve. Lo salvaje no tiene palabras. ¡Las páginas no escritas se ensanchan en todas direcciones! Me encuentro con huellas de pezuñas de corzo en la nieve. Lenguaje, pero no palabras. • **Tomas Tranströmer.**

ÍNDICE DE CONTENIDO

ADVERTENCIA TÉCNICA	13
1. INTRODUCCIÓN	15
1. 1 Delimitación del campo	17
1. 2 Itinerarios de análisis	23
2. CONTEXTO CULTURAL: Un marco para el lenguaje y un lenguaje para la imagen (estado del arte)	27
2. 1 El giro lingüístico	29
2. 2 El giro visual	46
2. 3 Medios mixtos	61
2. 4 Lo no hermenéutico y la materialidad de la escritura	73
2. 4. 1 El cuerpo del lenguaje	82
3. ESCRITURA E IMAGEN: una aventura doble y una correspondencia / Apartado teórico-historiográfico	93
3. 1 En busca del origen: historia del espacio en la escritura y de la escritura en el espacio	95
3. 2 Más de un siglo del espacio en la escritura	97
3. 3 Un siglo de la escritura en el espacio	101
3. 4 Arte y acto: historia del escribir y del nombrar	105
3. 5 Situaciones: simulacro y apropiación	113
3. 6 <i>Ut Pictura Poesis</i> e Intermedialidad: una larga tradición	122
3. 7 Una revolución de última hora: de la escritura al símbolo	128
3. 8 Desintegración del lenguaje	137
3. 9 La experiencia	147
3. 10 Proceso escrito y socialización	155

3. 10. 1.	Proceso temático	165
3. 10. 2.	Proceso histórico	166
3. 10. 3.	Proceso generativo	171
3. 10. 4.	Proceso sugerido	174
3. 10. 5.	Proceso de lectura o lectoescritura	175
3. 10. 6.	Proceso autogenerativo o automatizado	182
4	ARTE CONCEPTUAL / Apartado monográfico	187
4. 1	El espíritu del arte y su contexto de cambio	189
4. 2	El modelo del significado	194
4. 3	Visualidad rumbo al lenguaje	200
4. 4	Arte de concepto y escritura	203
4. 4. 1.	Escritura conceptual y mensaje social	211
4. 4. 2.	Escritura conceptual y ortopedia descriptiva	215
4. 4. 3	Escritura conceptual y abstracción	221
4. 4. 4	Escritura conceptual documental	226
4. 4. 5	Escritura conceptual y el nuevo ámbito matérico	231
4. 4. 6	Escritura conceptual y definición de arte	237
5	SOPORTE, TEXTURA Y LEYENDA (Apartado metodológico)	241
5. 1	Condiciones del arte actual	243
5. 2	Teorías y tipologías del texto	248
5. 2. 1	Poética y textualidad	251
5. 2. 2	Semiología	252
5. 2. 3	Teorías lingüísticas y de la escritura	253
5. 2. 4	Actos del habla y filosofía del lenguaje	254
5. 2. 5	Posestructuralismo y gramatología	255
5. 2. 6	Estudios visuales	257
5. 2. 7	Estudios de presencia y materialidades de la comunicación	258
5. 2. 8	Teorías visualistas	259
5. 2. 9	Otras teorías	262
5. 3	Dispositivo metodológico	263

6 ANÁLISIS CRÍTICOS (estudios de caso)	275
6.1 SOPORTE	279
6.1.1 Definición de concepto	279
6.1.2 Análisis de caso	283
6.1.2.1. Soporte y firma material	283
6.1.2.2. Soporte y escritura objetualizada	289
6.1.2.3. Soporte y parergon	295
6.1.2.4. Soporte: el instrumento, la superficie y el acto escrito	302
6.1.2.5. Soporte y ámbito de los espacios público y privado	312
6.2 TEXTURA	325
6.2.1 Definición de concepto	325
6.2.2 Análisis de caso	329
6.2.2.1. Textura: la copia como lenguaje	329
6.2.2.2. Textura: palabras y figuración (letrismo)	337
6.2.2.3. Textura: palabras y figuración (formalismo, hipertextualidad visual y trampantojo textual)	344
6.2.2.4. Textura: el concepto de lenguaje como metáfora documental	352
6.2.2.5. Textura: lenguaje y topología visual	356
6.3 LEYENDA	360
6.3.1 Definición de concepto	360
6.3.2 Análisis de caso	364
6.3.2.1. Leyenda y transtextualidad visual	364
6.3.2.2. Leyenda y nombre propio: intervención y apropiación	368
6.3.2.3. Leyenda como argumento teórico del arte actual	372
6.3.2.4. Leyenda como sinestesia o impureza visual	380
6.3.2.5. Leyenda como constancia y autenticación	383
6.3.2.6. Leyenda como autorreflexión y definición de arte	386
6.3.2.7. Leyenda como intencionalidad de provocación al espectador	391
6.3.2.8. Leyenda como écfrasis o escritura de una imagen visual	399
7 CONCLUSIONES	419

APOYOS DOCUMENTALES	429
Bibliografía	430
Recursos de internet	441
Índice onomástico de semblanzas de artistas y de colectivos analizados	450

ADVERTENCIA TÉCNICA

Dada la importancia del espacio ocupado por las imágenes, se prefirió no saturar el de los pies de página con las semblanzas de los más de cien artistas revisados que podrán consultarse en un apéndice onomástico. Por otra parte, se resolvió disponer en tipografía cursiva aquellas expresiones con francos acentos de intermedialidad, eso que del argot cotidiano y de la jerga crítica convive en el lenguaje, frases como: “*en vista de lo dicho*”, “*la lectura de un cuadro*”, “*lo que esa imagen quiere decir*”, etc. Con ello se aproximará la palabra un tanto al nivel de la mirada, de modo que se *deje ver* ciertas inflexiones conceptuales y se profundice en el análisis.

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Delimitación del campo

Esta investigación puede considerarse parte de los numerosos estudios realizados en aras de la imagen y la palabra. Lo que la anima es demostrar la preponderancia del fenómeno lingüístico al seno de manifestaciones artísticas visuales y contemporáneas¹ que comparten la escritura como eje fundamental y que no tributan exclusivamente a contenidos literarios ni hermenéuticos, es decir, que no obedecen del todo a un aparato de significación ni a modelos demasiado interpretables. Su principal desafío es encontrar itinerarios de análisis que ayuden a vincular las distintas maneras de apreciar el arte, de identificar sus paradigmas y, sobre todo, de poder experimentarlo ante un momento histórico de intenso intercambio entre disciplinas, a las puertas de una nueva estética de carácter más bien social.

Con ello, revelaremos cómo las *ópticas* tradicionales bajo las que hasta hace unas décadas se solía valorar el arte se han ido desplazando por preceptos filosóficos y poéticos e incluso por maniobras completamente experimentales o generadas por máquinas; fenómenos que, pese su ruptura con la tradición, entrañan algún determinado tipo de crítica participativa, o bien, propician ciertas prácticas sensoriales que, lejos de intrincadas teorías, nos invitan a plantear juicios éticos para el actual mundo globalizado.

Nuestro discurso cobra su primer aliento a partir de cuatro reflexiones; dos de ellas recogidas de la escuela estructuralista, una más de la teoría del arte conceptual y la última de la teoría poética; estas sentencias, al reconocer la primacía del

¹ Ya que se trata de un fenómeno ocurrido, en un principio, en Europa y, más tarde, decantado de manera más amplia en Estados Unidos, éste se atenderá primordialmente en torno a los artistas de este país norteamericano. No por ello dejará de ejercerse el análisis comparado en varias ocasiones con obras de artistas latinoamericanos o internacionales cuya actividad sea o haya sido influyente en la escritura como arte visual.

lenguaje en nuestros tiempos (ya sea a través de texto o a través de imágenes), fungen como preceptos capitales y perfilan las fronteras de nuestro campo.

En primer lugar, partimos de la idea foucaultiana de que la relación entre palabras e imágenes es una relación infinita². Esta poderosa afirmación nos servirá de parámetro lúcido y será una advertencia constante al momento de trazar los ejes de nuestro análisis y apuntalarlos teniendo en cuenta que, ante una potencialidad reflexiva sin límites, el mayor provecho estribará en generar redes de sentido que conecten situaciones precisas del arte y que, a su vez, puedan ubicarse en un solo horizonte deductivo, evitando así la parcialidad de tipologías aisladas.

En segundo lugar, destacamos el argumento con que Julia Kristeva reconoce las peculiaridades de la época presente cuando, tras hacer un somero compendio de los paradigmas históricos, refiere que si bien el humano ha atravesado los modelos que van del culto a un Dios omnipotente hasta al del Hombre mismo (escrito así, con mayúscula),

nuestra época lleva consigo una revolución no menos importante al eliminar todo culto, puesto que está cambiando el último, el del Hombre, por un sistema asequible para el análisis científico: el lenguaje³. El hombre como lenguaje, el lenguaje en vez del hombre, esto podría ser el gesto desmitificador por excelencia, que introduciría la ciencia en la zona compleja e imprecisa de lo humano, ahí donde se suelen instalar las ideologías y las religiones⁴.

² Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (México: Siglo XXI, 1968), 19.

³ Muy probablemente, el antecedente filosófico más remoto en que se considera el lenguaje como protagonista del propio conocimiento (y no ya al autor en calidad de humano) es el célebre *Fragmento 50* de Heráclito, en el que el propio filósofo griego (535 a. C. – 484 a. C.) sitúa el logos como sentido en primer término. El fragmento reza: “si no me habéis entendido a mí sino al sentido, entonces es sabio decir en el mismo sentido: *Uno es Todo*”. Esta cota se acerca a la pregunta ontológica ‘¿qué es el logos?’, cuestión a la que Heidegger dedica un ensayo de modo ex profeso, y en el que atiende las relaciones del sentido con el decir y el hablar, con el oír y el escuchar. Hecho que para este autor resulta un fenómeno inusitado incluso en la Grecia clásica, pues plantea por vez primera el misterio, o bien, el enigma del propio conocimiento. Más información: Martin Heidegger, “Logos: Heráclito, fragmento 50”, *Heidegger en castellano* (1994). <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/heraclito.htm> (consultado el 29 de enero de 2013).

⁴ Julia Kristeva, *El lenguaje, ese desconocido* (Madrid: Fundamentos, 1988), 6.

En tercer lugar, consideramos de gran valor la tesis del artista y teórico norteamericano Joseph Kosuth para comprender “el espíritu” contemporáneo del arte, no sólo en términos de su relación con el arte precedente, sino por haber dejado claro su nuevo carácter autorreferencial, así como su función y compromiso con un nuevo sentido de estética:

Los artistas cuestionan la naturaleza del arte presentando proposiciones nuevas con respecto a la naturaleza del arte. Y para hacerlo, uno no puede preocuparse por el “lenguaje” heredado del arte tradicional, ya que dicha actividad está basada en el supuesto de que sólo hay una manera de enmarcar las propuestas artísticas. Pero la mera sustancia del arte está indudablemente relacionada con la “creación” de nuevas propuestas⁵.

Por último, con el fin de suscitar debates provechosos de las teorías estructuralista y conceptual (construidas hace algunas décadas) con tesis mucho más recientes (centradas en los procesos del arte, y no tanto en la función del signo ni en los motivos o la intencionalidad de la expresión), hemos abrazado la postura del pensador alemán Hans Ulrich Gumbrecht, cuando, al sopesar la producción de conocimiento en las humanidades, sugiere que “podríamos concebir la experiencia estética como una oscilación (y a veces como una interferencia) entre «efectos de presencia» y «efectos de significado»⁶; es decir, que el conocimiento humano, y con ello el arte, necesita ser revisado desde un marco de condiciones relativo, abierto a otras perspectivas que no sean los parámetros tradicionales de la interpretación, lo cual nos insta de muchas formas a contrarrestar la arraigada ideología de occidente

⁵ Kosuth agrega: “¿Cuál es la función del arte, o cuál es la naturaleza del arte? Si continuamos con la analogía de las formas que toma el arte como parte del «lenguaje» del arte, uno puede darse cuenta entonces, que la obra de arte es una suerte de “propuesta”, presentada dentro del contexto del arte, como un comentario acerca del arte”. Joseph Kostuh, *Art After Philosophy and After, Collected Writings* (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1991), 18. (Traducción: *La Sonora*, en: Álbum 1, *Es Difícil Arruinar una Buena Idea: Algunos Textos Sobre Arte Conceptual*, 1969, <http://lasonora.org/pdfs/album1/elartedespuesdelafilosofia.pdf>, (consultado el 11 de marzo de 2013).

⁶ Hans Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia* (México: Universidad Iberoamericana, 2005), 18.

(logocentrismo) con otras corrientes actuales, como el estudio de las “materialidades de la comunicación”; es decir, el reparo en “aquellos fenómenos y condiciones que contribuyen a la producción de significado, sin ser significado ellos mismos”⁷. Así, el arte, como un sujeto sistémico, puede mostrar otras caras que no recaen sólo en la “composición” o en el preciosismo estilístico de una obra determinada, sino en el múltiple andamiaje en que se apoyan tanto las obras interconectadas, como los artistas, los espectadores y sus contextos.

Convinando con estas cuatro proposiciones, con las que dialogaremos en adelante, nos encontramos ahora ante la tarea de determinar cuál será el elemento del lenguaje que resulte suficientemente específico al momento de hacer un muestreo del arte actual, y poderlo observar con profundidad suficiente para construir nuestros cuestionamientos metodológicos.

Por un lado, teniendo en cuenta la primacía del giro lingüístico⁸ como el modelo contemporáneo de pensamiento, hemos adoptado la escritura como el fenómeno más conveniente de análisis para replantear algunas polémicas propias de la visualidad contemporánea, por ser tanto del ojo como del discurso en sí misma, y sobre todo por haber empezado a revelar el arte como un sistema de signos.

Por otro lado, si —tal como apuntaba Foucault— las correspondencias entre imágenes y palabras son en verdad ilimitadas, hemos de elegir entonces únicamente aquellas manifestaciones del arte que compartan la escritura como sostén de sus argumentos⁹, retirando así la pertinencia a las que no resulten enteramente visuales

⁷ Ibid., 23.

⁸ Por la designación ‘giro lingüístico’ (de *Linguistic turn*, en inglés) entenderemos el fenómeno originado a mediados del siglo XX que propone un cambio sustancial en la edificación del conocimiento, que considera el enorme papel del lenguaje al momento de hacer filosofía; hecho que puede sintetizarse en la aseveración de que el trabajo de los conceptos filosóficos no se puede decantar sin un previo y profundo análisis del lenguaje, ya que al ser la lengua el vehículo de toda teoría, queda la obligación hermenéutica de estudiar asimismo tal vehículo y sus funciones en los propios contenidos. Este fenómeno será analizado más adelante.

⁹ No todo lo que se halla bajo el nombre de escritura es verbal. La nominación de ‘escritura’, en el sentido más amplio y contemporáneo, abraza también ciertas categorías visuales que, sin ser propiamente verbales, poseen una “función escrita” y pueden ser analizadas semánticamente

(aunque no por ello carezcan de importancia en tanto a lenguajes, como ocurre con la palabra hablada, la música, la arquitectura y las artes performativas en general). Es entonces ésta una tesis acerca del lenguaje del arte, sobre todo, acerca de la escritura como expresión contemporánea, pero aún más particularmente, sobre *el papel de la escritura* en las artes que penden ópticamente del sentido.

Es así que la investigación versará particularmente sobre el arte conceptual, por ser el fenómeno más ajustado a las pautas de la Historia del arte, campo bajo el que este proyecto se cierne. No obstante, y a modo de procurar continuamente la utilidad de otras compañías disciplinares en que confluye el mismo fenómeno, acudiremos a la comparación de este campo con otros dos, cuyos ejemplos esclarezcan cómo opera el conceptualismo en el arte, ampliando así su reconocimiento en un mismo caso teórico.

A tales efectos se consideró cardinales la poesía visual y la poesía del lenguaje. Dadas sus posibilidades de entablar discusiones en los procesos de la escritura y el arte visual en general, este par de perspectivas artísticas demostrará, a lo largo de nuestro texto, lo difícil que es *hablar* de arte actual sin tener en cuenta la asamblea entre los medios, y sin considerar que eso que, en este caso, solemos llamar “disciplinas” no es sino una fusión de expresiones dentro *del idioma de la visualidad*, que empieza a demarcar la forma de concebir el arte. Sirvan estas perspectivas a favor de un *coloquio* para este lenguaje¹⁰.

Conscientes pues de añadir al tema del arte conceptual este último par de sujetos de diálogo, no pretendemos añadir un nivel innecesario de complejidad a nuestro análisis; sino, todo lo contrario, llevar el tema del arte justo hacia las consideraciones relegadas habitualmente de la atención investigativa, como los aspectos sensorial, objetual e multifacético de la estética en contraste con la

bajo preceptos afines, ya sean, gramaticales, sintácticos, etc. Roy Harris, *Signos de escritura* (Barcelona: Gedisa, 1999), 157-167.

¹⁰ Bastaría recordar el enorme sacudimiento que, a principios del siglo XX, se desatara en materia de teoría y crítica con la aparición del cine dentro de las artes: las reacciones ante los distintos gremios culturales y la extraña acogida en lo que suponía ser un arte que prometía construirse de modo multimediático, además de abocarse a ser un arte popular. Walter Benjamin. *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1972), 35-48.

constante labor de la exégesis y su inmemorial necesidad de interpretación estimada en los ambientes doctos; circunstancia cuya secuela es la escasa preocupación por el ámbito formal e incluso físico y sensorial de las obras, de sus poéticas perceptuales que —como en el caso de la música— no se *cifran* del todo dentro de los significados ni en el ejercicio intelectual, sino en la mediación de la presencia, de la interacción obra-espectador y de los sentidos; apreciación con la que recordamos a Susang Sontag cuando a medio siglo de distancia, en su ensayo *Contra la interpretación*, nos señala una misión parcialmente cumplida en nuestros días: “reducir el contenido de modo de poder ver en detalle el objeto”¹¹.

No por esto nuestro reto será superficial; no al menos desde el momento en que hemos elegido ejercer un debate con la expresión intelectual por antonomasia de la cultura, que es sin duda la palabra escrita. No pocas, pues, serán las contrariedades y paradojas con que nos toparemos en el camino, sobre todo si consideramos que este documento, de carácter analítico, pretende criticar los dilemas de las palabras desde las palabras mismas.

Así, reforzaremos los ejemplos formales y destinaremos nuestra curiosidad a lo que, considerado incuestionablemente como conceptual, deriva muchas veces de la experimentación no erudita y de la búsqueda de nuevas estructuras y efectos. Tales son algunos de los actuales aliados del arte: el azar, el golpe de vista, la multi-sensorialidad, la convivencia de lenguajes, la participación social, y, en general, todo lo que convierte a las *ideas*¹² en miradas y viceversa.

¹¹ Susan Sontag, *Contra la interpretación* (Barcelona: Seix-Barral, 1984), 27.

¹² Si hemos destacado aquí la término ‘ideas’ es justamente para tener en cuenta su origen visual, pues la palabra ‘idea’ nos viene directamente del griego “ἰδέα” (*idea* = “forma” o “apariencia”) pasando luego al latín y a nuestra lengua. Esta palabra es derivada de εἶδω (*eido*) que significa “yo vi”. Más información: “Etimología de ‘texto’”, *Origen de las palabras* (2013): <http://etimologias.dechile.net/?idea> (consultado el 17 de enero de 2013).

1. 2 Itinerarios de análisis¹³

Para abrirnos paso decididamente con una analogía de visualidad en nuestro modelo de investigación, situaremos el fenómeno de la escritura como el eje horizontal que atravesará el espacio vertical conformado por el arte de concepto (y en algunas ocasiones por sus correspondencias con la poesía visual y la poesía del lenguaje).

En cuanto a los itinerarios de análisis por emprender, por un lado, encontramos que si bien los estudios estructuralistas, concebidos como una filosofía para el lenguaje,¹⁴ fueron los primeros en tratar los problemas de éste desde un sistema formalista, y que, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, se mostraron los más indicados al momento de atender cuestiones propias del signo lingüístico; por otro lado, también advertimos que, no pocas ocasiones, el legado de esta perspectiva crítica ha sido discutido y reformulado desde otras metodologías más actuales y específicas, herederas a su vez de diversas posturas teóricas y de enfoques filosóficos alternativos, en los que tanto las ciencias sociales, como las ciencias duras coexisten activamente, de modo que al cosmos del signo le sea dado cobrar profundidad tanto en los aspectos sociopolíticos (relativos, por ejemplo, a la cultura y la educación, al activismo y a la Historia), como en los materiales (relativos, por ejemplo, a la óptica y la sensorialidad, a los soportes y la disposición física), ampliando así los alcances argumentativos de la teoría estética que, en tantas

¹³ Cabe anotar que el fenómeno de la escritura en tanto a su condición visual podría ser estudiado, además de las perspectivas que aquí presentamos, desde otros ámbitos disciplinares que, si bien no resultan los más pertinentes para nuestro análisis, cabe al menos mencionarlos; tal es el caso de la narratología, de la psicología de la forma (o Gestalt), de la semiótica; o de los estudios de grafología, como los cimentados por la escuela francesa del siglo XX. Estos enfoques, más orientados a la psicología personal y al tratado del carácter, no resultan muy atractivos para ser relacionados con las teorías estéticas o filosóficas. Por otro lado, no sólo se pueden plantear estos enfoques teóricos alternativos; sino que el mismo tipo de estudio, con sus respectivas variantes, puede ser aplicado en áreas como el diseño, el performance o la literatura conceptual.

¹⁴ Entiéndase aquí por ello a la Escuela del Estructuralismo, esencialmente francesa cuyos principales exponentes (en su fase más contemporánea) encontramos en Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean Baurillard, Julia Kristeva, Gilles Delleuze, Umberto Eco, etc.

ocasiones, podemos entender como hechos de comunicación, y aun más si consideramos que la escritura es uno de sus instrumentos principales¹⁵:

Es por estas razones que se ha resuelto abrir el marco teórico propio de la Historia del arte y de las posturas estructuralistas para *conjugarl*as con enfoques metodológicos afines tales como:

- los estudios de cultura visual¹⁶,
- las teorías de producción de presencia¹⁷,
- las perspectivas de intermedialidad y las materialidades literarias¹⁸, además de
- otros aspectos propios de la textualidad, como son la écfrasis y la poética¹⁹.

Así, una vez tendidos tales hilos conductores, habremos *mirado la escritura* como un aparato de sentido²⁰ con sus justos grados de independencia y de

¹⁵ Es preciso puntualizar que los diversos enfoques que tomaremos en cuenta para nuestro análisis comparten muchas líneas metodológicas en común, cuyas peculiaridades se irán presentando al paso de la investigación. En cuanto al eje historiográfico nos acompañaremos de autores como Arthur Danto, Hal Foster, Ana María Guasch, Brandon Taylor, Peter Burke, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss, Lucy Lippard y Michael Fried.

¹⁶ Los estudiosos de la cultura visual acaso conforman el grupo más extendido y ecléctico de estos ejes de análisis. En su mayoría se concentran en ámbitos académicos norteamericanos o del norte de Europa. Algunos de sus exponentes son Nicholas Mirzoeff, Keith Moxey, Stephen Melville, Mieke Bal, así como el español José Luis Brea.

¹⁷ Autores como Hans Ulrich Gumbrecht y Friedrich Kittler, abordan el problema de la necesidad de interpretación, la cual denuncian como un exceso ante otras formas de conocimiento, como la teoría de la comunicación y la presencia, en las que el lenguaje escrito no es protagonista. Con lo que se destacan otros modelos de sensibilización y aprendizaje, mucho de los cuales se relacionan con el cosmos de la visualidad.

¹⁸ Las teorías de intermedialidad comprenden, grosso modo, aquellos estudios que reparan en el símbolo de una forma abierta; estudiándolo, ya no solamente desde su iconicidad (como hace la semiótica); sino dese un más amplio sistema de relaciones visuales y textuales. Aquí se engloban las teorías de la escritura, de las poéticas visuales y de la sintaxis de la imagen. Algunos de sus exponentes los encontramos en Roy Harris, Claus Clüver, Román Gubern, Roger Chartier, etc.

¹⁹ Encontramos aquí a los teóricos de la textualidad y de los actos del lenguaje, como Algirdas Greimas, Gérard Genette, John Austin, Maurice Blanchot, Hans-Georg Gadamer, etc.

interconectividad; es *decir*, de cuándo el efecto de lo escrito recae en sus contenidos ostensiblemente verbales, o cuándo se nutre más por lo que su propia esencia óptica determina; y he ahí la vastedad del texto y contexto de las palabras: *dónde, para qué* y, sobre todo, *cómo* se las escribe y *en qué momento* su pretensión deja de ser literaria o dogmática para abrazar un conceptualismo social en cuyo espacio la visión se vuelve un hecho prácticamente imperativo²¹.

Aprenderemos, además, a *leer* “la palabra borrada”, esos signos que dejan las huellas de los signos²², bajo la miopía que hace un lenguaje de las imágenes inacabadas o fantasmales, ahí adonde la inquisición de la vista no llega pero *lleva de la mano* a la percepción, a la sospecha, y las dirige al encuentro del sentido, de las expresiones más inusitadas, y por ello atractivas, desde las marcas de un paso dudosamente humano hasta las anotaciones junto a un margen y la firma de nadie; esa sintaxis de un conocimiento para cuya gramática todo parece vacante: imágenes y cosas; todo apto como si pretendiéramos devolver una respuesta al trazo de las nubes en el mudo azul del cielo, o bien, como si nos adosáramos al *otro* sentido con que ese azul no es en realidad mudo, y sí otra clase de escritura que hace que cuanto creímos vacío se vuelva —como la danza de la palabra y la imagen— un infinito; pero no un infinito cualquiera, sino uno que soporte el arte, pero tampoco un arte cualquiera, sino el experimentado en lo *impredecible* de sus posibilidades, a saber aquí, en los dominios de la mirada; como cuando ver, leer y sentir integran una sola disposición hacia el arte²³, y bajo ella se tiene ese orden que, a pesar del paso

²⁰ De acuerdo a lo advertido en el apartado anterior, entenderemos por ‘sentido’ una génesis de interés, de presencia, más que un cúmulo de significados o de normas de traductibilidad entre unas y otras disciplinas.

²¹ En este sentido el arte se desplaza usando muchas veces los principios técnicos de la publicidad: impacto sensorial, exposición callejera, estrategias visuales topológicas, etc.

²² Víctor Azuaje, *La Crítica de la obra ausente* (Maracaibo: Gobernación del Estado Zulia, Universidad del Zulia, 1995), 17-42.

²³ como anotaba Victor Hugo, la triple mirada poética se cifra en “la observación, la imaginación y la intuición”. Ya el mismo Victor Hugo en este texto hace constantes alusiones a la unidad, la dualidad y la triada, destacando esta última como epíteto del infinito, o bien, del sistema de relaciones infinitas ante el cual se sitúa esta ‘mirada poética’ y misma que nos recuerda la relación infinita de imágenes y palabras de que hablamos. Victor Hugo, “Préface de mes œuvres

de paradigmas, exige del arte y del artista la emancipación de lo que dictan las tradiciones.

et post-scriptum de ma vie”, en *Wikisource, La Bibliothèque Libre*
http://fr.wikisource.org/wiki/Préface_de_mes_œuvres_et_post-scriptum_de_ma_vie (consultado el 17 de enero de 2013).

2 CONTEXTO CULTURAL: Un marco para el lenguaje y un lenguaje para la imagen (estado del arte)

2.1 El giro lingüístico

Para comprender la visualidad de nuestros días es necesario antes apreciar cómo la cultura en general fue tocada por el lenguaje, mismo que, por supuesto, hizo de la visualidad “el lenguaje de las imágenes”. Así, en este capítulo observaremos de qué manera, desatada hace aproximadamente medio siglo, una influencia tan grande como el desarrollo tecnológico afectó de modo directo los modelos históricos de pensamiento, pero no sólo en el plano visual y en la comunicación cotidiana, sino en el más amplio sentido, en el arte, la literatura y la filosofía.

Una de las maneras de abordar este dilema ontológico, que atañe nuestra propia subjetividad humana²⁴, es asomarse con atención a las palabras que quizás demuestren más lúcidamente el reflejo de este giro en la historia del conocimiento. Se trata de un breve pasaje de *De la gramatología*, escrito hace algunas décadas por

²⁴ Ciertamente, el giro lingüístico no sólo atañe nuestra subjetividad y nuestra expresión. Piénsese, por ejemplo, en el paradigma del genoma humano, es decir, en el código genético que rige la estructura celular de nuestra especie, y de tantas otras. El desciframiento de esta suerte de “escritura de la naturaleza”, ha sido la consecuencia de hechos científicos trascendentales como el de la clonación biológica, la cual podemos entender, desde el giro lingüístico, como la generación humana a partir de un manejo de la escritura en las secuencias del ADN. Dicho en otras palabras, el cuerpo y cada una de sus características, al igual que ocurre con un texto, son ahora factibles de ser copiados, descifrados y reescritos hasta en sus mínimos detalles. Hecho que demuestra, incluso en la biología, la prevalencia de este fenómeno del lenguaje como paradigma de nuestra época, en la que prácticamente ninguna de las áreas del conocimiento (arte, ciencia, filosofía, cibernética, comunicaciones, etc.) permanece intacta ante esta presencia histórica y semántica en la que los signos aparecen como la episteme dominante de nuestros días, la cual puede considerarse como una especie de gramática de la vida misma. Más información: María Teresa de la Garza, “Cuerpo y tecnología en las sociedades tecnocientíficas”, *Proteo: Diálogos de Ética y Bioética* (2014): <http://www.bioetica.unam.mx/mtdelagarza.pdf> (consultado el 11 de marzo de 2014).

Jacques Derrida; nada mejor para compendiar la influencia y la hegemonía del lenguaje en nuestros días:

El *problema del lenguaje*, cualquiera que sea lo que se piense al respecto, nunca fue por cierto un problema entre otros. Empero nunca como en la actualidad ocupó como *tal* el horizonte mundial de las investigaciones más diversas y de los discursos más heterogéneos por su intención, su método y su ideología. Lo prueba la misma devaluación de la palabra “lenguaje”, todo aquello que, por el crédito que se le concede, denuncia la cobardía del vocabulario, la tentación de seducir sin esfuerzo, el pasivo abandono a la moda, la conciencia de vanguardia, vale decir la ignorancia. Esta inflación del signo “lenguaje” es la inflación del signo mismo, la inflación absoluta, la inflación como tal. No obstante, por medio de una cara o de una sombra de sí misma, funciona aún como signo; esta crisis también es un síntoma. Indica, como a pesar suyo, que una época histórico-metafísica *debe* determinar finalmente como lenguaje la totalidad de su horizonte problemático²⁵.

Pero, ¿cómo es que revelaciones y casi predicciones como estas del filósofo francés se cumplieron efectivamente hasta delimitar una de las epistemes principales y que perduran aún tan vivas en nuestra contemporaneidad?, ¿de dónde proceden tal devaluación y tal crisis?

Richard Rorty, pensador estadounidense que en la década de los 60 introdujera el concepto de *giro lingüístico* a la teoría social, nos habla de esta ineficacia histórica con que la filosofía y, en general, todas las disciplinas del conocimiento habían venido sepultando cada corriente precedente bajo las severidades críticas de la *óptica* en turno. “Ante esta situación uno se siente tentado de definir la filosofía como la disciplina en la que se busca el conocimiento pero sólo se pueden encontrar opiniones”²⁶. Es decir que la filosofía, a través de la historia, se había mantenido pronunciándose por un aliento científico, entendido en el sentido de ciencias exactas (matemáticas, física, química, etc.), pero que al final siempre acababa en un cientificismo que, curiosamente, lindaba con el riesgo de abrazar

²⁵ Jacques Derrida, *De la gramatología* (México: Siglo XXI, 1986), 11.

²⁶ Richard Rorty, *El giro lingüístico: dificultades metafísicas de la filosofía lingüística* (Barcelona: Paidós, 1990), 49.

posturas mentalistas en las que las perspectivas humanas como la fenomenología y la subjetividad se veían marginadas por el método comprobatorio, ese por el que la ciencia siempre se ha inclinado²⁷.

Así, anota Rorty, todos “los intentos de reemplazar la opinión por el conocimiento se ven siempre frustrados por el hecho de que lo que *cuenta* como conocimiento filosófico ello mismo parece ser objeto de opinión”²⁸. Esto, grosso modo, significa que toda área del saber humano que precise lenguaje para expresarse se halla constantemente expuesta a ser tocada por los problemas y los paradigmas propios de ese lenguaje con que se la expresa. Y si bien, por ejemplo, la escritura de la célebre locución cartesiana “*pienso, luego existo*”, a pesar de su trascendencia universal, no está exenta de ambigüedad o de disquisiciones en su interpretación; no ocurre así con la escritura de una fórmula, química o física, articulada igualmente con lenguaje, pero en la que sus símbolos son referentes de factores absolutos, como $E=mc^2$, $(CH_3)_3CH$, $17+26=43$, H_2O , etc.

Pero esta paradoja evidente, producto de la insuficiencia o la intermitencia entre lenguaje y filosofía (que antecede a la célebre máxima mcluhana de 1975: “el medio es el mensaje”²⁹), había sido ya denunciada hacía al menos tres décadas por el filósofo Ludwig Wittgenstein, desde las instancias metódicas que integran su *Tractatus Logico-Philosophicus* y en cuya introducción ya se advertía, no sin rigor,

²⁷ No es casual que la aseveración de Julia Kristeva, que arriba mencionamos, sitúe al lenguaje como una zona compleja e imprecisa de lo humano, lugar en que toman plaza las ideas y las religiones. Ver nota 4.

²⁸ Rorty, *El giro*, 48.

²⁹ «La célebre frase “el medio es el mensaje” —que desgraciadamente se ha convertido en una forma extendidísima de reducción del pensamiento del autor— revela lo más decisivo de la teoría mcluhana: su determinismo tecnológico. McLuhan es materialista en su visión de la historia, un materialismo en que el papel de la infraestructura es atribuido a las tecnologías de la comunicación. Ellas gobiernan fatalmente el destino de la humanidad, construyen la cultura, la conciencia y hasta la sensibilidad individual, pero ante ellas no hay posibilidad de réplica ni de respuesta. “Sólo cabe desconectar la electricidad —llegará a decir— si queremos recuperar la libertad de espíritu de antaño”». José Manuel Pérez Tornero, en Marsall McLuhan y Fiore Quentin, *El medio es el mensaje: un inventario de efectos* (Barcelona: Paidós, 1967), 165.

que “todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad: y de lo que no se puede hablar, mejor es callarse”³⁰.

Ante aseveraciones como éstas, nos vemos impelidos a cuestionar qué tanto de esa inefabilidad, o sea, de todo lo que no puede decirse o representarse con palabras, atañe también a las artes y en especial a las que parecerían estar un tanto alejadas sensorialmente del lenguaje, como las artes visuales o espaciales.

¿Qué tanto estas consideraciones sin precedente del lenguaje tocan los discursos críticos y estéticos que viven en torno a estas disciplinas? ¿Qué ocurre entonces con lo que se conoce coloquialmente como “lenguaje plástico” y “lenguaje metafórico”? En suma: ¿hasta qué punto este pronunciamiento por un lenguaje, cercano a la perfección de los discursos, no hizo sino comenzar a revelar una especie de poética y de arbitrio del lenguaje mismo que, si bien por un lado, no puede abandonar la función de *dar voz* a la ciencia, se halla en constante metamorfosis tanto de significación como en relación con las imágenes mismas?

Considérese, en la popular pintura de Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (*Esto no es una pipa*) la posibilidad de “entender” cada uno de los dos elementos esenciales de la composición (imagen y texto) enteramente como lenguajes: el lenguaje de las palabras y el de las imágenes, situación estética que Michel Foucault describió como un juego de múltiples desconciertos e incertidumbres. “Lo que desconcierta es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo (a lo cual nos invitan el demostrativo, el sentido de la palabra pipa, el parecido con la imagen), y que es imposible definir el plan que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria”³¹. Tal era seguramente una de las propuestas para el arte al momento de reconocer eso que Magritte dispuso bajo el nombre general de *La traición de las imágenes*³²: por un lado, esta insuficiencia de que hemos hablado en el campo de las palabras y, por otro —en contraste— esta preeminencia de la semántica de las

³⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (Santiago: Universidad de Arte y Ciencias Sociales, 1922), 11.

³¹ Michel Foucault, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte* (Barcelona: Anagrama, 1973), 30.

³² *La trahison des images* (*La traición de las imágenes*) fue una serie pictórica realizada por el artista belga al final de la década de 1920 y que en nuestros días se encuentra en el County Museum de Los Angeles, en Estados Unidos.

imágenes que las conducía, cada vez con más derechos, al mundo del conocimiento y, en gran medida, al de la significación.

La 'insuficiencia-preeminencia' será en adelante una característica de este incipiente lenguaje del arte, un lenguaje que emerge ya no desde la certidumbre de la ciencia ni de la vaguedad de las imágenes; sino desde la inefabilidad de las cosas o de su "voz" cambiante, desde la intermitencia de su azar y su error, es decir, de sus verdaderos rasgos humanos, *adonde* tantas veces el lenguaje no tiene respuestas sino efectos; no es interpretable, sino por completo ambiguo y emocional, tal como ocurre con el dicho popular: "¿me creerías si te digo que siempre miento?"



RENÉ MAGRITTE
Ceci n'est pas un pipe
(Esto no es una pipa)
Óleo sobre tela
63.5 x 93.98 cm
Los Angeles County Museum
of Art.
1928-1929

Desde esa perspectiva, no es difícil considerar el conocimiento mismo como un amplio conjunto de "textos" o de todo lo que, con sus vaguedades y múltiples interpretaciones, se ha venido entendiendo como discurso; téngase en cuenta, por ejemplo, algunas fórmulas lingüísticas y habituales de significación como: "*discurso teórico*", "*palabra de honor*", "*literatura médica*", "*jerga filosófica*", "*argot del arte*", "*idioma corporal*", "*lenguaje animal*", "*libro de texto*", "*sintaxis de la imagen*", "*traducción de formatos*", "*código genético*", "*individuo de palabra*", "*querer decir*", "*decir lo que no se quiso decir*" y, en general, todo eso que, siendo parte del lenguaje

mismo, se ocupa en las expresiones de muchas disciplinas y campos del conocimiento, sin que por ello tenga que abandonar lo relativo e inexacto en que se muestran sus contenidos. *Digamos* que todas estas expresiones, no son otra cosa sino “préstamos” de expresión del cosmos mismo del lenguaje a muchos de los ámbitos generales de comunicación, incluyendo por supuesto, la vida cotidiana.

Sin embargo, que estos nuevos modelos lingüísticos vayan siendo abrazados poco a poco por las ideas actuales supone un proceso cuya decantación no se da inmediata ni uniformemente. Y, como *veremos* más adelante, el someter el conocimiento a modelos basados en el lenguaje nos lleva a una marginación de la imagen, en especial cuando esta es prácticamente no-discursiva, sino abocada a sus cualidades físicas, ya sea en el ámbito material o de la forma³³.

De hecho, uno de los principales obstáculos para entender a fondo en qué estriba el fenómeno del giro lingüístico es creer que, cada vez que hablamos de lenguaje (o de lingüística), estamos hablando exclusivamente de las palabras, o con más precisión, de la lengua hablada. Sin embargo, el fenómeno del giro lingüístico atañe todas las manifestaciones del conocimiento siempre que estas sean concebidas como lenguajes; es decir, algo representable en signos o significados, como cuando, corrientemente, se dice que el color rojo significa calor, mientras que el azul representa el frío; que el saludo es cordialidad y señalar con el dedo es grosería, o que, en la música, la melancolía se construye con notas graves y espaciadas, etc.

Por lo que respecta a esta insuficiencia en la escritura, Roland Barthes había advertido también que si bien el lenguaje ha sido siempre “el ser de la literatura”³⁴ y la literatura ha sido lo único que ha asumido la responsabilidad hacia el lenguaje,

³³ Esta inversión dialéctica evoca, curiosamente, otra analogía en que se puede comparar esta relación imagen-discurso con la de trabajo-mercancía, tal es la premisa marxista que, en torno a la producción postula el quiasmo en el que el trabajador cuya animación es producir mercancías, se cosifica; mientras que la mercancía, cuya expectativa es ser consumida, se anima. Karl Marx, *Elementos Fundamentales para la Crítica de la economía política. Borrador 1857-1858 (Grundrisse)* (México: Siglo XXI, 3 volúmenes), 211-588.

³⁴ Roland Barthes, *Susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1987), 15.

queda hasta ahora un tanto de lado todo aquello que, aunque necesite del lenguaje, no se halla *dentro* de éste. Tal es el caso del mundo de las imágenes³⁵.

Como nos habremos dado cuenta hasta ahora, tanto los términos como eso que designan son engañosos. Ya Giorgio Agamben repara justo en la importancia que, para los estudios críticos, guarda el vocabulario con que se refieren los fenómenos: “las cuestiones terminológicas son importantes (...). La terminología es el momento poético del pensamiento³⁶”. Para el filósofo italiano, esta consideración no estriba en la agobiante tarea de definir los vocablos especiales que uno emplea, sino en tener la oportunidad de prolongar sus significados enriqueciéndolos a la vez que se determinan sus contextos y se identifica cuáles son los límites de estos³⁷.

En los casos de ‘la imagen’ y de ‘el lenguaje’, encontraremos un especial juego de significaciones que da a sus vocablos, formas o apariencias una vida continua de conceptos que se entrelazan o repelen de pronto, pareciendo a un tiempo contrarios y equivalentes. Esto se debe a que las palabras, por más que queramos creer lo contrario, nunca fungen como entes pasivos y, por más absoluto que nos parezca un término, este mostrará “una fuga” notable de significado hacia un punto que estará siempre “fuera del control” de cuanto queremos hacerlo representar. Por tratarse de un símbolo, toda palabra es cambiante. Igualmente, cada que una imagen devenga símbolo, lo será también.

³⁵ De ahí que el gran dilema del Estructuralismo recaiga en la ambivalencia de ser a un tiempo ciencia y escritura, y su reto esencial consista en reconquistar el afán y el placer generales del saber: dejar de atender exclusivamente la lengua como un simple intermediario del pensamiento y desdibujar aun más las fronteras a cuyos límites el lenguaje suele, por un lado, rechazar la teoría y, por otro, incorporar la literatura. Al atender tal vicisitud será factible, por ejemplo, observar otros problemas de la realidad, dentro de los que se encuentran aquellos del devenir del arte en general, y con ello, de las artes visuales hacia las ideas de concepto y, de fondo, todo cuanto siga queriendo traspasar el ámbito de las letras por las letras: crítica, antropología, psicoanálisis, estudios culturales, Historia, etc. Y porque no importa tanto la conectividad entre disciplinas como el ser éstas ya un verdadero entramado de puentes que se ha convertido propiamente en campo de conocimiento.

³⁶ Giorgio Agamben, “Qué es un dispositivo”, *Revista Sociológica* 73, Universidad Autónoma Metropolitana (2001), 249.

³⁷ *Ibid*, 249-260.

Esto es muy fácil de entender si meditamos en que ‘el significado’ de algo es justamente una dualidad, pero nunca una igualdad. Incluso el nombre de alguien es, al menos, ambivalente de acuerdo al contexto en que se lo vea o en el que se lo quiera traducir. Aun así no es lo mismo el nombre que la firma, que el alias y que el seudónimo. Digamos que incluso el nombre entra en el juego de esa cuerda floja. Entre decir y nombrar el nombre es algo en el lenguaje que parece reclamar una fuga. Aunque, como lenguaje y más allá de su posible sentido etimológico, el nombre no ‘significa’ del todo. Ya Hans Gadamer señalaba que “el *nombre* es siempre, por así decir, el punto negativo de la traducción, esto es, de la posibilidad de separar el decir de lo dicho. Pero qué otra cosa es el nombre sino la última solidificación en que la existencia obedece a sí misma”³⁸.

Pero aun bajo todas estas posibilidades, las palabras que significan cosas u otras palabras; o bien, las cosas que significan palabras u otras cosas, no dejan de ser lo que son por tal hecho de significar algo más; a pesar de que eso que “realmente sean” (sonidos o dibujos) se vea modificado continuamente ante nuestra percepción por haberle atribuido un significado arbitrario. O sea, que su carga simbólica define su entidad. Digamos que un cuadro no deja de ser una pintura por ser también un cuadrado. Su orquestación de significados no disminuye su identidad; a lo mucho la compromete o la ridiculiza. En uno de sus aforismos, ya el ingenioso Lichtenberg señalaba, por ejemplo, que “el asno es asno en tanto más ridículo por parecerse al caballo, pero el caballo no se ridiculiza por el asno”³⁹.

Ejemplifiquemos tal ambivalencia de lenguajes (tanto visual como textual) en el cúmulo de piezas que, en carácter de apropiaciones, se sucedieron al original de la famosa obra *Love* (Amor), de **Robert Indiana**, realizada en 1964 -1966, asociada al movimiento pop y reproducida ahora en tantos contextos y lugares, como las calles de Nueva York. Notemos en ellas (ordenadas cronológicamente) sus sátiras y diversidad de significados. Por un lado, hallaremos deformaciones y adulteraciones matéricas de la pieza (alfabetos corporales, aplastamiento, tubos de luz neón) y, por

³⁸ Hans-Georg Gadamer, *Arte y verdad de la palabra* (Barcelona: Paidós, 1993), 26.

³⁹ Georg Christoph Lichtenberg, *Aforismos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 180.

otro, variaciones de la palabra 'amor' por términos como "mierda", "joder", "sida", "lujuria", "odio", "pornografía", entre otros. Hecho con el que, según estudiaremos a su tiempo, se da un paso del pop hacia el conceptualismo; pues si bien la primera obra se circunscribía o cabía bien en su mensaje (*Love*), las obras subsecuentes, significan sólo por adición, y ya se que digan "odio" o "mierda", no dejarán, por cuanto el original las soporta, de significar también 'amor'. En ese sentido, es posible entender también el arte conceptual como un diálogo con el arte anterior, o sería mejor decir, como una respuesta lingüística a las preguntas mudas en que la estética formal fue el ladrillo de construcción del arte tradicional, como ahora lo es el lenguaje para el arte de nuestros días.



ROBERT INDIANA

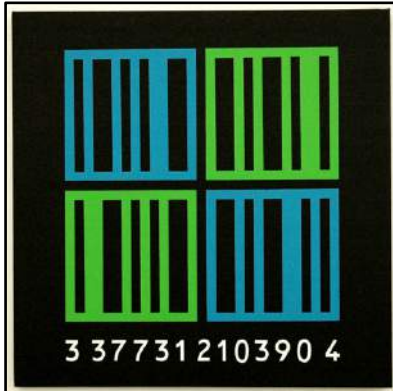
LOVE (AMOR)

Izquierda: óleo sobre tela 182 x 182 cm
1964 - 1966

Arriba: escultura pública en metal fundido
y pintado 4 x 4 x 2 m (aprox.)
Estados Unidos, Nueva York, 6ª Av.



ROBERT CENEDELLA
SHIT (Mierda)
serigrafía, 1965 - 1969.



JAN-PAUL ALBINET
LOVE (AMOR)
serigrafía, 1991.



SILAS SHABELEWSKA
Homage to Robert Indiana
fotografía de desnudos, 2007.



BIJL MARC
Porn (Porno)
escultura y pintura, 2002.

GENERAL IDEA (Colectivo)
Aids (Sida)
impresión en papel, 1987



JACK PIERSON
LOST (Pérdida)
grafito y tinta sobre papel, 1996



ZACK BLEI
DOPE (IDIOTA)
fibra de vidrio esmaltada, 2007



CHARLIZE CAPE
Hate (Odio)
gráfica digital 3D, 2008

MARLENE MCCARTY
Fuck (Joder)
gráfico sobre papel, 1990



ALEXIX SMITH
Lust - Pink and Blue (Lujuria - rosa y azul) serigrafía sobre papel, 2004



ALDO CHAPARRO
PUTA
instalación con tubos neón, 2008



GIMHONGSOK
LOVE (AMOR)
acero esmaltado, 2010.

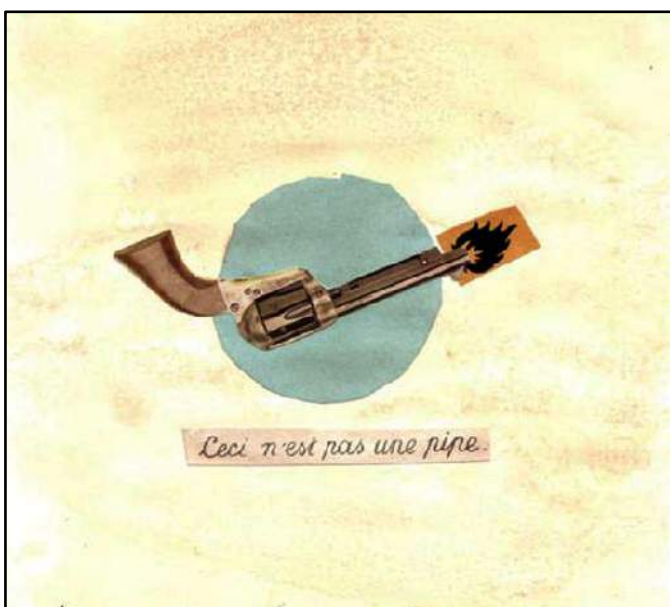
En cuanto a la escritura como concepto per se, podemos esbozar ahora una tabla en la que siga su desdoblamiento binario durante tres niveles de vocablos sucesivos, a partir de su primera derivación en: 1) estar hecha de palabras y 2) desprender una imagen visual. Hay que considerar entonces que tal ramificación, aunque efectiva, es arbitraria y podría extenderse y ser prácticamente inabarcable, pues un concepto puede imantar no sólo a dos, sino a muchos más. También téngase en cuenta la utilidad de este modesto tipo de ejercicios, cuando aún más adelante llegue el momento de plantear nuestro dispositivo metodológico.

ESCRITURA	TEXTO	CON PALABRAS	con letras	latina
				no-latina
		CON OTROS SIGNOS	con pictogramas	símbolos
				runas
			numéricos	dígitos/fórmulas
				fechas/listas
	IMAGEN	FORMAS	notaciones	musicales
				notas al margen
		PERCEPCIONES	figurativas	corporales
				jeroglíficos
			abstractas	caligrafías
				braille / morse
	luminosas	incandescentes		
		proyectadas		
	volumétricas	materiales		
		horadadas		

De acuerdo con la teoría derridiana de la *différance*, una de las características trascendentales de cómo opera el sistema del lenguaje es por los campos contextuales en que cada signo se circunscribe. Esta distancia-cercanía se constituye a partir del alcance con que los elementos se envuelven en sus posibles y distintas situaciones.

Así, volviendo al ejemplo inicial de Magritte y tras reconocer en éste el signo lingüístico, ofrezcamos ahora tan sólo un ejemplo más de las miles de parodias u homenajes hechos en torno a esta obra, en este caso, una variación hecha por el diseñador catalán **Philip Mondrian**. A pesar de que no resulta una imagen muy

novedosa si la apreciamos entre el abundante conjunto de obras similares, al menos sí podemos distinguir en ella algunas funciones de tal signo como: imagen visual / representación formal, mensaje verbal / mensaje paródico, concepto / restauración del concepto. Estas funciones en un mismo todo no son, bajo la óptica de pensadores como Derrida, sino un juego de aparejamiento. Sobre todo si tenemos en cuenta que, para él, “la diferencia no es una identidad, ni es la diferencia entre dos identidades. Diferencia es diferencia diferida (en francés, el mismo verbo ‘différer’ significa tanto ‘diferenciarse’ como ‘diferir’). *Différance* nos alerta sobre una serie de términos que son prominentes en la obra de Derrida, cuya estructura es inexorablemente doble: “fármaco” (tanto veneno como antídoto); “suplemento” (tanto lo sobrante como adición necesaria)”⁴⁰.



PHILIP MONDRIAN
Ceci n'est pas un pipe
(Esto no es una pipa)
Collage y acuarela
sobre papel
35 x 40 cm
Colección del autor.

Esta doble naturaleza del lenguaje es justo lo que hace que podamos concebirlo como un sistema no estancado y sí más bien vivo.

Para este tipo de planteamiento estético y contemporáneo, no es la cualidad representativa o de identidad lo que otorga valor a la obra, sino la riqueza que ésta

⁴⁰ John Lechte, “Jacques Derrida”, *Antropos Moderno* (2013), http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=273 (consultado el 3 de julio de 2013).

pueda hallar en el entramado de sus lenguajes y significaciones (imágenes y palabras), para la que las nociones de bello y no-bello, o de correcto e incorrecto, son estériles, incluso si, como hemos visto, la obra no nos parece estéticamente agradable.

Así, en cuanto a la terminología crítica, igualmente resulta en extremo difícil desplazarse discursivamente usando los conceptos de arte, 'bien' o 'mal' hecho, de arte 'correcto' o 'incorrecto'; pues si, por un lado, son los contextos los que determinan el ámbito de un término (y sus distancias y cercanías con los demás); por otro, es imposible que estos contextos no se desplacen en el tiempo. De modo que, por ejemplo, cuando el concepto 'arte' significa exclusivamente 'arte visual', ha de tenerse en cuenta la situación que espacio-temporalmente lo determina.

Piénsese en las numerosas circunstancias que conceptos como 'arte', 'imagen' y 'literatura' se presentan con significados distintos. Reparemos en algunas construcciones convenidas socialmente en ello:

- “*ARTE, literatura y música*” (entendido como arte visual y por exclusión del conjunto de las otras artes, de la forma que se aprecia en “*artista y escritor*”, o “*libros de arte*”, “*arte y artesanía*”, etc.),
- “*IMAGEN y palabra*” (imagen entendida asimismo como visual y por desplazamiento de “*imagen verbal*”, “*imagen mental*”, “*imagen auditiva*”, etc.),
- “*ARTISTA*” (es sabido que popularmente en nuestro país esta palabra suele atribuirse a cantantes o actores de la televisión).
- “*LITERATURA médica*” (entendida como los textos de medicina)⁴¹.

⁴¹ Como analizaremos enseguida, las oposiciones léxicas son una característica conceptual del lenguaje en sí mismo. Como cuando “usamos la palabra «literatura» en un sentido eminente, por ejemplo, cuando decimos «bellas letras» (*schöne Literatur*), es evidente que, con el concepto «literatura», distinguimos algo dentro del conjunto de la infinita variedad de lo escrito (y de lo impreso). Quizá también de un buen libro de carácter científico o incluso de una carta decimos: “¡justamente esto es literatura!” Lo que queremos expresar con ello es que dan fe de un verdadero arte de escribir. Con la misma frecuencia, de los textos que tienen la pretensión de ser literatura, decimos: esto no es precisamente literatura. El concepto «literatura» representa, por consiguiente, en el uso lingüístico, un concepto valorativo en relación con las posibilidades del lenguaje. El concepto puede también estar dotado de rasgos negativos, por ejemplo, cuando, en el contexto de la acción política, se dice en tono de crítica despectiva que algo es «literatura»: se

Así, de acuerdo con estas teorías lingüísticas actuales, un término es posible de definir fenomenológicamente dentro de los límites de un contexto, aunque el contexto mismo sea algo que se circunscribe en un ámbito casi ilimitado. En cuanto al arte visual se refiere, para Joseph Kosuth aclarar esta dualidad ontológica es una condición vital para acceder al conceptualismo y no quedarse con la idea de un arte que no responde las necesidades contemporáneas. Por un lado, en cuanto a la noción ya caduca para el teórico y artista estadounidense, “el arte y la crítica formalista aceptan, como definición del arte, aquella que existe sólo sobre bases morfológicas. [...*Por lo que*] la dependencia que tiene la crítica formalista con la morfología la conduce necesariamente y de manera subjetiva hacia la morfología del arte tradicional”⁴². Mientras que, considerando la defensa de su propio y vigente concepto de arte, Kosuth subraya que la naturaleza del arte ha cambiado y que esta “pasó de un cuestionamiento morfológico a un cuestionamiento de función. Este cambio —que va de la «apariencia» a la «concepción»— fue el comienzo del arte «moderno» y el comienzo del arte «conceptual». Todo el arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte existe sólo conceptualmente”⁴³.

Para Kosuth esta diferencia es elemental, pues el arte ya no es posible en nuestros tiempos si este no incorpora de manera lúcida un concepto, y con ello nos referimos a un acto auto-definitorio, justo a una determinación de lo que el arte mismo debe ser. No hay que olvidar, dicho sea de paso, que según una de las visiones hegelianas que han llegado con vigencia a nuestros días, toda concepción ontológica —toda noción del ser— dada por el propio ser (el arte, en este caso) es negativa en tanto que para definirse ha de separarse (negar) su propia esencia. Para Hegel la percepción se da a partir de la negación, pues ésta es su esencia junto con

quiere decir, en realidad, que no es posible aplicarlo en la práctica. El concepto «literatura» puede ser usado, naturalmente, en un sentido mucho más amplio. Tenemos que abarcar con la mirada toda la amplitud del concepto para ordenar nuestras ideas en este asunto”. Gadamer, *Arte y verdad*, 30.

⁴² Kosuth, *Art after*, 17.

⁴³ *Ibid*, 18.

la diferencia y la multiplicidad⁴⁴. Es así como la autodefinición del arte es también una auto-negación⁴⁵.

Si, como hemos visto, el concepto de “diferencia” es derivado, en efecto, por la oposición simbólica; esta misma distinción, como fenómeno, no es del todo inocua. “En el léxico de Derrida, eso se llama una oposición binaria. Nuestro pensamiento está lleno de ellas: hombre/mujer, espíritu/naturaleza, mente/cuerpo, sano/loco, habla/escritura, etc. Lo que siempre pasa es que un lado de la oposición es favorecido y el otro marginado”⁴⁶. Así es como lo ‘correcto’ o ‘incorrecto’ con que se puedan suscribir los giros sean visuales o legibles (audibles, táctiles, etc.) no opera como herramientas críticas dentro del fenómeno del lenguaje, pues no permiten ningún rango entre el favorecimiento y la estrechez. De hecho, esta oposición binaria planteada por Derrida no hace más que romper la propia estructura binaria en una multiplicidad de conceptos, cuya genealogía ya no sería simétrica.

Entonces es viable pensar que el fenómeno de la escritura⁴⁷, al supeditarse técnicamente a la visualidad⁴⁸, entraña un enorme potencial de contextos bajo los que pueden analizarse siempre que se tenga en cuenta su oposición binaria. En el caso de la escritura, de modo semejante al cuadro anterior, podemos encontrar la oposición de ‘óptica’ y ‘legibilidad’; es decir, las dos tendencias que contrastan entre sus maneras visuales: una de tener que ser mirada y, otra de tener que ser descifrada como código. A estas dos funciones las llamaremos principalmente ‘cualidad óptica’ y ‘cualidad gráfica’. Aunque también se puede considerar

⁴⁴ Rubén Dri, *La fenomenología del espíritu de Hegel: insubjetividad y reino de la verdad* (Buenos Aires: Biblos, 2006), 91.

⁴⁵ Luis Armando González, *Aproximación a la filosofía de Hegel*, <http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/aproximacionahegel.html> (consultado el 23 de mayo de 2013).

⁴⁶ Darin McNabb, “Jacques Derrida: texto y *différence*”, *La Fonda filosófica*, <http://www.lafonda filosofica.com/jacques-derrida-yexto-y-differance/> (consultado el 3 de julio de 2013).

⁴⁷ circunscrito a su vez en el fenómeno de la imagen.

⁴⁸ Téngase en cuenta que hay sistemas de lecto-escritura que, como el braille o el método morse, entre otros, no dependen de la visualidad. Sin embargo, si se los compara con la escritura visual-gráfica, su influencia en la sociedad es apenas perceptible.

oposiciones equivalentes de acuerdo a la siguiente tabla que hemos ideado de modo expreso.

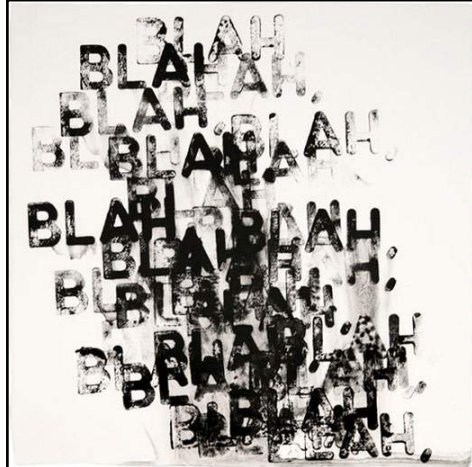
Acorde a nuestra propuesta, estos preceptos adoptan la cualidad de favorecimiento (positividades) o de marginación (negatividades) en relación a la singularidad que muestre cada contexto. A modo de desarrollar más tarde taxonomías del fenómeno de la escritura útiles a la presente teoría, ofrecemos como adelanto otro breve cuadro.

ESCRITURA	
óptica	gráfica/verbal
perceptible	legible
plástica	inteligible
inmediata	temporal
intraducible	traducible
difícilmente codificable	fácilmente codificable

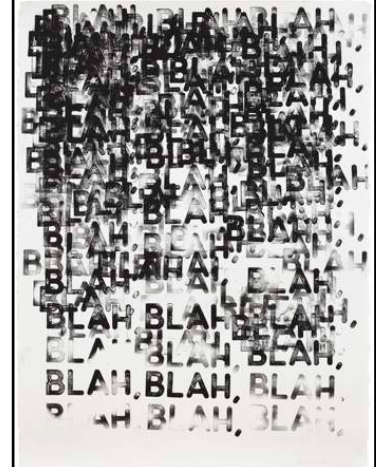
Observemos a tal respecto los siguientes ejemplos del artista norteamericano contemporáneo **Mel Bochner**. Cada una de estas obras se identifica con el título de *Blah, blah, blah*. Si se las tiene en cuenta bajo el sistema de oposición del que hablamos, notaremos, en efecto, que en todas se encuentran las modalidades ópticas y de código. No sólo la sílaba *'blah'* (bla), repetida una y otra vez deja ver por un instante la "textura del lenguaje"; también la revela el mismo uso del código óptico: chorreos de pintura, tramos inacabados, "ruido" en la superposición de las formas, azar de la composición y de la diversidad cromática.



MEL BOCHNER
Blah, Blah, Blah (Bla-bla-bla)
 óleo sobre tela, 2008
 152.4 x 114.3 cm.



MEL BOCHNER
Blah, Blah, Blah (Bla-bla-bla)
 óleo sobre tela, 2008
 152.4 x 114.3 cm.



MEL BOCHNER
Blah, Blah, Blah (Bla-bla-bla)
 óleo sobre tela, 2008
 152.4 x 114.3 cm.



MEL BOCHNER
Blah, Blah, Blah (Bla-bla-bla)
 óleo sobre tela, 2008
 152.4 x 114.3 cm..



MEL BOCHNER
Blah, Blah, Blah (Bla-bla-bla)
 óleo sobre tela, 2008
 152.4 x 114.3 cm.



MEL BOCHNER
Blah, Blah, Blah (Bla-bla-bla)
 óleo sobre tela, 2008
 152.4 x 114.3 cm.

Circunscrita en muchas ocasiones sobre los soportes del arte tradicional (pintura, pinceladas; marcos, lienzos, pedestales; museos, galerías, etc.), esta “danza” entre lo óptico y lo gráfico hace posible el arte de nuestros días. La escritura de concepto radica entonces en qué tanto la instancia de la imagen define la instancia de las palabras y qué tanto se juega con eso que se creía lenguajes preestablecidos, ya de la forma, el espacio y el color, ya de la sintaxis, la ontología y la descripción.

2.2 El giro visual

“Ver me cuesta abrir los ojos a cuanto no quisiera ver”⁴⁹, reza una de las numerosas voces del poeta argentino Antonio Porchia. A medio siglo de haber sido acuñada, esta sentencia se antoja vigente, y es posible que aún más ahora. Como iremos *observando*, la conciencia que habita en esta clase de revelaciones abre la puerta a ciertos dilemas que ocupan al arte visual y eso que en él hay de decible, de refutable y, sobre todo, de paradigmático en tanto a su condición de ser en esencia *visible* aun antes que meramente estético o digno de disfrute, de manera semejante a como la música se postra ante el sonido, la poesía ante el lenguaje, o la escultura ante los objetos (como podemos ver en esta tabla de desplazamientos).




ARTE	
TRADICIONAL	CONCEPTUAL
pintura	imagen
escultura	arte objeto
música	arte sonoro
teatro	performance
poesía	poesía del lenguaje

Ver me cuesta abrir los ojos a cuanto no quisiera ver. La frase, completa en sí misma, es tan sucinta que, más que alcanzar a cifrar un placer literario, nos sorprende en una reconsideración filosófica de cuanto vemos cotidianamente y de las consecuencias de ello: encender el televisor y mirar lo mismo documentales de la naturaleza que masacres bélicas y, en lo que respecta al arte, asistir a un museo de arte contemporáneo y salir de él indiferentes e “indemnes”, en ocasiones incluso irritados, sin disfrute ni comprensión de cuanto ahí se dispuso⁵⁰. En este sentido, una

⁴⁹ Antonio Porchia, *Voces* (México: UNAM, 1999), 87.

⁵⁰ No pocas han sido las muestras de rechazo e incluso de enardecido repudio a las manifestaciones del arte contemporáneo, sobre todo cuando estas son de carácter público y

frase, si se la considera a fondo, es suficiente para plantear la mirada de otro modo, a saber aquí, como el placer de un don, al mismo tiempo que como el ancla de un pesar.

ARTE		
CLÁSICO-NEOCLÁSICO estética: mimética, figurativa, (virtuosismo)	MODERNO estética: morfológica, sintética, (abstraccionismo)	CONTEMPORÁNEO estética: ético-moral, ideológica (conceptualismo)
		
MICHELANGELO David 5.17 m de altura escultura: talla en mármol, 1501-1504	JOAN MIRÓ Femme (Mujer) 202 x 105 x 76 cm escultura: bronce fundido, 1981	DAMIEN HIRST In His infinite Wisdom (En su infinita sabiduría) , 222x176x74 cm, instalación: vidrio, acrílico, ternera, formaldehído, 2003

convierten al transeúnte en obligado espectador y partícipe de sus propuestas. Escritores de la talla de Javier Marías, por ejemplo, se muestran abiertamente en contra de toda manifestación de arte urbano que altere el paisaje doméstico de calles y fachadas. De hecho en un texto llamado “*La idiotez de no saber por qué*”, publicado en el diario *El País*, el laureado literato madrileño escribe con respecto a las obras artísticas públicas y contemporáneas: “maldita la gracia que me hace encontrarme con las lonas imbéciles, las masas empelotadas, las esculturas paquidérmicas o las vacas pintarrajeadas. Personalmente no creo que nada de eso sea buen arte, pero admito que otros lo creen y me aguanto mientras duran el «experimento» o la «exposición»”. Javier Marías, “*La idiotez de no saber por qué*”, *Semanario El País*, 8 de febrero, 2009, http://elpais.com/diario/2009/02/08/eps/1234078018_850215.html (consultado el 11 de enero de 2013).

<p>JAN VERMEER <i>Der Geograph (El geógrafo)</i> óleo sobre tela, 52 x 45.5 cm 1668 - 1669</p>	<p>RUFINO TAMAYO <i>El hombre que canta</i> óleo sobre tela, 196 x 130 cm, 1950</p>	<p>CHRISTOPHER WOOL <i>If You (Si tú...)</i> grabado en aluminio 274.3 x 182.8 cm</p>

En lo tocante al precio —o pago— que tácitamente ocupa el meollo de la frase al momento de enunciar: “*me cuesta*”, ¿qué es lo que el escritor *querrá decir* con eso? ¿Es en efecto la mirada un don (el de “*abrir los ojos y ver*”) además de un impuesto (“*ver lo que no quisiera ver*”) ? ¿Puede ser la manera de mirar o la conciencia de la mirada un tipo de arte en sí mismo?... Y si esto es cierto: ¿lo ha resultado así siempre? ¿Ha sido en verdad el tema de la mirada una concernencia significativa en la Historia? Y, por último, ¿son la escritura y la lectura procesos análogos a éste de la mirada, y en consecuencia, podemos reaccionar a ella con un acogimiento o un rechazo instantáneos? ¿Es entonces la escritura también un placer y el pago de un precio?

Cada época y cada cultura suponen una exclusiva *visión* del mundo y, con ello, del arte. ¿Cuánto del arte visual actual podría plantearse como un dilema propio de la mirada y no ya como una cuestión a propósito de la belleza o del placer de la vista depositado por un artista en tal o cual objeto recogido más tarde por un espectador?; es decir, ¿cuánto del arte actual parecería avenirse más con “qué tanto

cuesta ver lo que se ve” que con “el don de abrir los ojos”? Y es que “en esta espiral de imaginación, ver es más importante que creer”⁵¹.

Pero antes de contestarnos estas preguntas, repasemos brevemente el contexto en que preocupaciones así pueden ser planteadas en nuestro presente.

En su *Introducción a la cultura visual*, Nicholas Mirzoeff, uno de los principales estudiosos de la imagen y la cotidianidad contemporáneas, nos hace reflexionar en el rumbo que el fenómeno de la mirada en occidente ha tomado en nuestros días ante la progresión de las nuevas tecnologías. De acuerdo con su colega W. J. T. Mitchell (cuyas perspectivas analizaremos a detalle en el apartado siguiente), Mirzoeff está convencido de que la aparición de esta nueva forma de apreciar la cultura es la responsable de lo que ahora se conoce por Teoría de la imagen, “según la cual algunos aspectos de la ciencia y la filosofía occidental han adoptado una visión del mundo más gráfica y menos textual. Si esto es así, supone un importante desafío a la noción del mundo como un texto escrito que dominaba con gran fuerza el debate intelectual tras los movimientos lingüísticos como el estructuralismo y el post-estructuralismo”⁵².

Esto no significa que los sentidos a excepción del ojo no participen de las experiencias tal como lo han hecho a lo largo de la Historia; sino que la propia percepción del mundo se ha vuelto más una imagen que un discurso verbal, entendido este último como el conjunto de los dogmas tradicionales en que se apoyaban la moral, el arte y, desde luego, la comunicación de las experiencias.

La escritura, tal como la analizamos aquí, en su relación con la estética (a modo de imagen, de rápida lectura, y no bajo la grandilocuencia de albergar un texto fundador) pertenece ante todo a un escenario visual; pues la palabra escrita, antes de ser dogma, es meramente imagen, visualidad que va destacando la mirada misma como agente receptor y también emisor de mensajes, y que no por ello abandona sus características formales, como la espacialidad, el color, el movimiento: ¿y qué cosa habría, junto con la mirada, más *del* ojo que esto?

⁵¹ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós, 1999), 17.

⁵² *Ibid.*, 24.

Algunos autores, como Arthur Danto o Régis Debray, destacan esta preeminencia actual de la mirada como un paradójico retorno de las imágenes primigenias a nuestro mundo globalizado, en cierta forma desnudas de la petulancia del estatus histórico del arte y de su conocimiento erudito; viaje trans-histórico de la imagen entre cuyos puntos de llegada y de partida localizamos el grueso de la Historia del arte. “La «escritura» se encuentra, no casualmente, en ese punto de unión entre el lenguaje y la visión cuyo epítome sería la figura del jeroglífico, la «palabra pintada» o el lenguaje visible del habla gestual que precede a la expresión vocal”⁵³.

Para estudiosos contemporáneos de la imagen como es el filósofo francés François Dagognet, la preponderancia de la visualidad sobre la cultura del texto se debe a que, por encima de éste, la imagen se beneficia inicialmente en varios ámbitos: “su instantaneidad, su volumen, su irradiación. Contiene a menudo lo que excede. El relato o la descripción —incluso la explicación— es lineal, fragmentado, sucesivo. Es un escorzado sinuoso puesto que un largo intervalo separa el comienzo del fin que expone”⁵⁴, además de depender de convenciones restrictivas como las cuestiones idiomáticas entre las culturas, así como el tiempo que se dispone para su lectura, etc.

No obstante, el asunto de la confluencia visual en la época contemporánea se vuelve más sencillo de comprender si, por un lado, sopesamos rápidamente el desmedido incremento (aunque paulatino desde el siglo XIX) en la cantidad de imágenes que las décadas recientes trajeron a la vida cotidiana además del arte tradicional: fotografías, instrumentos de visión (telescopios, microscopios, resonancias magnéticas), anuncios, imágenes digitalizadas de satélites, de computadoras, etc., y lo comparamos con el peso visual mucho más relajado con que la producción manual precedente de imágenes nutrió durante siglos la Historia del Arte. Así también, por otro lado, una más de las características que incluso pueden resultar atosigantes de esta nueva cultura

⁵³ W. J. T. Mitchell, “Mostrando el ver”, *Revista Estudios Visuales 1* (2003): 23.

⁵⁴ François Dagognet, *Escritura e iconografía* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2007), 4.

“es el aumento de la tendencia a visualizar las cosas que no son visuales en sí mismas. Este movimiento intelectual cuenta con la inestimable ayuda del desarrollo de la capacidad tecnológica, que hace visibles cosas que nuestros ojos no podrían ver sin su ayuda: desde el descubrimiento accidental de los rayos X, en 1895, por parte de Roentgen, hasta las «imágenes» telescópicas de las distantes galaxias, que debemos a Hubble y que son transposiciones de frecuencias que nuestros ojos no pueden detectar”⁵⁵.



HUGH TURVEY

Stiletto (Foot in Stiletto) (Pie en Estilete –daga–)

Fotografía de pie de mujer (esposa del artista) en rayos Equis coloreada a mano, dimensiones variables, 1998.



CAROLE NICHOLAS

Guts and Glory (Intestinos y Gloria)

collage textil: telas bordadas y cosidas basadas en imágenes de microscopio (flora intestinal humana) 70x70 cm, 2013.

Ante esta creciente inevitabilidad de los límites de la mirada, no resulta ilógico entonces que todo esto nuevo visible devenga inmediatamente una concernencia temática y una preocupación fenoménica, no sólo para la ciencia y la tecnología, sino para la vida cotidiana y, con ello, la estética y el arte; de la misma manera que en otros momentos históricos la ciencia revolucionó el arte con la aparición de la cámara oscura, la geometría, la perspectiva, la anatomía, la fundición, etc. Lo cual engancha con la *óptica* mcluhana, que analizamos anteriormente y que hace que el desarrollo

⁵⁵ Ibid., 22.

de las técnicas (medios) devengan pronto los temas (mensajes). De hecho, dentro del marco de la cultura contemporánea, para Joseph Kosuth “Las obras de

arte son propuestas analíticas. Esto es, si son vistas dentro de su contexto – como arte—no proporcionan información alguna sobre cualquier hecho. Una obra de arte es una tautología, en el sentido de que es una presentación de la intención del artista, esto es, el artista nos está diciendo que una obra de arte en particular «es» arte, lo que quiere decir que es una «definición» del arte”⁵⁶.

Esto, como iremos notando a lo largo de nuestro texto, genera poco a poco un principio auto-reflexivo del arte lo que, *en otras palabras*, significa que más que nunca la visión es tema de la imagen misma, tal como apuntamos que el lenguaje ha venido abrazando prácticamente todos los aspectos del conocimiento, dentro de los que, evidentemente, los signos, las palabras y la comunicación en general son los actores centrales. En suma, tanto en la vida cotidiana como en las artes, el lenguaje es finalmente sujeto del lenguaje.

Para ejemplificar esta doble tendencia de giros (lingüístico y visual) observemos un par de casos en que la autorreflexión y la visualidad se han inmiscuido como lenguajes, ya no sólo en las artes típicas del ojo, sino también en el cosmos literario, en la *pluma* del poeta italiano contemporáneo Valerio Magrelli.

(POEMA SOBRE EL LENGUAJE) ⁵⁷	(POEMA SOBRE LA VISIÓN) ⁵⁸
<p>Diez poesías escritas en un mes no es mucho aunque ésta fuera la undécima. Tampoco los temas son distintos al contrario, hay un solo tema y tiene por tema el tema, como ahora. Esto para decir cuánto queda a este lado de la página y llama y no puede entrar, y no debe. La escritura no es espejo, sino</p>	<p>Hoja blanca como la córnea de un ojo. Me dispongo a bordarle un iris y en el iris tallar la profunda vorágine de la retina. La mirada entonces brotará de la página y en este cuadernito amarillo se abrirá un vértigo.</p>

⁵⁶ Kosuth, *Art after*, 20.

⁵⁷ Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae* (Madrid: Visor de poesía, 1980), 35.

⁵⁸ *Ibid.*, 55.

<p>vidrio esmerilado de las duchas, donde el cuerpo se agrieta y sólo se vislumbra su sombra incierto pero real. Y no se reconoce quien se lava sino sólo su gesto. Por eso, qué importa ver detrás de la filigrana, si yo soy el falsario y sólo la filigrana es mi trabajo.</p>	
--	--

De hecho, esta nueva Teoría (lingüística) de la imagen, de cuya edificación están a cargo los estudios de cultura —y especialmente los visuales—, se centra en el mirar como una experiencia social y estética más que en las obras de arte en su éxodo por la Historia. Parecería que en principio estos estudios visuales tuvieran poco que ver con el arte; sin embargo, desde el momento en que el arte visual mismo se ha vuelto gradualmente un objeto colectivo y mediatizado, la aplicación de estas teorías es más que pertinente. Cabe anotar que, incluso, este giro de la cultura visual no sólo halla su sujeto en el fenómeno de “lo visible”, sino que considera asimismo tal fenómeno desde una perspectiva dual e incluyente (lacaniana)⁵⁹, es decir, como un hecho dialéctico: tanto mirar como ser mirado; razón por la que el principal objetivo de los estudios visuales es justamente: mostrar la mirada. “El problema consiste en poner en escena una paradoja que puede ser formulada de numerosos modos: ora que la mirada es en sí misma invisible; ora que no podemos

⁵⁹ Lacan desafía el antiguo privilegio del sujeto en la vista y la autoconsciencia (el *Yo me veo a mí mismo viéndome a mí mismo* que fundamenta al sujeto fenomenológico), así como el antiguo dominio del sujeto en la representación («este aspecto de la representación de *pertenecerme*», tan reminiscente de la propiedad», de donde deriva su poder el sujeto cartesiano). Lacan mortifica a este sujeto en la famosa anécdota de la lata de sardinas que, flotando en el mar y brillando al sol, parece mirar al joven Lacan sobre el barco de pesca «en el nivel del punto de luz, el punto en el que se sitúa todo lo que me mira». Visto por tanto al mirar, representado al representar, el sujeto lacaniano está fijo en una doble posición, y esto lleva a Lacan a superponer al cono de visión usual que emana del sujeto otro cono que emana *del sujeto* en el punto de la luz, que él llama la mirada. Hal Foster, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 141-142.

ver lo que la mirada es”⁶⁰. Este fenómeno contemporáneo puede ilustrarse bien con la obra del artista chino **Lui Bolin**, conocido por muchos como “El Hombre invisible” quien trabaja justo el tema de la vigilancia y la “invisibilidad” social del ciudadano común ante la sociedad de control y consumo. En este par de fotografías, el artista ha sido maquillado de modo que su figura aparezca casi invisible, camuflada en su propia “transparencia” ante un guardia de la policía.



LUI BOLIN
**Camouflage 16 &
Camouflage 17**
**(Camuflaje 16 y
Camuflaje 17)**
Fotografía digital
de pintura corporal
dimensiones variables
2012.

A este punto hemos encontrado una de las respuestas a cuanto más atrás nos habíamos preguntado. Se trata justo de una fórmula doble del lenguaje que proponemos de esta manera: el arte que históricamente ha *sido puesto* en lo mirado, va siendo poco a poco el arte que se pone en el mirar. Como podemos deducir, la primera perspectiva recae en un objeto (lo mirado) y la segunda en un acto (el mirar). La relación *objeto-acto*, o indicada pragmáticamente: *sujeto-verbo* es en mucho lo que circunscribe los fenómenos actuales del arte; por lo que no consideramos que los aspectos del lenguaje y la visualidad actuales sean un tema menor. Como pocas

⁶⁰ Mitchell, *Mostrando*, 18.

veces, esta interacción espacio-temporal se ha recombinado y transformado con tal profusión en la idea del arte⁶¹.

Por un momento, se antojaría que la clave hasta ahora oculta de nuestro fenómeno a estudiar descansara en un juicio binario y entrecruzado que se prolongase a distintos niveles más o menos equidistantes: mirada-objeto, texto-imagen, idea-conocimiento. Pero buscar simetrías en argumentos teóricos es un vicio peligroso, pues el capricho de la forma prevalece sobre la *imprevisibilidad* y aun sobre el azar del propio fenómeno.⁶² Así que lo que en un momento se ejemplificó como un paralelismo, más tarde puede apelar a una paradoja, un conjunto de metáforas, hipérboles u otras figuras⁶³.

En cuanto a la frase inicial de este capítulo, y antes de dejarla sepultada en el discurso, podríamos por último identificar en ella otro de los factores que desmienten el uso de análisis binario. *Veamos*. Si el don de ver se paga con el precio de lo “*que no quiero ver*”, ¿qué sería entonces lo que sí se querría ver? O formulándolo como una pregunta: ¿es el arte visual el arte de lo que *se desea ver*? ¿Hasta qué punto la efectividad del ser del arte actual radica en el gusto estético y, con ello, en la

⁶¹ Por una lógica afín, es argumentable que la frase que nos condujo a esta cuestión haya tenido primero que *ser vista* para después *ser leída* y, desde luego, para finalmente *ser entendida como idea*, y que por ese camino “aprendemos a ver” a través de la mirada misma. La lectura e incluso la escritura son otros modos de la visión y es posible hacerse una conciencia de una manera distinta sin haber advertido otra cosa que letras.

⁶² Estos “vicios” históricos de apreciación del conocimiento y sus analogías como figuras mentales en relación a formas simétricas o arbóreas han dado pie a alternativas contemporáneas del pensamiento tales como la teoría del *Rizoma* de Gilles Deleuze, o bien, *El pensamiento complejo* de Edgar Morin, hipótesis que, si bien difieren no poco epistemológicamente, coinciden en la crítica del conocimiento ejemplificado por estructuras estables (simétricas, fractales, etc.), cuando, en realidad la “naturaleza” del conocimiento responde efectivamente a otras figuras de abstracción más intrincadas, como las raíces o los sistemas aleatorios.

⁶³ Así, es de tener en cuenta que aunque técnicamente estudiamos los problemas y las numerosas coincidencias de la imagen y del texto, nos mantenemos atentos a factores terceros y elementos de *última hora* que rompen en más de una ocasión los patrones de comparación establecidos con sus puentes y paralelos. Advertimos, por ejemplo, que la estructura binaria imagen-palabra queda rota con la presencia del tercer elemento ‘habla’ que, en contraste con el texto, reposa en la audición y que es inmanente al lenguaje pero independiente de la mirada, al menos en las artes no performativas, mismas que ahora nos interesan (a diferencia de los estudios sobre teatro, ópera, *performance*, cine, etc.).

destreza o talento con que fue ejecutado? O, incluso yendo más lejos: ¿es el arte una especie de bien, de algo que, como el dinero, o un buen platillo, o la buena salud, se desea disfrutar o no tener en falta... o es que también el arte puede llegar a no ser bello y sí una imagen de lo repudiable, una conciencia de lo injusto y de lo que nunca se desea ni tener, ni mirar? Entonces nos detenemos aquí para incluir un tercer factor. Compendiemos. El arte visual puede ser:

- 1) **lo que ha sido puesto en el objeto mirado** (aquí concebimos la tradición de la obra de arte tal como se ha conocido desde el arte clásico hasta la época moderna; en la que eso “puesto” en lo mirado equivale ya sea a una historia o un mito, ya sea a un elemento estético, religioso u ornamental),
- 2) **lo que hay en el mirar** (nos referimos al arte que, de uno u otro modo, metaforiza el acto de ver o juzgar eso que los ojos perciben) y...
- 3) **lo que hay en lo que, o bien, se quiere mirar, o bien, no se quiere mirar**; dicho de otra forma: el arte que estriba en un desafío, un impuesto, en un juego o una interacción, así como en una incertidumbre.

Como desglosaremos más adelante, el par de ejemplos que hemos escogido para ilustrar este último factor, pertenece a una herencia estética de nueva gestión y a la que Hal Foster llama “el artificio de la abyección”, en la cual el significado del arte se derrumba a manos de la imagen, o bien, esta se muestra como despojo⁶⁴. El primero, típico de la imagen como impacto, pertenece al **Colectivo Artístico Mexicano Semefo** (nombre tomado directamente de las siglas de la institución de Servicio Médico Forense), en el que se exhibe la ropa original que portaba un individuo al momento de ser asesinado por arma de fuego, acompañada de los lenguajes propios de la medicina legista (flechas, cortes, indicaciones, cotas, etc.). El segundo, típico de la escritura como impacto, se trata de la instalación del artista argentino **Enrique Jezik**, el cual construye una antigua frase de repudio a Hitler (“No

⁶⁴ Foster, *El retorno*, 157–172.

puedo tragar tanto como quisiera vomitar”) a partir de pilas de cajas de cartón, arguyendo un supuesto racismo en su país. Pieza no exenta de duras polémicas⁶⁵.



COLECTIVO DE ARTE
SEMEFO
**Estudio de ropa
de cadáveres**
camisa de tela
de hombre asesinado con
abertura de bala, sangre e
indicaciones forenses.
1997.



ENRIQUE JEŽIK
**No puedo tragar tanto como
quisiera vomitar**
instalación-escultura hecha para
sitio específico (Centro Conti,
ESMA, Buenos Aires, Argentina)
con pilas de cajas de cartón y la
frase descrita.
2014.

⁶⁵ Más información: “Con la obra de Enrique Ježik, Cuahutémoc Medina sepulta su reputación en la ESMA”, *Love art, not people* (28 de marzo de 2014), <http://loveartnotpeople.org/2014/03/28/con-la-obra-de-enrique-jezik-cuahutemoc-medina-sepulta-su-reputacion-en-la-esma/> (consultado el 5 de mayo de 2014).

‘*Gratuidad, costo y duda*’; o dicho de otra forma, ‘*belleza, mirada e incertidumbre*’: al parecer, el arte del texto y el de la visión difieren aquí en el sentido de que las imágenes o bien bellas o bien efectivas y las palabras o bien bellas o bien efectivas no han albergado la misma autoridad ni han pendido de los mismos preceptos de apreciación, pues ambas —imágenes y palabras— han sido delegadas a efectos diferentes con loas y quejas asimismo distintas⁶⁶.

Ya Foucault nos habla de este fenómeno al referirse a la parresia, no al vocablo del diccionario, sino a

una actividad verbal en la cual un hablante expresa su relación personal a la verdad, y corre peligro porque reconoce que decir la verdad es un deber para mejorar o ayudar a otras personas (tanto como a sí mismo). En parresia, el hablante usa su libertad y elige la franqueza en vez de la persuasión, la verdad en vez de la falsedad o el silencio, el riesgo de muerte en vez de la vida y la seguridad, la crítica en vez de la adulación y el deber moral en vez del auto-interés y la apatía moral⁶⁷.









De esa manera, también sería posible *hablar* de una “parresia visual”, de riesgo y de cuidados al momento de desplazarse entre las imágenes y distinguir en ellas la maraña de su libertad o abnegación, de su potencial emancipador y de enajenamiento, su carácter de público y privado, etc.

Las expresiones verbales y de imágenes han sido tan influyentes en la Historia que sería inútil tratar de hallar una potestad demarcada en una sola de ellas, y así como se puede ser un blasfemo se puede ser un iconoclasta. El analfabetismo no representa la falta general de instrucción. Imágenes y palabras; con ambas se ha ansiado decir o encubrir “la verdad” y ambas han fracasado y triunfado muchas veces a tales fines.

⁶⁶ Considérese someramente en la Historia de la cultura las vastas divergencias que ha habido entre imágenes y palabras: desde la desconfianza de Platón de la mirada como un engaño, hasta el debilitamiento de la pintura como una ‘autoridad’ ante la presencia de la fotografía; así como, en cuanto al lenguaje, la primacía de la palabra en el pensamiento judeocristiano (“En el principio fue el verbo...”) contra su debilitamiento en el desplazamiento de la imprenta por el internet, etc.

⁶⁷ Michel Foucault, *Discurso y verdad en la antigua Grecia* (Buenos Aires: Paidós, 2004), 46.

Pero estos “intercambios” no son tanto un vaivén como sí los exponentes de una apreciación del mundo. Por ejemplo, para dominar el uso del Internet no hace falta solamente el manejo del texto, sino asimismo de un fértil y muy profuso lenguaje de símbolos: un código de imágenes que *quieren decir cosas* y de signos que *representan actos*. Observemos, al menos, algunos de ellos.

Selección de iconos del lenguaje de internet hacia 2014⁶⁸			
	adjuntar archivos		me gusta
	redactar nuevo correo		portada del sitio
	buscar en la página		sitio seguro
	compartir en redes		chat
	des-compactar		sonrisa en conversación
	enviar mensaje		volver a cargar
	grabar voz		descargar archivo

Parece natural, por otro lado, que sea del argot mismo del lenguaje que se “tomen prestados” algunos conceptos básicos que circulan también en el ámbito de las imágenes, como “analfabetismo visual”, “lenguaje de las imágenes”, “metáforas visuales”, etc. Podríamos, a estas alturas, aventurar una terna más de factores que

⁶⁸ Íconos recogidos tras efectuar una búsqueda en el campo de “Imágenes” de Google, en la que se digitaba “ícono de...” seguido del elemento a buscar (operación efectuada el 11 de marzo de 2014).

tendremos en cuenta para que en nuestra ruta de investigación se recojan poco a poco algunos matices metodológicos. El arte visual también puede ser:

- 4) **lo que se sabe mirar** a partir del reconocimiento de ese lenguaje que hacen las imágenes.
- 5) **lo meramente perceptual**; eso que no importa “saber mirar” por la razón de que no es algo ni traducible ni “significable”, sino más bien sensorial, como un inmenso muro pintado de un solo color, o una habitación iluminada con cambios graduales de luz.
- 6) **las ideas depositadas en los objetos y las imágenes**, las circunstancias para que estos sean mirados, advertidos, el gusto y el conocimiento.

Hasta aquí hemos vislumbrado elementos indispensables para la experimentación de una nueva forma de *ver*, de entender el arte, al tiempo que hemos abierto su puerta por la que asoma apenas el lenguaje. Es posible que sin más ejemplos, esto nos diga poco ahora. Así que tengamos en cuenta nuestras observaciones para hacerlas de utilidad con lo que analizaremos más adelante.

Pero antes de seguir ahondando en el tema de la escritura y *con miras* a adentrarnos en su desempeño estético, *volvamos la mirada* un momento al fenómeno del giro lingüístico y reforcemos algunas cuestiones importantes.

Si bien, hemos reflexionado en lo trascendente de las nomenclaturas y en las inmanencias de carácter oponente que poseen los términos al ser parte de un contexto semántico; por otra, es necesario destacar que como la escritura, y salvo contadas excepciones (el morse, el braille, etc.) se supedita técnicamente a la visualidad, ello no quiere decir que su dependencia conceptual no sea más vasta que eso. De hecho, hay mucho en la escritura como fenómeno integral que depende no estrictamente de la visión, sino de modos iconológicos, topológicos, mentales, espaciales, auditivos, etc. En este sentido la escritura está cargada de simbologías como las imágenes sonoras (como cuando se escribe y al tiempo se pronuncian mentalmente las palabras sin por ello decirlas); o no propiamente sensoriales, como juegos conceptuales cuando la escritura “resuena” con otros medios no escritos, o

consiste en una imagen, ya no auditiva, sino exclusivamente gestual (como cuando se “escribe en el aire” o se ejercita la memoria figurando un proceso de escritura en la mente, etc.): ¿es esa escritura en la mente una escritura “de verdad”?

Esto se debe a que solemos considerar los medios de expresión como entornos independientes de los fenómenos; cuando en realidad todos los medios son mixtos. Sirva esto de aclaración por cuanto de visual atendemos aquí al giro lingüístico, sin que por ello se pretenda decir que lo visual sea en ningún modo absoluto.

2.3 Medios mixtos

Uno de los criterios presumiblemente sugerentes para dimensionar las diatribas mediáticas actuales (ya sea tanto en torno a *lo visual*, *lo textual*, como a *lo sonoro*, *lo presencial*, etc.) es el que J. W. Mitchell —figura trascendental en los estudios culturales— plantea desde el solo título de su ensayo: No existen medios visuales⁶⁹.

Para el teórico norteamericano “«*medios visuales*» es una expresión coloquial que se usa para designar cosas como la televisión, las películas, la fotografía, la pintura, etc. Pero es un término muy inexacto y engañoso. Todos los supuestos medios visuales, al ser observados más detenidamente, involucran a los otros sentidos. (...) Todos los medios son, desde el punto de vista sensorial medios mixtos.⁷⁰” El planteamiento de Mitchell consiste en desvelar los mitos dominantes que hay en la concepción de los estatutos mediáticos.

El motivo de estas apreciaciones, más allá de hallarse en una insuficiencia en la delimitación de campos o de acuerdos sobre los sentidos y sus alcances, se ubica

⁶⁹ W. J. T. Mitchell, “No existen medios visuales”, José Luis Brea (editor), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Madrid: Akal, 2005), 17–25.

⁷⁰ *Ibid.*, 17.

en el ánimo de llevar las herramientas de análisis de la cultura y del arte en general a un nivel más cercano a las prácticas sociales de los fenómenos mismos y, a partir de ahí, atenderlos precisamente *bajo la forma* en que se presentan: arte, cultura, percepción, etc. Así, a elementos tales como técnicas, materiales o tecnologías, se les reintegra a su ámbito abstracto a la vez que se los absuelve en lo tocante a las perspectivas que éstos adoptan. De modo que el medio es, en efecto, el mensaje, siempre y cuando por ‘medio’ se entienda una suma completa de comunicaciones, y no un vehículo técnico aparentemente dirigido a uno solo de los sentidos.

Una de las tareas principales para construir esta nueva conciencia epistemológica gravita, por un lado, en la distinción de los medios como agentes reales pero a la vez inherentes a la percepción integral y, por otro, en la atención puesta para distinguir cuánto de eso que suponemos un medio autónomo se nos muestra como un conglomerado de percepciones sensoriales, en diversos niveles de estimación hacia los que los sentidos no rinden cuentas, como son los aspectos semiológicos, es decir, iconológicos, simbólicos y semánticos de prácticamente todos los elementos de la comunicación y, con ello, de las artes⁷¹. Una especie de “medios mentales”, de consideraciones *por encima* de los sentidos, enclavadas en el pensamiento mismo y la mentalización de las propias sensaciones⁷².

A *primera vista*, si se buscara un medio visual por excelencia, sin duda la pintura respondería a tal estándar. Pero, si se *mira* con atención, acordamos que “la

⁷¹ “Si afrontamos los medios desde el punto de vista de la teoría del signo, usando la triada elemental de Pierce (Charles Sanders Peirce) de ícono, índice y símbolo (signos por semejanza, por causa y efecto o «conexión existencial», y signos convencionales dictados por una regla), veremos que no hay ningún signo que exista en un «estado puro», ningún ícono, índice o símbolo puro. Cada ícono o imagen adquiere una dimensión simbólica en el momento en el que le damos un nombre, un componente de indexación, en el momento en que nos preguntamos cómo fue hecho. Cada expresión simbólica, hasta una letra individual del alfabeto fonético, también debe parecerse lo suficiente a cualquier otra inscripción de la misma letra para permitir la iterabilidad, un código repetible.” Ibid., 21.

⁷² Destacamos aquí la vigencia del ejercicio que Jorge Luis Borges (una vez que había quedado ciego) proponía en su ensayo *Tiempo*, en el que propone al lector efectuar una serie de abstracciones de los sentidos para reconocer sus potenciales mentales. Más información: Jorge Luis Borges, *Borges Oral* (Barcelona: Bruguera, 1983) 89–107.

pintura no es en absoluto «puramente óptica»⁷³, pues, aun en su momento más acreditado en la Historia de la cultura, esta arte no ha dejado de ser de muchos modos la “palabra pintada”, y con esta metáfora no nos referimos a las obras sin título o a que realmente se pueda pintar palabras en lugar de escribirlas con lo que habitualmente se las escribe (hecho que, por cierto, también pondría en aprietos la tesis de los medios puros⁷⁴); nos referimos más bien al discurso teórico, filosófico y crítico.

“Este discurso crítico fue tan decisivo para la comprensión de la pintura moderna, como la Biblia, la historia o los clásicos lo eran para la pintura narrativa tradicional. Sin estos últimos el espectador sería abandonado”⁷⁵, rebajado en su percepción y en la asimilación de los contenidos como lo es un adulto ciego que pudiera ver por vez primera sin antes darse tiempo de relacionar el tacto a las imágenes. En cuanto al arte tradicional o clásico, es imposible, por ejemplo, que en la siguiente imagen de **Albrecht Dürer** el espectador no informado a fondo de la simbología contenida en los elementos del grabado⁷⁶ pueda acceder al sentido de la obra, más allá de lo magistral (o no) que resulte su desempeño técnico. O bien, igual ocurre con la otra imagen, de **Nicolas Poussin**, la cual ilustra la salvación del profeta Moisés cuando este era apenas un bebé y para la que se deben conocer bien a bien las historias bíblicas o, al menos, otros cuadros en que se narre una “escena” equivalente⁷⁷.

Digamos que todo ese lenguaje, que habla o que relata en las imágenes, pertenece por tradición más a las palabras (escrituras, sermones, leyendas) que a

⁷³ Ibid.,18.

⁷⁴ Piénsese tan sólo en la serie de pinturas al óleo de los 60 - 70 del artista norteamericano Jasper Johns (1930) cuyos motivos son letras y otros signos; o bien, en las series que aludían a cómics con globos de texto del artista pop Roy Lichtenstein.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Más información: “Melencolía I. Albrecht Durero”, *El Sitio de la melancolía*, http://www.herrerros.com.ar/melancolia/efectos_pintura_durero.html (consultado el 23 de marzo de 2013).

⁷⁷ Más información: “Moisés salvado de las aguas”, *Arte e historia: la página del arte y la cultura en español*, <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/5093.htm> (consultado el 23 de marzo de 2013).

las propias imágenes, por más que, dentro de estas imágenes, se inscriba el término “*melencolia*” (‘melancolía’) o se *subrayen* algunos elementos narrativos o bíblicos. Se podría decir que, aunque no sean legibles, estos modos del arte están repletos de elementos que deben ser ‘descritos’ y, por lo tanto en potencia, repletos también de escritura.

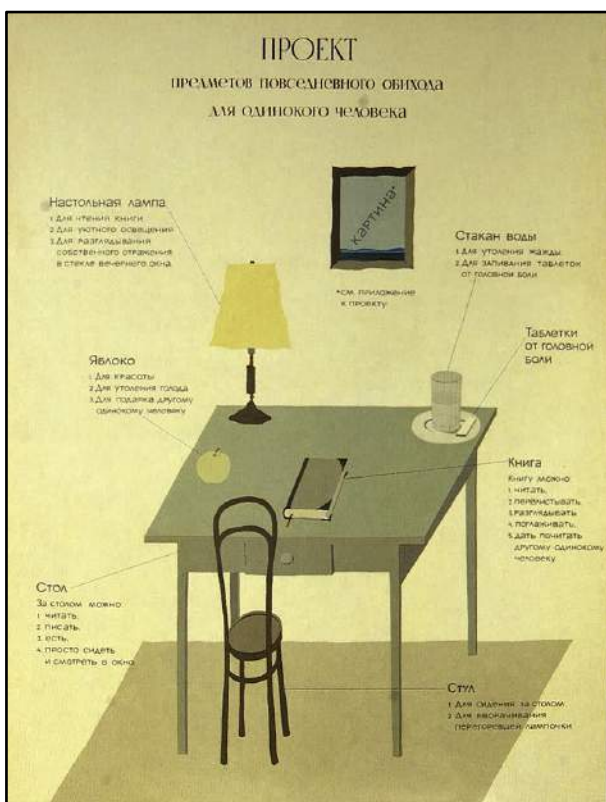


(arriba) NICOLAS POUSSIN
Moïse sauvé des eaux
(Moisés salvado de las aguas)
 óleo sobre tabla, 93 X 121 cm, 1638.

(izquierda) ALBRECHT DÜRER
Melencolia I (Melancolía 1)
 Grabado en metal (cobre en punta seca)
 impreso en papel, 24 x 16 cm, 1514.

Entenderemos aquí que el arte visual contemporáneo tiene en cambio, en gran parte, la tarea de hacer todos estos procesos aún más *evidentes*, ya sea ironizándolos e incluso revirtiéndolos como si se tratase de buscar la “etimología de las imágenes”, jugando a desentrañarlas de sus circunstancias habituales, desmantelando los objetos lejos de sus nombres y significados, o bien yuxtaponiéndolos hasta el sinsentido o el vértigo que deviene al tratar de percibir las cosas y las palabras por sí mismas y, con ello, su parte complementaria de belleza o de sobresalto, con todo lo fantasmales que son las unas sin las otras. En las siguientes láminas, se ilustra ese espíritu tanto lingüístico, como a un tiempo lúdico e

irónico del arte de concepto. En ambas obras, estos “acentos” son usados solamente mediante la descripción de los elementos visuales dentro de las imágenes mismas.



(arriba) BANKSY
This is a pipe (Esto es una pipa)
instalación: lámina, marco y llave de agua
(pipa), 93 X 120 x 30 x 100 (aprox.) cm, 2011.

(izquierda) VIKTOR PIVIVAROV
**Proyecto para los objetos cotidianos
de un hombre solitario.**
grabado en madera, 171 x 130 cm, 1975.

Y si hemos evocado el juego es porque esta acción, en principio anti-solemne y no hermanada con la estética, responde bien al ejercicio contemporáneo del arte, ya que el juego, además de producir nuevas imágenes, de parodiarlas agitando sus significados, involucra más de un sentido y admite la permutabilidad, el simulacro, los conceptos, invirtiendo *los papeles* entre hechos y cosas, que unos y otros medios tienen para hacer notar, por un lado, su enorme compatibilidad y, por otro, su “personalidad”, sus grandes rasgos individuales, como cuando se comparan tres tipos de texto con un único contenido, uno impreso, otro acuñado en braille y otro grabado en un disco de audio; a todas luces muy distintos y sin embargo equivalentes.

Observemos ahora, a partir de una obra que la escultora checa **Zuzana Čížková** realizó, basada en el lenguaje de señas para ser colocada junto a una

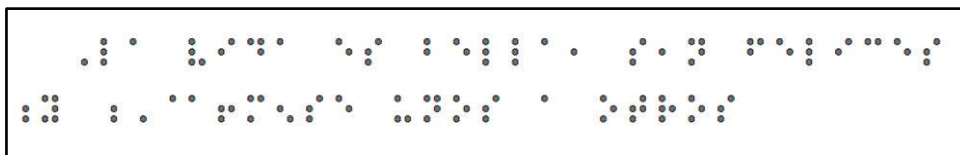
escuela para sordos en la ciudad de Praga, un trío de modos escritos con el mismo contenido textual, el primero en alfabeto braille, el segundo en lengua árabe y el último en código morse. La frase que se leerá en los tres casos es: “La vida es bella, sean felices y ¡ámense unos a otros!”



(arriba-izquierda)
ZUZANA
ČÍŽKOVÁ

**Sign Language
(Lenguaje
de señas)**

Escultura (vaciado
en concreto) para
sitio específico.
Calle Smíchov,
Praga, 2011.



!البعض بعرضنا ونحب سعي دة تكون جميلة، ال حياة



(misma frase en
tres alfabetos
diferentes:)
1 braille
2 árabe
3 morse

Uno de los artistas conceptuales contemporáneos precursores de estos métodos, y que suscribe su trabajo en la imagen como ontología conjunta del lenguaje y la visualidad, es **Joseph Kosuth**, de quien nos serviremos de ejemplos sucesivamente. En la ya célebre “pieza”: *Sillas* (1965), el artista norteamericano se encarga de disociar algunas de las barreras mediáticas a que nos hemos referido, colocando los elementos del signo y de la imagen a un solo nivel (el de su exposición física): el conjunto se integra por una silla tangible, la representación de una silla en una fotografía del mueble mismo, y una placa con la definición de diccionario de la palabra ‘silla’ (*‘chair’* en inglés).



JOSEPH KOSUTH
Chairs (from: One and three)

**(Sillas: de la serie
“Una y tres”)**

Instalación:
fotografía (plata-gelatina),
silla y placa con texto,
dimensiones variables
(220 x 400 x 65 cm,
aprox.)
1965.

Como es de insistir, nos enfrentamos al paradigma del arte como *un hecho* no-estético por su ámbito formal, sino por lo que su imagen significa o por cómo es percibida. A cambio de ello, la obra se presenta exenta de belleza compositiva, sin artilugios técnicos y, de alguna manera, “aséptica” en su propia desnudez. En ella, las condiciones estilísticas (forma, manejo de la luz y la sombra, proporción, etc.) no importan tanto como la claridad que en su propia concepción es mostrada como un proceso. En muchos casos, y de una manera más familiar a las charadas del lenguaje que de la imagen, este ‘efecto conceptual’ que la obra sugiere se define en una ‘re-creación’.

Esto podríamos notarlo al momento de advertir cómo Joseph Kosuth ha dispuesto varias de sus instalaciones, presentadas para distintas exposiciones como índice de una única pieza (*Sillas*). Aunque, como hemos apreciado, a pesar de que cada una difiera en algo de la otra; las “piezas” reciben el mismo nombre y, por supuesto, “ajustan” en la misma función conceptual. Lo cual demuestra que muchas veces, para este tipo de arte, es más importante ‘la situación’ que la unicidad de la pieza, es decir, que ‘la colección’.

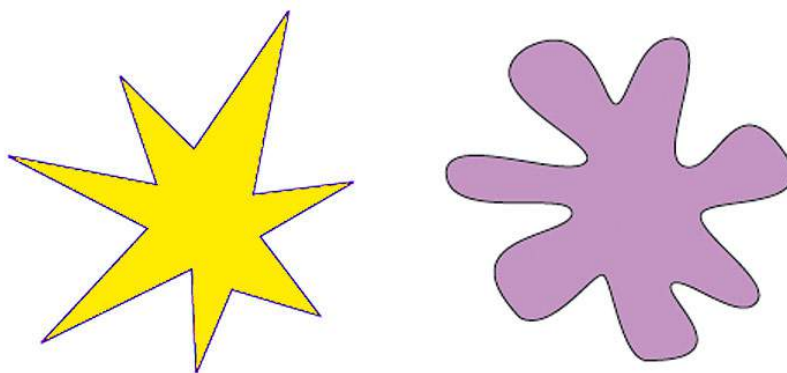


JOSEPH KOSUTH
Chairs (from: One and three)
(Sillas: de la serie “Una y tres”)
 Presentación de tres diferentes instalaciones con un solo tema: fotografía (plata-gelatina), silla y placa con texto, dimensiones variables (220 x 400 x 65 cm, aprox.) 1965.

Pero que los medios sean mixtos no significa que no se reconozca su identidad individual. Contenidos en la suma de la expresión, cada medio enlazado a otros representa una especificidad sensorial. De hecho, para Mieke Bal “la visualidad no se puede intercambiar con el resto de percepciones sensibles. Más fundamentalmente, la visión es en sí misma inherentemente sinestésica”⁷⁸, es decir, de un sentido que se liga a otro. Pero no se trata únicamente de medios que se fusionan, sino, más aún, de otras maneras propias de la comunicación que participan en la visualidad, como ocurre justo en el caso de las palabras o la escritura. Prueba de ello es el célebre test visual-cognitivo que consiste en presentar a una persona las siguientes imágenes y solicitarle que le atribuya a cada una, respectiva y arbitrariamente, los nombres de “Kiki” y “Buba”⁷⁹.

⁷⁸ Mieke Bal, “El esencialismo visual y el objeto s los estudios visuales”, *Revista estudios visuales 2* (2004): 17.

⁷⁹ Más información: Nathan Peiffer-Smadja, “Exploring the bouba/kiki effect: a behavioral and fMRI study” (Tesis de maestría, Université Paris Descartes - EHESS – ENS, 2010),



De modo sorprendente, los resultados para las aplicaciones de la prueba eran casi siempre los mismos: ‘*Kiki*’ para la figura amarilla dentada; ‘*Buba*’ para la figura morada y curva.

Visualidad, imagen, texto, sonoridad, movimiento: de muchas maneras eso que juzgamos puro o autónomo no cesa de codificar medios alternos, como cuando se infiere el tacto aplicado en la textura de un cuadro o el movimiento ejecutado de la cámara en una toma fotográfica. Es imposible no involucrar algo más que el ojo en todo ello.

Así, si nos damos la oportunidad de conducirnos por criterios como éstos, pronto discurrimos que si bien, por ejemplo, la escultura ha sido a un tiempo visual y táctil, “la arquitectura no se basa fundamentalmente sobre el ver, sino sobre el vivir y habitar”⁸⁰. Esta lógica no es sin embargo reduccionista, pues no estriba en derrumbar el concepto de “especificidad de medio” y sí, por el contrario, en destacar que ningún medio es independiente de otros y que, por eso, su estudio debe ejercerse desde un punto de vista más fértil que el que ofrecen las categorías –muchas veces normas académicas– impuestas por los sentidos como si éstos se dispusieran en reinos, aun cuando, como reparamos, ni siquiera responden aislados.

http://sapience.dec.ens.fr/cogmaster/www/doc/MEMOIRES/2010_PEIFFER-SMADJA_Nathan.pdf (consultado el 11 de enero de 2014).

⁸⁰ Mitchell, “No existen”, 19.

A continuación, del francés **Julien Breton** y del norteamericano **2twenty** apreciaremos un par de fotografías que documentan el proceso de escritura luminosa (llamada también *grafiti de luz* o *caligrafía 3D*); en ellas los artistas han trabajado ante la cámara bajo largos lapsos de exposición, de modo que los rasgos dejados por el paso de sus “lámparas-brochas” puedan permanecer y grabarse en la fotografía aún cuando el mismo artista ha abandonado la toma. Junto a ellas, y a modo de antecedente técnico y conceptual, se ha dispuesto la imagen considerada como la primera “fotografía pintada con luz”, realizada por **Étienne-Jules Marey** y **Georges Demeny** en 1889⁸¹ al lado de una de las célebres imágenes de “pintura luminosa” de Picasso, capturadas por la lente del fotógrafo albanés **Gjon Mili** a la mitad del siglo pasado. Sirvan estos ejemplos a la tesis de los medios mixtos, en los que conviven al menos: dibujo, luz, color, espacio público, fotografía, movimiento y, desde luego, escritura.

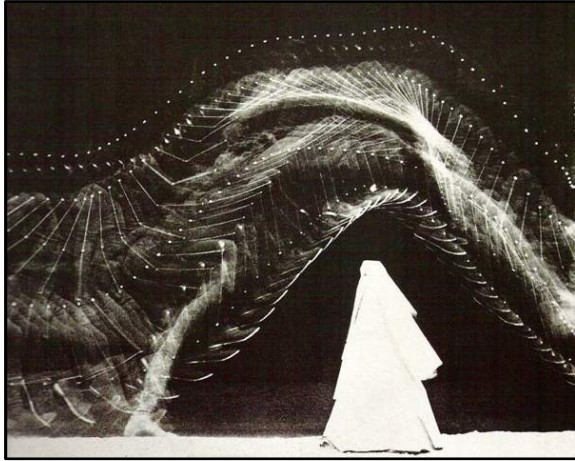


JULIEN BRETON
Poésie – Pol'n (Poesía)
Grafiti con barras led: caligrafía luminosa en espacio público. Nantes, 2007.

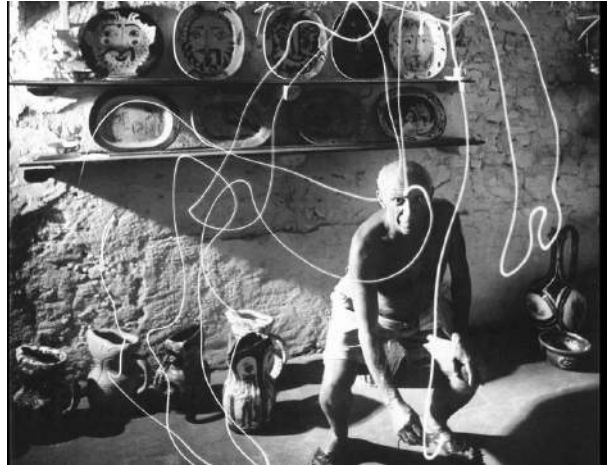


2TWENTY / **No Time To Waste**
(No hay tiempo que perder)
Grafiti con barras led: escritura luminosa en espacio público, 2013.

⁸¹ Más información: Jason D. Page, *Light Painting Photography*, <http://lightpaintingphotography.com/light-painting-history/> (consultado el 11 de enero de 2014).



ÉTIENNE-JULES MAREY
y GEORGES DEMENY *Pathological Walk*
From in Front (Paseo patológico de frente),
exposición fotográfica abierta e impresión en
plata-gelatina 1889.



GJON MILI y PABLO PICASSO
dibujo de Centauro en el aire con luz
exposición fotográfica abierta e impresión en
plata-gelatina. 1949.

Téngase en cuenta que para esta no menos importante brecha generacional ilustrada aquí, “el proceso de transformación de la información de formatos analógicos a formatos digitales y la mayor facilidad de estos últimos para incorporar datos en distintos modos perceptivos (texto, imagen, audio, video) ha movilizó los estudios en torno al término «intermedialidad»⁸², el cual también atañe lo respectivo a todas las plataformas que, en nuestros días, permiten no sólo la expectación, sino el intercambio activo en todos los que participan en un fenómeno cultural; hecho que a menudo, se describe bajo el término de *hipermedia*.

Para algunos teóricos, incluso es posible augurar que toda esta variedad propia de los medios conjuntos “o artes del ensamblado aumentarán, tanto en el sentido intelectual como en aplicaciones de audiencias de masas tales como los espectáculos de luces, las demostraciones de la era espacial en las ferias mundiales,

⁸² Asunción López-Varela, “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación”, *Cuadernos de Información y Comunicación* 16 (Madrid: Universidad Complutense, 2011), 95.

el apoyo para la enseñanza, las demostraciones de venta, los juguetes y las campañas políticas. Y puede ser que, por estos medios, las artes se eliminen”⁸³.

No es casual entonces que los preceptos teóricos con que se enfrentaba el arte antiguo, y aun el modernista, no sean eficaces al momento de opinar sobre el arte y la cultura visual de nuestra época, y más aún si entendemos que el arte de nuestros días es mucho más sensorial; y para librar los obstáculos que nos lo alejan es preciso desarrollar una crítica que afronte los objetos de la cultura incluidos como parte de la sociedad, con otras preocupaciones y necesidades nuevas; reconocer que *encima* de lo que los sentidos aprecian se posan otras numerosas condiciones como los afectos, la intersubjetividad, la revaloración, la *visión del mundo*, y que, elementos como la mirada y sus dominios no ocurren sólo por cuanto advierten nuestros ojos, sino también por cuanto a ellos está vetado, como la especulación de la “ventana vacía”, el misterio de lo oculto, de lo *mal entendido* o de lo que se muestra apenas, la vigilancia de otros y el pulsar de los demás sentidos que alteran el resultado de todo cuanto vemos. En esto consiste la nueva poética⁸⁴.

En suma, con la deferencia hacia esta teoría reconocemos que si bien se identifica la visualidad como el rasgo común de nuestros sujetos, nuestro estudio no considera la visión como un hecho autónomo; en cambio, exhorta a distinguir cada contrapeso que habita tanto en la historia del arte como en la teoría y la crítica y, como proponía Mitchell, a abocarse a la “taxonomía de medios”, conscientes de que estos o bien ponderan o se subordinan, o bien se describen o se anidan como un

⁸³ Allan Kaprow, “La educación del des-artista, parte I”, *Nerivela 1: Diálogos intertextuales* (2008): 56.

⁸⁴ Podría alegarse que los estudios de cultura visual, al ser de algún modo responsables o gestores de todas estas consideraciones, no poseen la autoridad de la Historia del arte y que éstos quedan en riesgo de caer en el símil de la alquimia o de la astrología con respecto a la ciencia, con lo que tales estudios equivaldrían, dicho no sin ánimo de ironía, al hecho de desplazar la filosofía, a decir de Mitchell, por una especie de “cultura mental”. En tal caso, téngase esto a favor del rigor mismo de los estudios visuales cuando son éstos los que disgregan la visión del epicentro de sus problemas. Y si son por lo pronto o no una disciplina, si su nombre es hasta ahora el más adecuado o no, al menos queda claro que los estudios visuales explican fenómenos concretos como los cánones autorizados no pueden, tal como los dilemas propios de estos nuevos paradigmas del arte.

programa de televisión visto dentro de una película o una película vista por televisión, lo mismo que un cuadro descrito en una novela que el pasaje narrativo *contado* en una pintura. Un profuso y no por ello arbitrario “sentido de intermedialidad”, tal es nuestro ideal, nuestra meta.

2.4 Lo no hermenéutico y la materialidad de la escritura

¿Es siempre el conocimiento algo del todo traducible? ¿Es lo mismo el significado que el sentido? ¿Qué tanto el arte de nuestros días se inclina más a lo sensorial que a lo intelectual? ¿Es la escritura dentro del arte un sistema exclusivo para comunicar contenidos?

Una vez aclarados los dilemas de los medios, de sus jerarquías en el conjunto de la expresión y de su función discursiva, en este apartado sustentaremos cuanto se apuntó en las primeras páginas, cuando se afirmaba que la escritura ha sido la expresión intelectual por antonomasia de la cultura, en la que se apoya el conocimiento con un carácter muchas veces absolutista y erudito y, ahora agregamos, discriminatorio de otras formas de comunicación que, a diferencia de los textos (como se lo suele entender), no son por completo traducibles o expresamente significantes, como todo aquello que es meramente sensorial, o bien, que se halla al mismo nivel de las emociones o de los fenómenos físicos como el estímulo de la luz, los colores, los sonidos, el volumen en sus distintas escalas, el contacto, el movimiento, etc. Esto, de manera complementaria a los giros lingüístico y visual, resta un tanto la importancia a los significados y los símbolos y pondera la ejecución, la materialidad y la sensorialidad. De hecho para el notable artista norteamericano Carl Andre:

desafortunadamente estamos entrenados con un modo literario. (...) Toda nuestra educación está conducida por medios literarios, por medios lingüísticos. El lenguaje

está mayormente dedicado a los símbolos, y el arte tiene muy poco que ver con eso. Cualquier artista puede simbolizar ideas, pero poco puede llevarlas a cabo, realizarlas; yo diría que todas las ideas son la misma, exceptuando lo relativo a su realización. Las ideas residen en la cabeza, para el artista la única diferencia entre una idea y otra es cómo han sido ejecutadas, cómo han sido realizadas⁸⁵.

Ilustremos esta preeminencia de la sensorialidad y la ejecución sobre el significado en el arte de escritura conceptual. Se trata de dos casos de *skywriting*⁸⁶ (escritura en el cielo hecha por el escape de aeroplanos) ideados por dos controversiales artistas estadounidenses: **Brauce Nauman** y **Jenny Holzer**, en cuyos textos, respectivamente, es posible leer: “*dejen la tierra en paz*” y “*vives la sorpresa que trajeron los viejos proyectos*”⁸⁷.



BRAUCE NAUMAN
Untitled (Leave The Land Alone)
(Sin título: *Dejen la tierra en paz*)
escritura de aeroplano en el cielo de Pasadena California, 2009.



JENNY HOLZER
For New York City: Planes and Projections
(Para Nueva York: Planes y pronósticos)
escritura de aeroplano en el cielo de la Ciudad de Nueva York, 2004.

⁸⁵ Carl Andre, “Simposio en el Bradford College”, Lawrence Weiner, *Mi libro es su libro, selección de textos y obras traducidas* (México: Alias, 2008), 11.

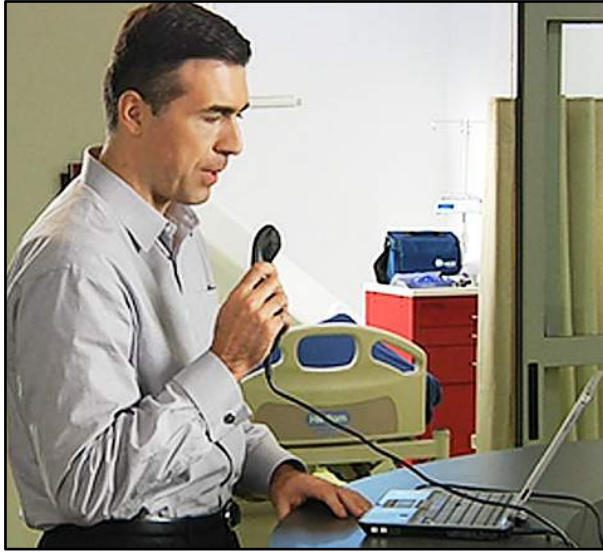
⁸⁶ Más información: “Skybrary”, *Write Sky*, <http://writesky.com/skybrary-2/> (consultado el 11 de enero de 2014).

⁸⁷ La traducción es mía.

Es momento entonces de plantearse algunas preguntas: ¿puede la escritura resistirse a la significación?, ¿es viable entender la escritura distinta de un sistema verbal o de cualquier otro orden capaz de ser reinterpretado?, ¿cuáles son las características de la escritura que, aun teniendo siempre ante nosotros, tomamos apenas en cuenta? ¿es posible —en caso de identificarlas bien— usar estas características al servicio de nuevas maneras para comunicar y, con ello, de nuevos criterios para hacer arte? En resumen: ¿qué hay en la escritura que sea considerado fuera del mensaje que significan sus palabras y hasta dónde es eso un elemento creativo? Podríamos empezar por plantearnos lo sustancial, por ejemplo, que llega a ser leer ‘cualquier cosa’ en el cielo, así se trate de frases motivacionales o del tipo horóscopo dominical, si esa ‘cualquier cosa’ apareció justo donde habitualmente nada, nunca, hay escrito, a no ser que se considerase las nubes como la especie de un “alfabeto plástico”.⁸⁸

Tratemos de “asir” por un instante, a rasgos muy generales, la Historia de la escritura y reflexionemos en su accidentada trayectoria, desde sus orígenes más remotos, hasta sus más nuevas y sofisticadas formas de ejecutarse en soportes digitales, incluso a partir del reconocimiento de la voz por medio de micrófonos que registran y procesan los pulsos sonoros convirtiéndolos en caracteres gráficos. Diríase entonces que ahora es posible escribir solamente con la voz.

⁸⁸ Al parecer, la vinculación de los fenómenos naturales a lenguajes (códigos con soportes lingüísticos) es una constante en la expresión contemporánea en prácticamente todas las disciplinas: desde la música con cantos de ballenas durante el auge del *New Age* en los 80, hasta las formas más sofisticadas de usos de la tecnología, como, justamente a propósito de nubes, es el proyecto *Cloud Piano* (Piano nube), de David Bowen, que consiste en “retraducir” los patrones formales y el desplazamiento de las nubes a escalas musicales; mismas que son registradas por sensores y “dictadas” a un robot que las convierte en sonidos tonales tocados con decenas de dedos mecánicos. Más información: David Bowen, *Cloud Piano*, http://www.dwbowen.com/cloud_piano.html (consultado el 11 de enero de 2014).



Las nuevas tecnologías digitales “**Voice to text**” o “**Speech Recognition**” (Voz a texto o Reconocimiento de voz), como *SIRI*, *Google*, *Dragon Dictation*, entre otras, han incluido funciones de identificación de voz y de dictado de voz a caracteres tipográficos en los dispositivos electrónicos personales (computadoras, teléfonos, tabletas, etc.).

Este destino de la escritura, no obstante, ha tenido un paso intrincado: de la escritura en la arena esfumada por el agua y el viento, a la escritura en una pantalla de píxeles, cristales diminutos millones de veces llenados y vaciados sin que deban dejar vestigios. Es curioso: la memoria de la escritura –de lo humano– que por milenios vivió en el papel, en lo orgánico; empieza a hospedarse ahora en el silicio de los circuitos electrónicos, en lo inorgánico.

Compárese ahora algunos usos alternativos de la escritura en el arte de nuestros días en que encontramos este tercer giro histórico (el no hermenéutico) tanto en el arte como en la vida cotidiana y, dentro del cual, a pesar del uso de los signos, el sentido de la creación se enfoca a campos más sensoriales y procesuales que significantes; o sea que lo que ‘se dice’ y si es que en verdad ‘dice algo’ (contenido) es sin duda menos importante que la manera en que se lo expresa. En las primeras dos imágenes tenemos un ejercicio de escritura pública llamada extendidamente *Ground Writing* (Escritura de la tierra) en China⁸⁹, en la que los artistas calígrafos trazan ideogramas en el suelo de piedra con ayuda de una escoba que les sirve de pincel, la cual mojan en cubetas con agua que tarde o temprano se

⁸⁹ “Ground calligraphy popular among Chinese”, *People Daily*, http://english.peopledaily.com.cn/200505/23/eng20050523_186317.html (consultado el 11 de enero de 2014).

evaporará; en la segunda podemos apreciar el trabajo de la artista norteamericana **Leslie Nichols**, quien, siguiendo una tradición del arte hecho en máquina de escribir y que data de 1870 y hasta nuestros días, dentro del retrato que forman los caracteres es posible leer frases como: “*La igualdad de derechos ante la ley no será negada ni restringida por los Estados Unidos ni por un solo estado por motivos sexuales*”⁹⁰, etc.; el texto proviene de la Enmienda de Igualdad de Derechos de los Estadounidenses. El segundo par de imágenes se compone de una instalación de texto luminoso interactivo hecha por el colectivo turco **NOTA BENE Visual** en el que el “espectador” puede generar nuevos gráficos según se coloque y se desplace frente al dispositivo⁹¹. Por último, y para hacer notar la poca importancia de los mensajes verbales en la escritura conceptual contemporánea, tenemos el caso del poema visual del australiano **David Miller**, cuyo conjunto de catorce líneas emula la estructura de un soneto tradicional, sólo que sin utilizar palabras, sino “gestos” gráficos.



CALÍGRAFOS DE LA TIERRA EN XI'AN, CHINA
textos colectivos realizados con agua sobre el piso del Centro Comercial Chanba, 11 de octubre de 2010, en el Día Internacional de la Horticultura, en China.



LESLIE NICHOLS
***Looking Forward* (Anhelando)**
 texto-dibujo hecho en máquina de escribir mecánica sobre papel, 2010.

⁹⁰ La traducción es mía.

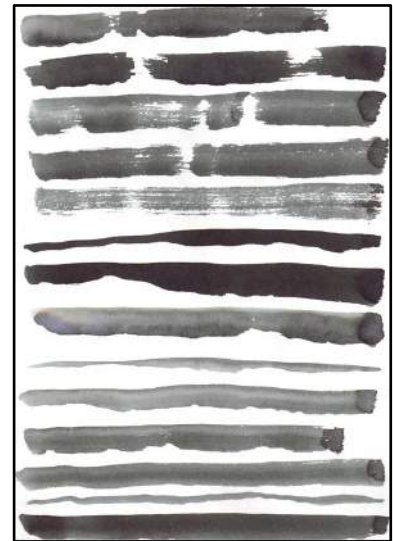
⁹¹ Más información: *Nota Bene Visual*, <http://notabenevisual.com/> (consultado el 11 de enero de 2014).



NOTA BENE VISUAL

***In Order To Control* (Con el fin de controlar)**

instalación audiovisual de tipografía lumínica e interactiva, dimensiones variables, 2012.



DAVID MILLER

Untitled (Visual Sonnet) #11

(Sin título: Soneto visual # 11) tinta sobre papel, 2010.

Si consideramos, dentro de esta misma ráfaga histórica, los muy variados discursos que se han asentado en la paulatina evolución de estos soportes (desde los textos fundadores y doctrinarios, como la Biblia, pasando por los manifiestos del arte moderno y hasta la más pedestre conversación por *Facebook*); si en verdad atendemos el cosmos de los contenidos y sus soportes y llegamos a la conclusión de que definitivamente algo *se ha visto* cambiado incluso en el propio entusiasmo de la escritura, es porque “ya no creíamos que un complejo de significado pudiera entenderse al margen de los medios en que se los realizaba, esto es, al margen de la diferencia que implicaba que apareciese en una página impresa, en la pantalla de un computador, o en un mensaje de correo de voz”⁹².

Si por ejemplo, comparásemos las arrugas en el papel de una carta postal (o bien su perfume o sus distintas huellas en ella), con la asepsia digital de un correo electrónico cifrado en signos cibernéticos, nos daríamos cuenta de que, al margen de sus cambios ostensibles, siguen perviviendo en ambas varias inscripciones, digamos, paratextuales dentro del propio vehículo que soportó la escritura. O sea, sigue habiendo, *de mano* a los mensajes, otros sistemas de información; y si las

⁹² Gumbrecht, *Producción*, 26.

arrugas significaron lejanía y sinuosidad, el perfume expresó devoción, y el amarillar del papel encarnó el paso del tiempo⁹³; tenemos también que los soportes digitales dejan huellas más o menos ocultas, sólo que ahora en forma de “metadatos”, es decir, de inscripciones electrónicas que guardan información de peso como: la fecha de elaboración, número de serie de la máquina en que se escribió, así como coincidencias con otros textos y antiguas versiones ‘encriptadas’ en el mismo archivo de escritura.

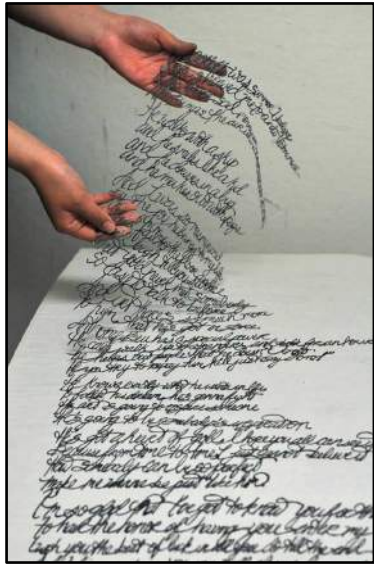
En gran medida, son esas primeras inscripciones analógicas de lo que se ha servido el arte conceptual desde la segunda mitad del siglo XX para hacerse notar justamente desde modelos menos sutiles que los contenidos habituales; modelos que, no por seguir siendo ideológicos (conceptos), estriban exclusivamente en la operación de traductibilidad del conocimiento. Y si, por ejemplo, tenemos el mismo texto tanto en una hoja de papel como pintado en un lienzo o “guardado” en un archivo, muchas serán las diferencias entre ellos ante las que el arte actual despierte su interés. Entonces, es posible afirmar que, incluso si se es analfabeto, se vive de tal modo imbuido en los soportes textuales de la cotidianidad global, que es imposible no verse influenciado por toda esa comunicación no hermenéutica que transportan las inscripciones de lo escrito⁹⁴. Muestra del uso de estas son las obras que tenemos a continuación, en las que se pondera la cuestión sensible por encima del mensaje, o lo que se supone que tal mensaje “debió de ser”.

⁹³ Recuérdese también cómo, en el caso de las máquinas mecánicas de escribir, estas poseía una “firma” que, como una huella digital, las identificaba como únicas; pues cada una tenía un desgaste distinto en sus caracteres metálicos, o bien, pequeños accidentes, rajaduras o porosidad en ellos, que “delataban” fácilmente la procedencia de un texto, una vez identificadas las presuntas máquinas. Esta técnica de identificación paratextual fue muy utilizada durante el espionaje antes de la era digital.

⁹⁴ “En cuanto a toda la cultura de Occidente, ésta puede considerarse como una cultura de lo impreso porque hay una relación con lo escrito a través de lo impreso, en las ciudades por lo menos, donde se ven los carteles, las inscripciones, los libros en las tiendas de los libreros, los edictos o los textos oficiales pegados en los muros. Hay una presencia del escrito impreso que crea condiciones de presencia de una cultura de lo impreso, aun para los analfabetos”. Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia, conversaciones con Roger Chartier* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 17.



THEASTER GATES
Promissory Note (Nota promisoría)
 escritura de gis blanco sobre pizarra portátil de madera enmarcada, 65 x 65 cm (aprox.) 2012.



ANTONIOUS BUI
Embroidered Song (Canción bordada)
 Instalación: escultura en alambre, 100 x 40 (aprox.) 2013.

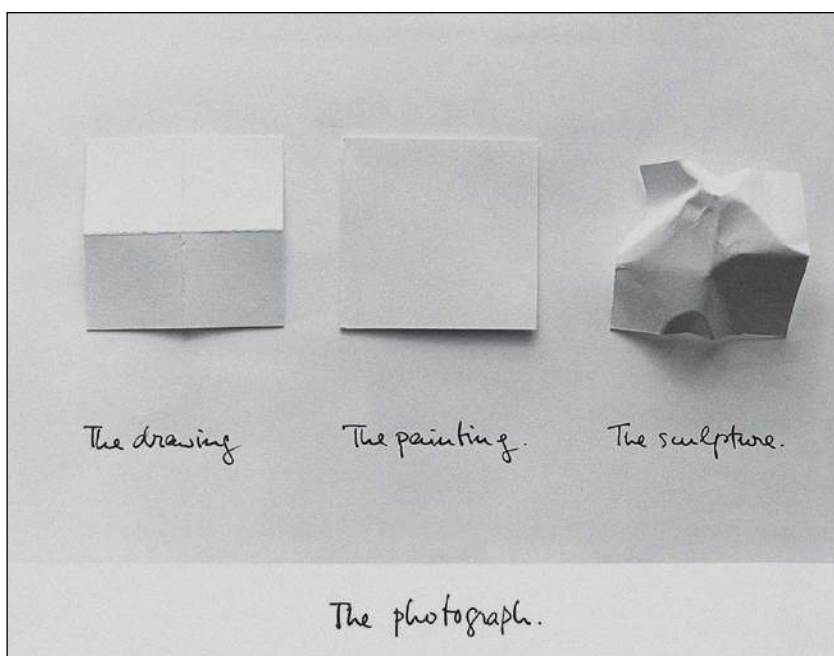


TERESA SERRANO
That's Life (Así es la vida)
 Tinta sobre papel pautado, 80 x 60 cm. 2013.



BETH CAMPBELL
Potential Store Front (Mostrador comercial en potencia)
 instalación pública: vidrio, espejos y tubos de luz neón, 275 x 457 x 915 cm (detalle), 2007.

Se llega, incluso, a dar el caso de que estas inscripciones sustituyan casi por completo los mensajes o contenidos y amalgamen el todo de la obra. De esta forma, artistas como **Luis Camnitzer** han embargado el lenguaje de las palabras dejando al descubierto que cosas tan sensoriales, como dobleces o arrugas en un papel, pueden metaforizar e invertir los soportes tradicionales para considerarse signos de una nueva lectura en “estado puro”, es decir, de una lectura que se ha reducido justamente sólo al acto del leer eso que antes poco significaba, y en la que el “remanente verbal” es una pista, mero accesorio contextual. Así, curiosamente, lo que antes expresaba se relega a un plano de guía, y lo que antes fuera sólo inscripciones expresa ahora a la obra de arte.



LUIS CAMNITZER
The Photograph
(La fotografía)
Pluma de tinta negra
sobre fotografía de
papeles en blanco
y negro, laminada
28 x 35 cm
1981.

Existe en el uso constante de estas inscripciones (que antiguamente acompañaron contenidos comunicacionales) una gradual metamorfosis del arte que se inclina con fervor al mundo de la escritura, misma que, a su vez, hemos apreciado viajar en el tiempo: desde una absoluta sacralidad hasta su carácter más prosaico y técnico, ahí donde hoy alcanza su extendido uso cotidiano. Al parecer, ya no sólo Dios ha muerto en el sentido Nietzscheano; sino que si de algo estamos seguros es

que este no ha de resucitar escribiendo ni dictando una segunda Biblia o Corán o tora en un *iPad* (y es digno de observar que, mientras que el nuevo término '*lpad*' exige ser escrito con una grafía capital, no así con la tora, a pesar de ser el libro esencial de la ley para los judíos).

Para el historiador francés Roger Chartier, quien se especializa en el tema de la escritura con atención a sus soportes en las distintas culturas, “nunca un texto puede reducirse a su contenido semántico”⁹⁵, por lo que nos exhorta a preservar, en la medida de lo posible, los soportes originales de todo lo escrito. Sin embargo, en cuanto al arte de nuestros días. Al parecer, esto es más una conciencia utópica que una real viabilidad para las generaciones venideras, de las que ya se presiente el afán por la cultura de la obsolescencia, *donde* el respeto por las formas ancestrales y por lo “divino” que pudo representar la escritura se remplaza justo por el uso de la misma, como sea que se la emplee, fotografiada o pintada, improvisada o archivada, sin más.

2. 4. 1 El cuerpo del lenguaje

Afirmar que el lenguaje posee un cuerpo es también declarar que el lenguaje es una clase de ente cuya influencia en el arte se eleva por encima de un autor determinado; en este caso, se trata de un ente históricamente reciente cuya materialidad ha sido trasmutada: del cuerpo del autor al cuerpo del texto. Por un lado, en cuanto al lenguaje como institución, la relación entre cuerpo y el estatuto de las palabras es rastreable en la filosofía griega cuando Sócrates habla de “la escritura al nivel del cuerpo: la escritura es la materialidad que representa la materia más corruptible: el

⁹⁵ Roger Chartier, *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito* (México: Universidad Iberoamericana, 2005), 215.

cuerpo. La retórica, por tanto, se ocupa tanto del cuerpo como del alma⁹⁶. Por otro lado, en cuanto a la escritura como cosificación emancipada de su mensaje, en los albores del libro Roger Chartier apuntaba algo acerca de la materialidad del texto, ya que en ese entonces, aun “sin leerlos, los libros pueden utilizarse con fines de magia o para establecer una distinción social, o con usos medicinales, como cuando se utilizaba el libro como protección y se creía que anteponiéndolo sobre el cuerpo del enfermo éste sanaba.”⁹⁷

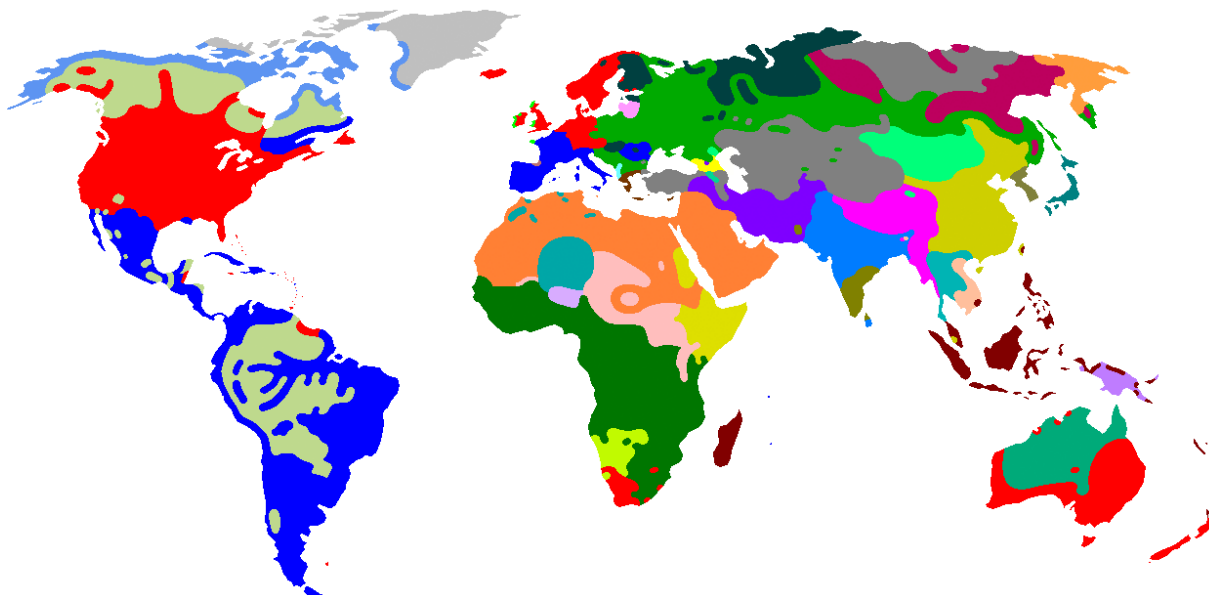
En lo tocante al fenómeno de la escritura de nuestros días hay que tener en cuenta que el sentido de “desmaterialización”, con el que tantas veces se distingue capciosamente al arte contemporáneo, no estriba en la privación artística de los objetos materiales, sino en la inversión de fenómenos con que el arte nuevo renuncia al atesoramiento de las obras en cuanto a “joyas culturales” para, en lugar de ello, poner énfasis en el lenguaje, en las ideas o en las situaciones que se desatan a partir de su presencia, esté o no “imbuida” en un determinado objeto físico. En todo caso, este objeto, si lo hay, es relativamente sustituible o múltiple; porque para el arte de nuestros días los objetos, cualesquiera, se hayan vacantes para ser transformados u ocupados por el arte. En ese aspecto las obras conceptuales representan una especie de “naufragio” histórico de los materiales en que los artistas les han dado usos insospechados.

Afirmar que el lenguaje posee un lugar es también reconocer su cuerpo como una extensión conceptual más allá de sus articulaciones íntimas y aprehenderlo como una red, una situación de acoplamiento en que espacio y tiempo se conjugan: de modo que si uno piensa, por ejemplo, en sistemas como “idioma español” e “idioma inglés” puede, además de advertirlos como conjuntos de vocablos con reglas sintácticas limitadas, encontrarse con una cartografía (áreas destacadas en un mapa) más o menos precisa cuyos territorios se desplazan con el tiempo según el contexto en que se los vea: en la época medieval, colonial, moderna, etc. Como es el caso de la siguiente imagen en que se destacan las lenguas habladas en el mundo

⁹⁶ Antonio Aguilar, *Retórica y Post-Estructuralismo: Introducción a la materialidad del lenguaje en teoría de la literatura* (Valencia: Universidad de Valencia, 2004), 240.

⁹⁷ Chartier, *Cultura*, 13.

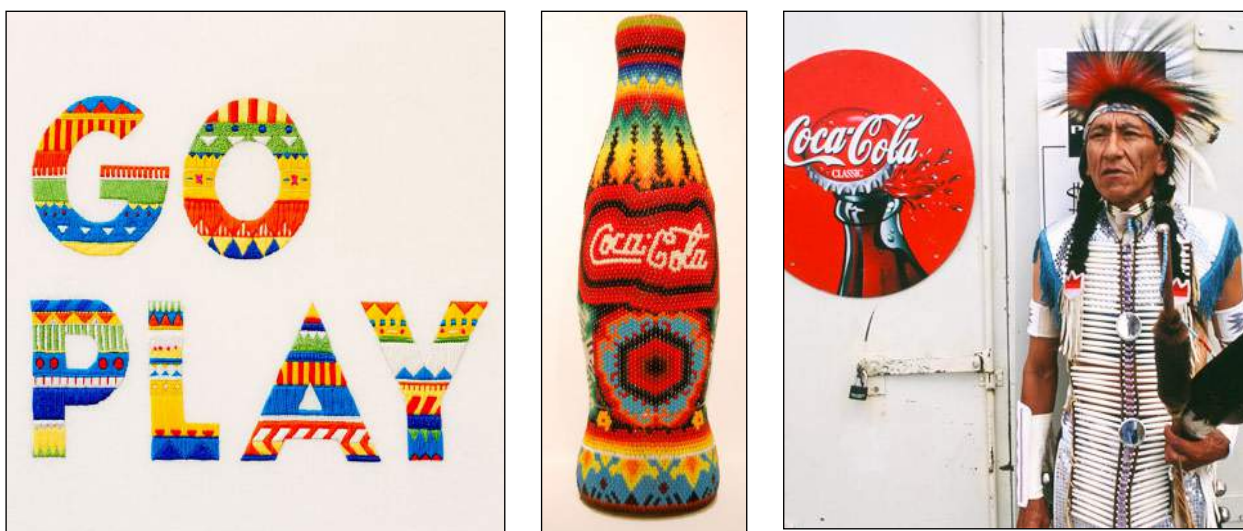
actual de acuerdo a sus orígenes (romances, germánicas, semíticas, etc.). De alguna forma, cada área de color en la cartografía es un determinado cuerpo del lenguaje, aun si no posee la inscripción de palabras. Es éste otro caso de un “dibujo que se lee”.



Mapa de lenguas del mundo de acuerdo a sus orígenes. Predominan, en azul marino: las romances; en rojo: las germanas; en naranja, las semíticas; en verde medio: las eslavas; en verde oscuro las níger-congo; en verde claro: las mongólicas; en rosa, las tibeto-birmanas, en verde-manzana las lenguas chinas y en azul medio las índicas.

Análogamente, si un elemento del sistema de lenguaje (texto) es desplazado deliberadamente a otro lugar (contexto), como una serie de propagandas espectaculares en inglés y enclavadas en sitios tipificados como no-angloparlantes; este sistema de lenguaje generará un nuevo lugar de significación ya sea porque es entendido por pocos o por ninguno; pues, incluso en este último caso, “no entender” también habrá entrañado otra clase de sentido, de trascendencia: dominio cultural, sectorización de la sociedad, etc. Desde luego “uno” puede saber que no entiende. Esa es otra de las caras en los hibridismos culturales; asonancias que el arte trasforma de pronto en concordancias dentro de un objeto o una imagen, como puede apreciarse en la pieza “*Go Play*” (“A jugar”) de las artistas bordadoras gemelas australianas **Maricor y Maricar Manalo**, las cuales incorporan grecas de nativos del

pacífico sur (lenguaje de imágenes tradicionales) a frases cotidianas en inglés (lenguaje de escritura colonial), al lado de la cual hemos dispuesto, sólo en carácter de comparación, una artesanía hecha por indígenas huicholes anónimos sobre una botella de *Coca Cola* y la foto de un nativo norteamericano al lado de un anuncio de esta misma bebida.



(izquierda) MARICOR Y MARICAR MANALO

Go Play (A jugar) Bordado de estambre en tela de algodón, 45 x 65 cm (aprox.) 2010.

(Derecha en medio): artesanía huichola, realizada con la técnica tradicional, de chaquira adheridas sobre botella de vidrio y (derecha última) fotografía de nativo norteamericano hecha en 2012.

Uno de los riesgos más comunes al momento de estudiar el lenguaje desde las contingencias alternativas actuales (como, en este caso, la visualidad) es tratar de creer que la escritura es la única forma corporal del lenguaje y que, por lo tanto, el habla es incorpórea o al menos algo ajeno a la materialidad ostensible de la escritura. Es ésta una clara reticencia o, en todo caso, una insuficiencia mediática.

Desde tal perspectiva hay muchos tipos de cuerpos del lenguaje, y de sus contextos, y basta con identificarlos y con que se relacionen con otros factores para funcionar como tales: el lenguaje hecho por los colores viales, el lenguaje hecho por quienes visten a la moda, por quienes entienden otras lenguas, por quienes hacen sonar el claxon, por quienes pasean una mascota, etc. Nos daremos cuenta de que cada uno de estos lenguajes (cuerpos) precisan un cierto contexto (lugares) para

albergar cierto significado o sentido. Para Julia Kristeva “el propio cuerpo del lenguaje presenta una materialidad doblemente discernible: por una parte, en el aspecto fónico, gestual o gráfico que reviste la lengua (no hay lenguaje si no hay sonido, gesto o escritura); por otra, en la objetividad de las leyes que organizan los distintos subconjuntos del conjunto lingüístico, y que constituyen la fonética, la gramática, la estilística, la semántica, etc.”⁹⁸. Mucho de la escritura conceptual consiste justo en transponer estas dos corporeidades (la tangible y la institucional) lo más evidentemente posible.

Aun con todo, la noción de ‘cuerpo’ se acopla con naturalidad a la de eso material que todos compartimos: todos tenemos un cuerpo, todos somos una colección a su vez de otros cuerpos que, como células y parásitos, son entes y situaciones a su modo. Es desde este cuerpo complejo que sentimos y que tenemos individualidad; pero ciertamente, una individualidad imbuida en los otros, quienes operan a un tiempo como otros cuerpos y, en suma, como un lugar. Desde la perspectiva actual, el lenguaje (visto como texto, como habla o escritura), no funciona muy distinto de esto, su tejido de signos está igualmente vivo y posee estructura celular, las palabras que se comparten en el cuerpo del texto son las mismas palabras que usamos, que *nos usan*.

En ese sentido, nosotros también somos escritos. Nuestra propia experiencia verbal abraza la experiencia de nuestros sentimientos desde un lenguaje común, “celular” y compartido. No es casualidad que en muchas culturas se atribuya a las palabras funciones análogas a los órganos corporales y, sobre todo, al hecho mismo de dar a luz; en este caso un alumbramiento del que tanto mujeres como hombres son partícipes. Incluso la letra, y ya no sólo la palabra, llega a ser unidad corporal de significación⁹⁹. Lo cual no es extraño si reconocemos que, en gran medida, las letras

⁹⁸ Kristeva, *El lenguaje*, 19.

⁹⁹ “La ciencia de tal valor se llama *gematria*. Cada letra puede relacionarse con un miembro del cuerpo de manera que el perjuicio de una letra conlleva una deformación del miembro correspondiente. El cabalista profético se aproxima a las prácticas de los yogas indios, de sus técnicas respiratorias y de su dominio del cuerpo unidos a una pronunciación sacra de los diversos fonemas”. Ibid., 93.

mismas derivan de cosas, animales y sonidos de la naturaleza¹⁰⁰; razón por la que ni esta unidad mínima está exenta de corporeidad con sentido y por la que muchos artistas consagran a las letras obras conceptuales acabadas; según puede apreciarse en las imágenes siguientes del instalador inglés **Nicola Yeoman**, quien trabaja con objetos diversos para crear entornos de figuras volumétricas (letras), e ilusionismos de imágenes en espacios públicos.



NICOLA YEOMAN

5 Obras-instalaciones temporales para sitios específicos (LETRAS). De izquierda a derecha y de arriba abajo: **“E”** (con objetos de armario), **“X”** (piso de duela horadado), **“T”** (con ramas de

¹⁰⁰ Piénsese, por ejemplo, en la forma de la primera letra de nuestro alfabeto ‘A’ y en sus orígenes tanto latino como en otras lenguas antiguas (como el fenicio y el griego, el egipcio y el etrusco). En cada caso, es posible identificar la forma de un mamífero con cornamenta (cabra, buey, vaca, cornúpeto, etc.). Gregorio Salvador y Juan R. Lodaes, *Historia de las letras* (México: Espasa, 1997), 20–24.

árboles), “T” (con trozos de tela), “T” (con circuitos de luz neón). Dimensiones variables. Con la colaboración del fotógrafo Dan Tobin Smith, 2012.

Por otra parte, es natural que si el lenguaje tiene un cuerpo tenga también una sexualidad. Para *miradas* como la de Joseph Brodsky existe al respecto cierto retorno a lo clásico, y, coincidentemente con las teorías contemporáneas, eso que en la historia de las artes se ha conocido como “la musa” (y que ahora empatamos al giro lingüístico) no es sino la presencia del lenguaje¹⁰¹. Para el escritor ruso, no sólo la lengua, la voz —como en el caso de la ‘lengua materna’— es una presencia femenina, sino que el apego mismo de la escritura es monógamo pues la empresa de la escritura suele ser monolingüe y tal monogamia es algo que le es dado al artista, se trate de un hombre o una mujer.

Pero, a pesar de ser materiales, la voz y la escritura difieren genéricamente. Y es preciso, como planteaba Mitchell, delinear la especificidad de ambos medios. El *papel* de la mirada y su “silencio” imbuido en la escritura se distingue no poco del carácter sonoro (vocal y auditivo) del habla. Para muchas poéticas del lenguaje y desde el punto de vista lacaniano, ésa es una tesis cuyo fondo elemental también se suscribe al género. Bajo este criterio psicológico “el lenguaje en los humanos es, en primera instancia, alimentario y escópico. Es como decir que el lenguaje se nutre en un terreno esencialmente femenino. Desde luego, el sujeto no hablaría jamás sin la intervención hecha en el nombre-del-padre que viene a arrancarlo tanto del seno como de la mirada maternos”¹⁰². Así, es en el ámbito femenino que la mirada se

¹⁰¹ Para los clásicos, “en general, aparte de la amada, la única presencia femenina que constaba en la agenda del poeta antiguo era la de su musa. Ambas se confundirían para la imaginación moderna, pero en la antigüedad no lo hacían porque la musa no era corpórea. Hija de Zeus y Mnemósine (diosa de la memoria), no tenía nada de palpable; su único modo de revelarse a un mortal, particularmente a un poeta, era mediante la voz: dictándole tal o cual línea. En otras palabras, era la voz de la lengua. La poesía, como decía Montale, es un arte incurablemente semántico, y aquello a lo que el poeta atiende realmente, lo que en realidad le dicta la siguiente línea, es el lenguaje. Es de suponerse que el género de la palabra griega para “lengua” (*glossa*) sea el que da razón de la femineidad de la musa”. Joseph Brodsky, “El poeta, la amada y la musa”, *Revista Vuelta* 206 (1994): 13.

¹⁰² Eugénie Lemoine-Luccioni, *La mujer en el psicoanálisis, y otros textos* (Buenos Aires: El argonauta, 2012), 11.

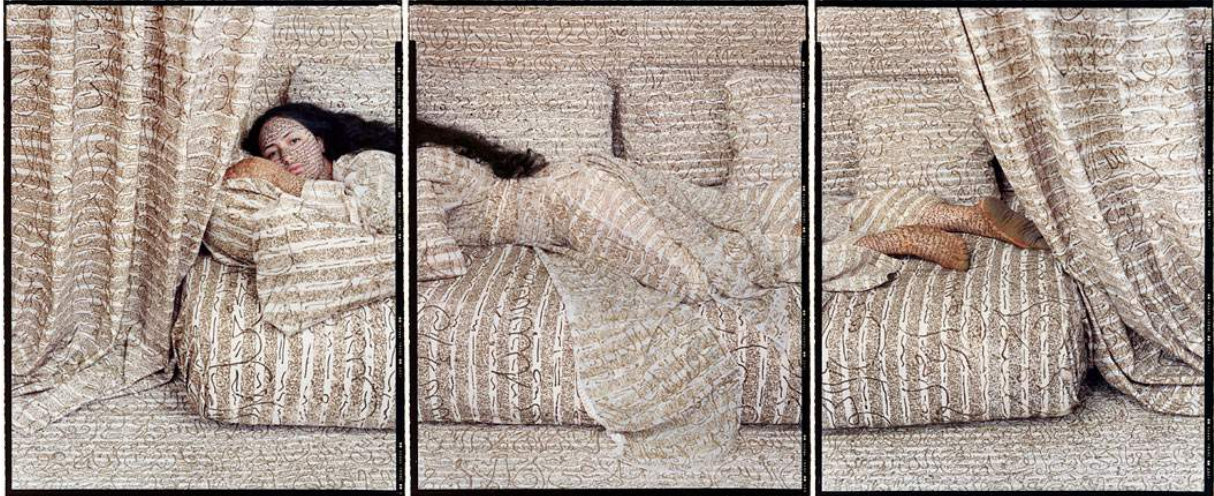
gesta tanto material como sin distancias; por lo que el lenguaje se comprende, se “ingiere” y se “degusta” sin necesidad de ser hablado. Antes de estas perspectivas analíticas de mediados de siglo XX, de hecho, ya Rilke lo había observado en *El libro de las imágenes*, en un poema llamado “De las muchachas” cuando escribe: “sólo las muchachas no preguntan qué puente lleva a las imágenes”¹⁰³. Para el escritor checo, el tránsito de la mujer a la poesía y a las imágenes es libre; mientras que para los hombres este tránsito es sinuoso y sólo le es dado al poeta. Y no se trata de que la oralidad de la palabra le sea lejana a la mujer, sino que “su palabra tiene otra necesidad que la del hombre. Ella está más cerca del inconsciente y de la palabra poética; dicho de otro modo, ella está más cerca de lo escrito y le deja al hombre la función de orador”¹⁰⁴.

Esta relación silenciosa con las palabras escritas es algo que no sólo quedará en la teoría, sino que también se volverá tema del propio discurso visual de lo escrito, sobre todo, en artistas mujeres, quienes se inclinarán por los temas propios de la feminidad y del cuerpo: de la intimidad al silencio, de los sueños a la mirada de género, del contacto con las telas a la piel, el alimento, etc.; tal como puede apreciarse en los siguientes ejemplos.

En primera instancia, encontramos el caso de la artista marroquí **Lalla Essaydi**, quien realiza retratos de “situaciones caligráficas” hechas tanto en papeles y telas como sobre la piel de mujeres; en sus contenidos se critica la represión islámica a su género al tiempo que se utiliza el elemento religioso y sacro de la escritura.

¹⁰³ Rainer Maria Rilke, *El libro de las imágenes* (Madrid: Hiperión, 2001), 21.

¹⁰⁴ Ibid.



LALLA ESSAYDI

Les Femmes du Maroc, No. 27 (Las mujeres de Marruecos, No. 27)

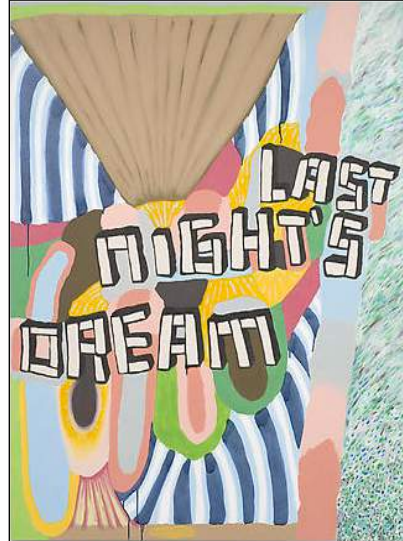
Fotografía de mujer: escenario, ropas y piel de la modelo llenados con caligrafía a tinta
 típico: fotografía digital, dimensiones variables, 2011.

A continuación mostramos otro conjunto de imágenes tanto en torno al cuerpo, como propias del cuerpo del lenguaje y la feminidad. La primera es de la joven diseñadora y fotógrafa canadiense **Rosea Lake**, la cual consiste en la toma de una mujer de espaldas, en una de cuyas piernas se ha escrito diferentes adjetivos de acuerdo a, según sugiere la imagen, la altura que se podría usar una falda y ser calificada socialmente a partir de ello; de abajo hacia arriba puede leerse en inglés palabras que en nuestro idioma equivaldrían a: “*matronal, mojjigata, pasada de moda, apropiada, coqueta, virgencita, provocativa, urgida, golfa, puta*”¹⁰⁵. La que le sigue se trata de una pintura de la artista californiana **Monique Prieto** en la que, en medio de figuras del tipo psicodelia se lee en tipografía inventada: *Last Night's Dream* (El sueño de anoche). Por último, se aprecia una instalación de la artista rusa **Ekaterina Panikanova**, la cual consiste en una aguada en tinta y acuarela hecha sobre páginas de recetarios, cuadernos de notas, libros y otros volúmenes abiertos y cuyas páginas funcionan de lienzo en una especie de rompecabezas.

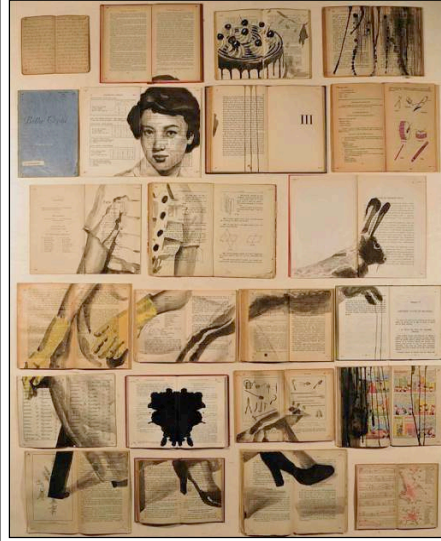
¹⁰⁵ En inglés, en la fotografía: “*Matronly – Prudish – Old fashioned – Proper – Flirty – Cheeky – Provocative – Asking for it – Slut – Whore*”. La traducción es mía.



ROSEA LAKE
Judgments
(Juicios)
 fotografía digital en color
 dimensiones variables, 2013



MONIQUE PRIETO
Last Night's Dream
(El sueño de anoche)
 óleo sobre tela
 159 x 127, 2007.



EKATERINA PANIKANOVA
Errata Corrige (Corrección de errata) instalación: tinta, acuarela y grafito sobre libros viejos montados en madera, 130 x 110 cm, 2012.

Cuando en su libro *De la gramatología*, en el ensayo dedicado a Rousseau, Jacques Derrida acuña su célebre frase “no hay nada fuera del texto”¹⁰⁶ a lo que se refiere el pensador francés es precisamente a que en “el texto” no existe realmente un afuera, porque de alguna manera “todo es texto”, es decir que: todo lo que posea significación, todo lo que pueda ser interpretado podrá asimismo entenderse — epistemológicamente— como un texto (el texto del discurso, del habla, de los gestos, de la moda, del sentido, etc.). Así, todo cuerpo del lenguaje se encuentra a su vez inmerso en un contexto.

Concebido como esta entidad fenomenológica, el texto como cuerpo se vuelve una estructura demasiado amplia, aunque no por ello imprecisa de acuerdo a sus condiciones. Digamos que la construcción y la identificación del texto son también su propia elaboración; lo cual expresa que los textos y los contextos se generan, crecen y se limitan al mismo tiempo.

¹⁰⁶ Derrida, *De la*, 207.

recordemos que para Derrida, los textos son campos constituidos en base a la oposición de las ideas, de la misma manera que una palabra se distingue como tal por oponerse y nutrirse de otras. Con ello, las huellas o marcas que los signos hacen dentro de los contextos pueden también fungir como elementos de textos futuros cuya codificación no se ha ejercido, por lo que el “sentido de un texto” no es algo que se desate de él inmediatamente sino como el desplazamiento constante de un flujo de situaciones, lo que hace que sus enfoques se hallen todo el tiempo en un juego de contrastes producidos por un sistema lingüístico vivo. Así, las huellas del lenguaje no son anclajes sino supervivencia misma de significado. Y en este fluir del sentido el decir, hablado o escrito, es una oportunidad; y la oportunidad es, a su vez, una deriva del ser. Todo lo que emite un mensaje o escucha otro debe abrirse o colocarse al margen de sí mismo. Lo cual, como vimos arriba, acuerda con el carácter de exterioridad del ser y la despersonalización del sujeto. Para Derrida, el conocimiento mismo no se halla cimentado en bases inamovibles; por el contrario, los textos que fundamentan los saberes humanos son frágiles y cambiantes; poseen un cuerpo y, con ello, obligadamente, un destino siempre inestable.

3 ESCRITURA E IMAGEN: Una aventura doble y una correspondencia / apartado teórico-historiográfico

3. 1 En busca del origen: historia del espacio en la escritura y de la escritura en el espacio

El presente apartado supone un viaje de carácter crítico a través de los fenómenos y sus teorías, y deja para más adelante los recorridos monográficos. Aquí, se comparan los rasgos representativos de la cultura en lo tocante a la escritura y las imágenes en el arte y se rastrea el origen de sus paradigmas, ahí donde se cifra el viaje doble de la escritura y la imagen, uno hacia fuera de sus límites formales, otro hacia adentro de su propia conciencia de significado, en añadidura de un tercer desplazamiento: la aventura que palabra e imagen sostienen una hacia otra en continua correspondencia. Relaciones que más tarde nos llevarán a construir nuestra metodología. Esto es: un 'afuera' físico (soporte), un 'intermedio' simbólico (textura) y un 'adentro' conceptual (leyenda). Veamos en qué consisten tales vuelcos.

* * * * *

No todo lo que hoy nos parecería típicamente posmoderno, como el arte conceptual o la poesía que tiene el lenguaje como tema, se cernió hace pocos años; hay hechos históricos importantes que surgen un tanto en la oscuridad de su propia época, o bien, conceptos que aparecen una vez pero esperan durante muchas décadas a ser continuados con las ideas de otros en otras generaciones y lugares. Para muchos, los verdaderos cambios del arte en cuanto a un nuevo modelo de pensamiento han consistido, no en una sola, sino en una serie de revoluciones impulsadas por el bombo tecnológico y el avance de la cultura de consumo; pero sus progresos, sin embargo, se han visto detenidos o aletargados a causa de las grandes guerras o del alterado ritmo en las relaciones transatlánticas.

En cuanto al giro del lenguaje que afectará al arte de un modo general, la teórica neerlandesa Mieke Bal nos habla sobre esta peculiaridad flexible y viajera de los conceptos dentro de las humanidades¹⁰⁷. De modo que frecuentemente, en temas contemporáneos, es menester observar fenómenos aparecidos muchos años atrás y hallar las inmanencias que completan alguna genealogía, o bien cierran diálogos, acaso no tanto al modo cíclico como expone la concepción nietzscheana del eterno retorno, sino más accidentalmente, a veces desde la teoría o en la propia ideología de los artistas. Asimismo, nos señala la autora, los conceptos no sólo se desplazan en el tiempo; también cambian de nombre, de disciplina e, incluso, de significado¹⁰⁸.

Bajo estos criterios distinguimos que el giro del lenguaje involucra menos una evolución repentina que un proceso de pensamiento afinado poco a poco en la manera de hacer arte y que se sigue gestando en nuestros días en muchos ámbitos. En todo caso, esa sería su “evolución”, una lenta construcción a veces un tanto subliminal de los hechos, en distintos lugares y épocas.

Cuando interrogamos a la poesía del lenguaje y a la escritura conceptual sobre sus procedencias a nivel paradigmático, nos topamos con un par de eventos históricos diferidos por poco menos de dos décadas pero, al final, íntimamente conectados en lo subsecuente y, sobre todo, en los modos de hacer arte en nuestros

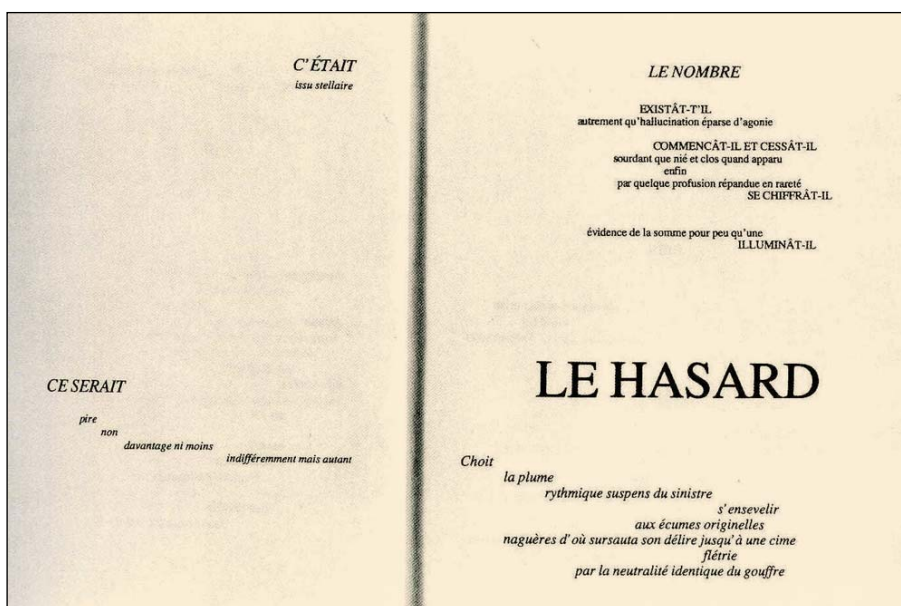
¹⁰⁷ Para Mieke Bal “los conceptos son las herramientas de la intersubjetividad: facilitan la conversación, apoyándose en un lenguaje común. Por lo general se les considera la representación abstracta de un objeto. Pero como sucede con todas las representaciones, en sí mismos no son ni simples, ni suficientes. Los conceptos distorsionan, desestabilizan y deforman el objeto. Declarar que algo es una imagen, una metáfora, una historia o lo que se quiera -es decir, utilizar los conceptos para etiquetar- es un acto que no sirve de gran cosa. El lenguaje de la ecuación -"es"- tampoco consigue ocultar las opciones interpretativas que se han tomado. De hecho, los conceptos son, o mejor dicho *hacen*, mucho más. Si pensamos sobre ellos lo suficiente, nos ofrecen teorías en miniatura y de ese modo facilitan el análisis de objetos, de situaciones, de estados y de otras teorías. Pero en tanto en cuanto los conceptos son fundamentales para el entendimiento intersubjetivo, necesitan ser sobre todo explícitos, claros y definidos. De este modo, todo el mundo podrá adoptarlos y utilizarlos”. Mieke Bal, “Conceptos viajeros en las humanidades”, *Revista Estudios Visuales 3* (2006): 27-32.

¹⁰⁸ Ibid.

tiempos. Nos referimos, a “El tiro de dados” de Mallarmé y a la pala de nieve de Marcel Duchamp.

3.2 Más de un siglo del espacio en la escritura

La obra poética de **Stéphane Mallarmé** resulta de singular importancia ya que no sólo estipula el verso libre como otra manera de pensar el poema, sino la literatura misma. Esta concepción entraña algo más que una novedosa absolución de la escritura y su técnica. Al “expandir” las líneas en el blanco de la página el discurso cobra una espacialidad que antes no era sino una concernencia menor.



STHÉPHANE
MALLARMÉ
***Un Coup de Dés
Jamais N'Abolira
Le Hasard***
**(Un tiro de dados
jamás abolirá el
azar)**

facsimil de la primera
edición de libro
en francés,
1897

Digamos que, al reinaugar ese espacio, la poesía nunca volvió a ser la de antes: fondo y forma se declararon ámbitos conceptuales y completamente experimentales, con los que era posible conectar una nueva idea de hacer literatura. Para Umberto Eco es con la obra de Mallarmé que surge el concepto de

complementariedad en la escritura. Una vez abierta la escritura, el disfrute de ésta se filtra como una suerte de sugerencia al lector, quien se motiva ante la sensación de que algo ha quedado inacabado, algo que empezará a habitar justamente en los ojos de quien lee, y a quien Eco llamará más tarde “el intérprete”:

Con esta poética de la sugerencia, la obra se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que "sugiere" se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete. Si en toda lectura poética tenemos un mundo personal que trata de adecuarse con espíritu de fidelidad al mundo del texto, en las obras poéticas, deliberadamente fundadas en la sugerencia, el texto pretende estimular de una manera específica precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda, elaborada por misteriosas consonancias. Más allá de las intenciones metafísicas o de la disposición de ánimo preciosa y decadente que mueve semejante poética, el mecanismo de goce revela tal género de "apertura"¹⁰⁹.

Pero este sentido de participación del “intérprete” no prevalecerá únicamente como una revolución de la lecto-escritura, sino que se proyectará con el tiempo en las manifestaciones de la cultura. De esta manera no solamente el *papel de lector* se halla activo ante la obra, sino que el lenguaje se convierte en el sujeto de la escritura. Con la libertad del verso (emancipado para siempre del yugo fónico de la rima) y de su espacialidad en la página, la poética se vuelca a la mentalización y a la reflexión de su proceso íntimo, de modo que el sentido crítico deviene a un tiempo sustancia visual y literaria.

Es conocida la anécdota de cuando el pintor Degas, que pretendiera hacerse poeta, visitó a su amigo Mallarmé para compartirle lleno de efusión su gran idea para un libro; a lo que sin empacho le respondió, ahogando súbitamente su fuego, que los libros no se hacían con ideas, sino con palabras¹¹⁰. ¿Qué significa esto? En cierta forma que era tiempo de acabar con los mitos y figuras ideales de la creación, y resarcir así a la poética su parte humana perdida, a decir del propio Mallarmé: “dar

¹⁰⁹ Umberto Eco, *Obra abierta* (Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1967), 36.

¹¹⁰ Alfonso Reyes, *Obras completas XXV* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 76.

un sentido más puro a las palabras de la tribu¹¹¹, a las metáforas vencidas y a sus silencios y huecos. Y he aquí que lo que no había importado se volvió forma y estilo, que ese perfil de llave que posee cada poema abrió la puerta de su propia lucidez y se nombró estancia única: ámbito que en la escritura inaugura otra clase de reto; el de la imperfección, pues, decía el poeta: un sentido demasiado preciso ensucia la poesía... y la ceniza de un cigarro, es la separación de su claro beso de fuego¹¹².

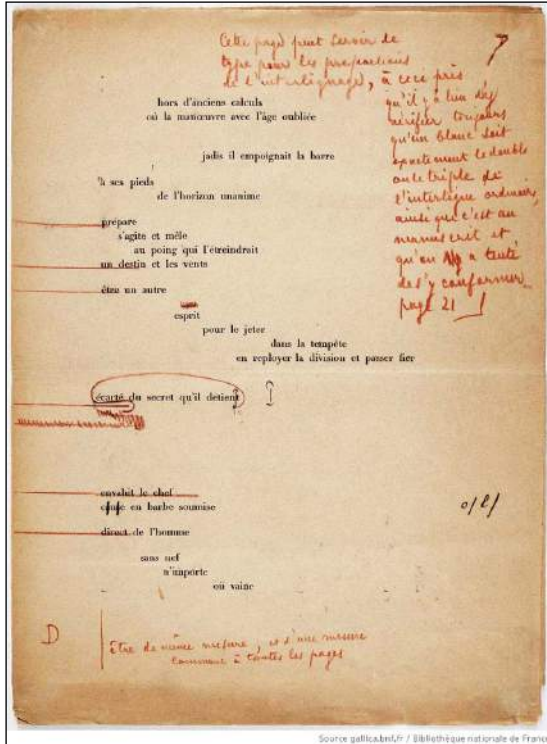
Para Douglas Crimp, el aporte de Mallarmé a la concepción de la visualidad actual se equipara a uno de los conceptos viajeros a que nos referimos arriba. Para el teórico norteamericano la manera mallarmeriana de que los símbolos incidan en un espacio asimismo signficante, guarda más relación con el arte actual que con el modernismo, del que históricamente es más cercano¹¹³. “Valery decía al referirse a la obra de Mallarmé, que podía ver por primera vez en el espacio la forma de un pensamiento; Octavio Paz agrega: «Pienso en una música nunca oída, música para los ojos, una música nunca vista»¹¹⁴. Obsérvese esta corrección de pruebas del contenido de su poema “*Tiro de dados*” y repárese en el modo tan espacialmente abierto de su planteamiento tipográfico.

¹¹¹ Stéphane Mallarmé, *Poesía completa* (Barcelona: Ediciones 29, 1979), 179.

¹¹² Ibid. p. 185.

¹¹³ “Si ser *posmoderno* equivale a tener cierto valor teórico, entonces ese término no puede usarse meramente como un término cronológico más”. Douglas Crimp, *Posiciones críticas* (Madrid: Akal, 2005), 34.

¹¹⁴ Juan Pintó, *La poesía experimental: del concretismo hasta nuestros días*, (Mérida Venezuela: Universidad de los Andes, 1983), 6.



STHÉPHANE MALLARMÉ
***Un Coup de Dés Jamais N'Abolira
 Le Hasard***
 (Épreuves, 1897)
 (Correscción de pruebas de
 “Un tiro de dados jamás abolirá el azar”)
 facsímil de la
 Bibliothèque Nationale
 de France,
 1897

Mallarmé, quien consideraba que los poetas jóvenes de entonces estaban más cerca del ideal poético que aquellos doctos que escribían su objetivo de manera directa como hicieron ya los viejos filósofos y retóricos, anotaba:

Es preciso que sólo exista alusión. [...] Los parnasianos consideran la cosa en su totalidad, y nos la enseñan: y, entonces, le falta el misterio; le quitan al espíritu del lector la alegría deliciosa de creer que él también está creando. *Nombrar* un objeto supone eliminar las tres cuartas partes del placer que nos ofrece un poema que consiste en adivinar poco a poco; *sugerirlo*, éste es el camino de la ensoñación. En el uso perfecto de este misterio anida el símbolo: evocar paso a paso un objeto con el fin de manifestar un *estado del alma*; o, a la inversa, escoger un objeto y extraer de él un estado de alma, a través de una cadena de desciframientos¹¹⁵.

En efecto, sorprende aún en nuestros días la vigencia de tales palabras.

¹¹⁵ Stéphane Mallarmé y Jules Huret, *Entrevista a Mallarmé* (1891), <http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-1/literatura/entrevista-a-mallarme-por-jules-huret-1891> (consultado el 25 de mayo de 2013).

3.3 Un siglo de la escritura en el espacio

Hace exactamente un siglo (1915)¹¹⁶, por las calles de Nueva York, **Marcel Duchamp** se detuvo en una ferretería a comprar un objeto cotidiano y típico del norte de los Estados Unidos: una pala de remover nieve¹¹⁷; sólo que los propósitos para su uso estaban muy alejados de la vida doméstica, al menos en ese entonces. Es curioso, pero Duchamp no era el único artista que buscaba inquietamente en esas mismas calles otros objetos comunes para volverlos singulares, y seguramente más de una vez en esos mercados terregosos, tropezara con el joven Joseph Cornell¹¹⁸, el padre de las “cajas-poéticas”, del *assemblage*.

Lo que Duchamp hizo con la pala fue escribir en su mango de madera esta frase: «*in advance of the broken arm*» (en adelante del brazo roto). Al parecer, en ese y otros actos similares de por esos años el artista francés se había topado con algo muy grande a lo que él se abocaba pero, cuyo sentido, no lograba entender del todo.

¹¹⁶ Eran los tiempos de la incipiente Primera Guerra Mundial. En Norteamérica el ambiente aún era tranquilo. En el México postrevolucionario, Mariano Azuela publicaba *Los de abajo*; mientras en el viejo mundo Picasso pintaba su famoso *Arlequín* cubista y, en Alemania, Franz Kafka publicaba *La metamorfosis*.

¹¹⁷ Marcel Duchamp, *Escritos Duchamp Du Signe* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), 164.

¹¹⁸ Cornell es un célebre artista neoyorquino (1903 - 1972); de influencia surrealista, se lo considera el exponente principal del arte del ensamble; técnica que consiste en construir piezas artísticas como collages tridimensionales a partir de objetos comunes, mismos que habitualmente se soportaban dentro de cajas de madera. Más información: Joseph Cornell, en: *The Artchive*, http://www.artchive.com/artchive/ftptoc/cornell_ext.html, (consultado el 11 de mayo de 2013).



MARCEL DUCHAMP
in Advance of the Broken Arm
(en adelante del brazo roto)
pala de nieve: madera y
aluminio con escritura
indeleble sobre el mango,
110 x 30 x 8 cm (aprox.)
1915

En el ensayo *Ready-made, Objet Trouvé, Idée Reçue* (Ready-made, objeto encontrado, idea dada) Benjamin Buchloh compara los discursos formulados por Marcel Duchamp en 1957 y por Roland Barthes, diez años después¹¹⁹. El crítico, destaca, no sólo el enorme parecido entre sus postulados, sino algunos de los riesgos que acarrea el “trabajar” de cerca con estos dos tipos de teorías lingüísticas: una (la de Duchamp) abocada a los objetos, y otra (la de Barthes) dedicada esencialmente a los textos¹²⁰. Atendamos algunos pasajes de ambos discursos.

Por una parte, Marcel Duchamp está convencido de que “el artista no es el único que consuma el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones

¹¹⁹ Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad* (Madrid: Akal, 2004), 152–153.

¹²⁰ Como iremos estudiando, esas advertencias encabezadas por la lingüística saussureana, han sido muy cuestionadas de entonces a nuestros días, en que se vive en una cultura visual amplísima y la imágenes han ido “pidiendo” también su propia semántica. Así, autores como Roger Harris (que analizaremos más tarde) sostienen que sí es posible una lingüística para la imagen y otros niveles de expresión no verbales.

para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo”¹²¹. Al parecer esto coloca al artista (visual) no sólo en una situación excéntrica (entiéndase literalmente: como fuera de centro) a su propia obra, sino que, —en palabras del propio Duchamp— le confiere una calidad de “médium” ante su objeto de arte.

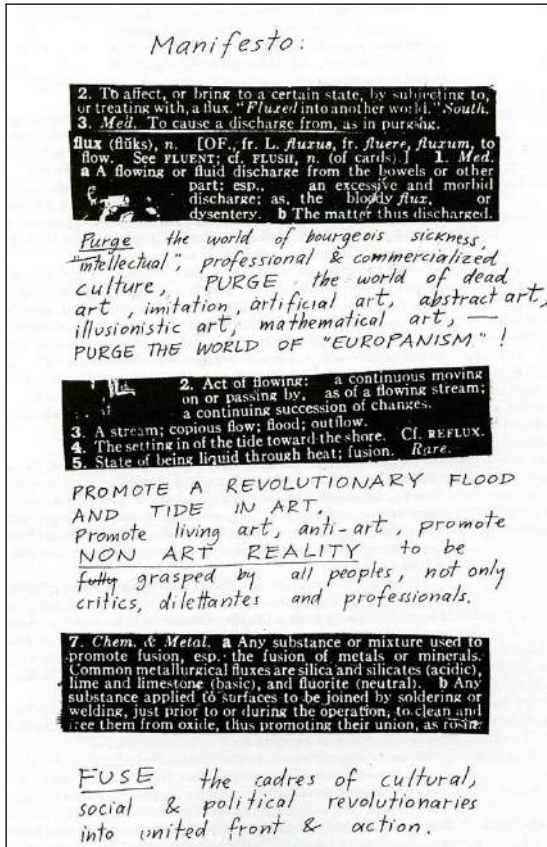
Por otra parte, en lo tocante al cosmos del lenguaje, Barthes, recoge, en muchos sentidos una postura análoga:

un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero ese destino ya no puede seguir siendo personal¹²².

Para ejemplificar esto, recordemos, de la misma época, el texto-manifiesto del movimiento *Fluxus* que “redactara” **George Maciunas**, y que se compone tanto de sus frases manuscritas como del pegado de textos de diccionario. Varios medios para proponer un solo discurso, ante el que, por supuesto, se le resta importancia al autor.

¹²¹ Duchamp, *Escritos*, 163.

¹²² Barthes, *Susurro*, 71.



GEORGE MACIUNAS
Fluxus Manifesto
(Manifiesto Fluxus)

escritura a tinta y collage de textos encolados sobre soporte de papel, 30 x 21 cm (aprox.) 1963

A diferencia de Duchamp, para quien el artista media entre una obra (especialmente determinada) y un espectador; Barthes habla del lector como un espacio en sí mismo, es decir, el espacio en que "vive" la obra. El problema aquí es sutil, pero no deja de ser evidente, aun en el supuesto de que artista visual y escritor funjan como "médiums". Se trata de un aspecto simple de materialidad en el que, las supuestas equidades de discurso se ven trastocadas: por un lado, hay un lector como espacio; y, por otro, hay una obra como espacio. Digamos, que la equidad sería ejercida si, por ejemplo el libro (en el caso de la escritura) asumiera el espacio que asume la obra (en el caso del arte visual). Por lo cual esa comparación supone un error elemental y, de esa manera, coloca la teoría meramente lingüística ante la necesidad de ser complementada por una especie de sintaxis aplicable también, no sólo a las imágenes, sino a los objetos que permiten a estas ser tales.

He aquí entonces un factor medular, una divergencia más en la vieja relación foucaultiana entre imagen y palabra: el soporte de lo escrito no soporta la escritura

de la misma manera que el soporte visual lo hace con la imagen, al ser esta en sí misma un objeto de arte. Y, en efecto, como habíamos visto al principio, a diferencia del texto, el cual hay que ir descubriendo en un lapso de tiempo determinado; la imagen es contundente, pues, sin depender necesariamente de un proceso, contiene eso mismo que derrama.

3.4 Arte y acto: historia del escribir y del nombrar

Por lo pronto, lo que deja claro la anterior “discrepancia” entre disciplinas es que escribir y nombrar son cosas distintas. Pero hemos dicho ‘disciplinas’, cuando, pensándolo sutilmente, ¿no sería más adecuado decir: epistemologías?... Veamos qué es lo que “no encaja”.

Si bien, por una parte, tenemos a Mallarmé a las puertas del siglo XX esgrimiendo argumentos revolucionarios de la función poética, desde el ámbito que representa el canon histórico del conocimiento (el propio texto); por otra parte: ¿a qué “disciplina” histórica se adosaba Duchamp al momento de escribir algo en una pala y ‘nombrar’ a eso arte?... Ciertamente podemos contestarnos que hay una tradición involucrada en ello pues Duchamp había sido, y siguió siendo, un artista visual. Por otro lado, sería ridículo intentar desacreditar al Mallarmé por no “actualizarse” y, en cambio, seguir usando su única herramienta disponible: las palabras, y tacharlo de anticuado cuando, en realidad no se podía ser más moderno; como no lo era menos Duchamp, en el mismo afán rimbaudiano y determinante que proclamaba: *if faut être absolument moderne* (hay que ser absolutamente moderno).

‘Ser’ moderno, ‘ser’ artista visual; ‘ser’ o no algo arte... En todos estos sentidos el nombrar y el ser son importantes; y, sobre todo aquí, se iniciará la conocida querrela por el ‘ser’ o ‘no ser’ del arte; misma que, según advertimos en los medios de comunicación continuará aún vigente más allá de nuestros días, y a la que

la crítica más simplista siempre ha de inclinarse como sujeto principal: la desacreditación del ser del arte o la de recibir el nombre de éste, la descalificación de un individuo en cuanto a su labor; es decir a la opinión (que, a diferencia de la reflexión, no constituye en sí la crítica)¹²³.

De lo que se trata aquí es de entender que la evolución de lo visual y la de lo escrito son complementarias pero nunca del todo análogas. Tanto así que Duchamp, al momento de 'nombrar' arte a una pala de nieve, él mismo dejó de 'llamarse' pintor; mientras que Mallarmé no dejó de 'ser' o de 'llamarse' escritor por "jugar" con los espacios o bien proponerlos desde su propio útil de trabajo¹²⁴.

En su tradición histórica, la literatura propone imágenes mientras que, por ejemplo, la pintura o la escultura, son la imagen misma. Ya el teórico Hans U. Gumbrecht defiende el cosmos de la imagen como un conocimiento tan trascendental como el escrito¹²⁵. Es cierto que hay 'una' historia del arte visual, 'otra'

¹²³ No obstante la importancia de los consensos sociales, la crítica no se basa en un conjunto de opiniones y, menos, de calificaciones o acreditaciones. Tomar una posición crítica es algo que precisa tanto de las experiencias propias como de los puntos de vista de otros, a los que hay que confrontar. La crítica no es un sistema emergente que haya que postular, sino el análisis de varios planteamientos. Para Foucault, por ejemplo: "La crítica no tiene que ser la premisa de un razonamiento que terminaría diciendo: esto es lo que tienen que hacer. Debe ser un instrumento para los que luchan, resisten y ya no soportan por más tiempo lo existente. Debe ser utilizada en procesos de conflicto, de enfrentamiento, de tentativas de rechazo. No tiene que dictar la ley a la ley. No es una etapa en una programación. Es un desafío a lo existente". Gerald Raunig, "¿Qué es la crítica?: Suspensión y recomposición en las máquinas textuales y sociales", *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*, 2008 <http://eipcp.net/transversal/0808/raunig/es> (consultado el 11 de enero de 2014)

¹²⁴ "Los artistas y los críticos formalistas no cuestionan la naturaleza del arte, pero como yo he dicho en alguna otra parte: «Ser un artista en la actualidad significa cuestionar la naturaleza del arte. Si uno cuestiona la naturaleza de la pintura, no puede estar cuestionándose la naturaleza del arte. Si un artista acepta la pintura (y la escultura), está aceptando la tradición que viene con esta. Esto se debe a que la palabra arte es general y la palabra pintura es específica. La pintura es 'un tipo' de arte. Si haces pinturas ya estás aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte. Por lo tanto, estás aceptando que la naturaleza del arte es la tradición europea de la dicotomía pintura-escultura»." Kosuth, *Art After*, 18.

¹²⁵ No es difícil deducir que si autores como Roy Harris, Gumbrecht, Burke o Chartier integran parte importante de la defensa de la visualidad, es porque esta perspectiva es de urgente consideración; pues la cultura en general parece no ocuparse de ello y continuar ponderando los

de la poesía conceptual y, 'otra' más, de la literatura. Pero ¿cómo acercarse a la historia de las ideas, y abordar sus caminos sin caer en la descripción de las líneas evolutivas de las "disciplinas" y, a partir de ello, poder entender el presente, no como el proyecto de una u otra tendencia, sino de modo más bien "polifónico" y tan visual como textual? He ahí la disyuntiva entre la "historia de algo" y "la historia a través de algo"¹²⁶.

En cuanto a que escribir y nombrar sean cosas distintas, tengamos en cuenta que cuando Duchamp realizaba sus primeros *ready-mades*, más o menos consciente de lo que iría a implicar; no olvidemos que, en Europa, Picasso aún exploraba el cubismo (el Cubismo se había definido y Gulliaume Apollinaire publicaba *Les peintures cubistes* hacia el París de 1913). Se puede decir, metafóricamente, que a cada pintura cubista que ejecutaba¹²⁷, Picasso 're-nombraba' al propio cubismo; o dicho de otra forma, a cada cuadro cubista Picasso (y los adosados a este movimiento) 'reafirmaban' el cubismo una y otra vez; mientras que lo que 'nombraba' o 'reafirmaba' Duchamp no era propiamente un objeto, sino el arte mismo. Esto recuerda cuanto decía Kosuth respecto a que

la objeción más fuerte que puede plantearse contra la justificación morfológica del arte tradicional es que las nociones morfológicas del arte incorporan un concepto "a priori"

dominios del texto y la palabra hablada. Y al parecer, la poesía visual, en cuanto a disciplina, sigue pareciendo un círculo cerrado y sus productos son un tanto de autoconsumo. Para Hans U. Gumbrecht, este hecho supone desafiar "una tradición ampliamente establecida según la cual la interpretación, es decir, la identificación y/o la atribución de significado, es la práctica central — la práctica exclusiva, de hecho—, de las humanidades. (Así, es a través de) conceptos como «materialidad», lo «no-hermenéutico», «presencia», y otros" que puede ejercerse ese desafío contra las habituales desconfianzas que de la interpretación teórica e histórica. Gumbrecht, *Producción*, 17-34.

¹²⁶ "La estética y la historia del arte se encuentran unidas a través de una alianza basada en la mutua colaboración y complementariedad. La estética es la rama teórica del estudio del arte. En virtud de ello, se ocupa de cuestiones fundamentales como la naturaleza del arte, el valor artístico, y la percepción artística dentro del campo general de la experiencia perceptiva. La historia del arte, en cambio, es el estudio histórico de artistas, prácticas artísticas, estilos, movimientos e instituciones. Juntos, entonces, la historia del arte y la estética aportan una suerte de visión completa, ya que se encargan de «cubrir» cualquiera de las cuestiones susceptibles de ser formuladas al respecto de las artes". Mitchell, "Mostrando el ver", 19.

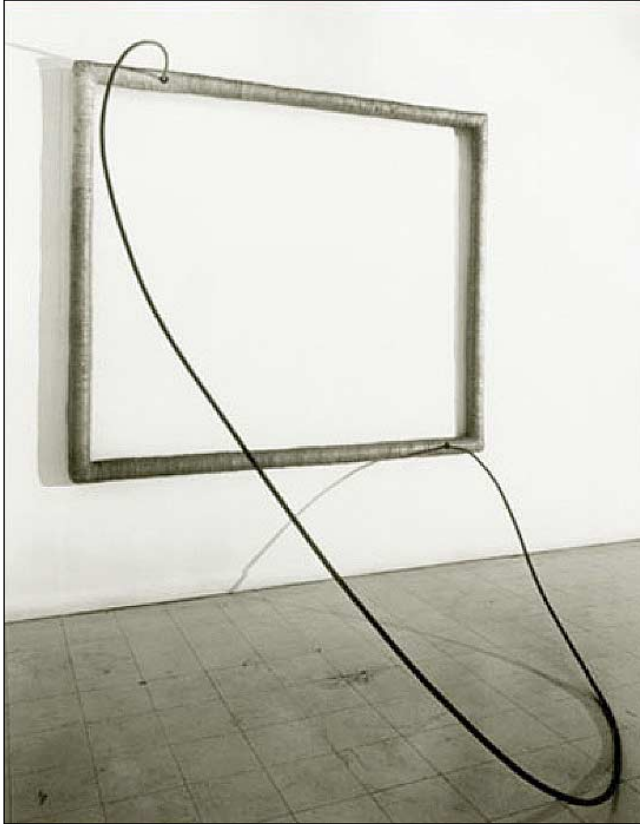
¹²⁷ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Madrid: Alianza, 1979), 295.

sobre las posibilidades del arte. Pero dicho concepto “a priori” sobre la naturaleza del arte [...] lo hace efectivamente “a priori”: [En la tradición] es imposible cuestionar la naturaleza del arte. Y este cuestionamiento sobre la naturaleza del arte es un concepto muy importante para poder comprender la función del arte¹²⁸.

Sin embargo, y he aquí un giro cardinal, es preciso considerar que el cubismo, por ejemplo, no sólo fue pintura, sino que abrazó también el collage, “llevando” así los elementos tradicionalmente externos de las obras (objetos cotidianos, como la pala de Duchamp) a los tradicionalmente internos de las obras (soporte, cuadro, estructuras, firma), costumbre de ensayo que con el tiempo acabaría en la visión de la obra por completo afuera del bastidor y del propio marco. Comprobamos la teoría de Kosuth cuando decía que el arte moderno era también conceptual; razón por la que, de acuerdo a la otra tesis de conceptos viajeros de Mieke Bal hemos tenido que viajar tan atrás. ¿Podría entonces considerarse una clase de escritura lo que hacía Pollock al chorrear la pintura, acaso el signo mismo del pintar, del manchar?

A partir de todo esto —en efecto tangencial a la narrativa histórica como antojaba Gumbrecht—, concebimos ese doble viaje epistemológico del arte de que hablamos: uno que va desde lo formal hasta su exteriorización, al que llamaremos ‘Parergon’; y otro, de interiorización al que llamaremos ‘Autorreferencia’. Valga decir que ambos recorridos del arte forman un solo éxodo hacia el lenguaje, *llámese* visual o escrito. En el primer caso, se encuentra esta obra de **Eva Hesse**, la cual se puede entender dentro de la metáfora de un lápiz cuyo trazo ha salido de la hoja, o bien, como pinceladas cuyas formas sobrepasaron la tela, o bien, una obra que ha escapado de un museo.

¹²⁸ Kosuth, *Art After*, 18.



EVA HESSE

Hang Up
(Colgadura)

instalación:

marco de madera
cubierto de acrílico
y aluminio,

183 x 213 x 198 cm,
1966.

El segundo caso puede pensarse como una palabra que se escribe y se contempla a sí misma; o bien, como un letrero de curva al fondo de un callejón sin salida. Tal es el efecto de la siguiente obra del artista mexicano, **Stefan Brüggenmann**.

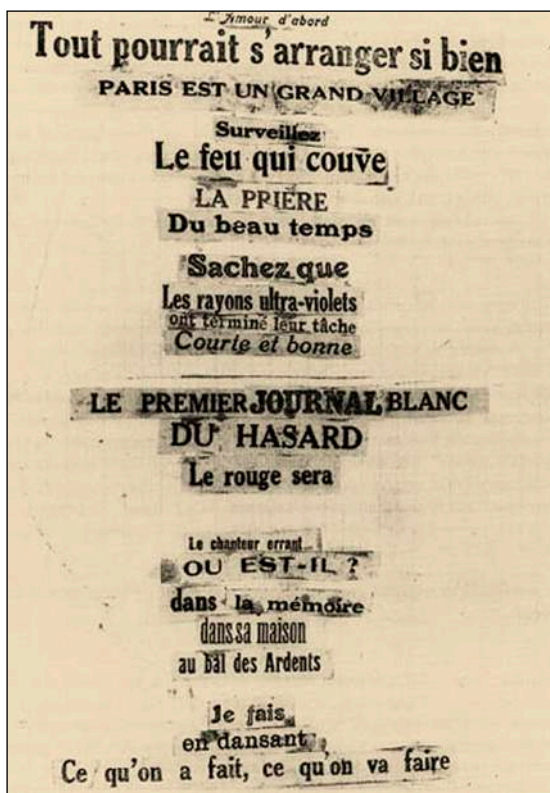


STEFAN BRÜGGEMANN
*Text Installation / Easily
Removable*
(Instalación de texto / Fácimente
Removable)
instalación:
tipografías de vinil sobre pared,
dimensiones variables.
2001.

Lo que podemos decir al respecto de la escritura y la visualidad es que sus modos de hacer fueron lo que emancipó las artes del lastre de la tradición. Y también que, a su vez, no todo lo que quedó de la tradición lo hizo para estancarse.

Este carácter doble del arte es cierto en el sentido mallarmeriano del texto: por una parte, físicamente significativa y, por otra, discursivamente reflexivo del construirse a sí mismo. Compárese, por ejemplo, el *Tiro de dados* con uno de los poemas estocásticos¹²⁹ de **André Bretón** de los tiempos del primer manifiesto surrealista, en 1924; en el que, por cierto, también “se habla” de azar.

¹²⁹ Micheli, *Las vanguardias*, 295.



ANDRÉ BRETON
Poème: Amour d'abord
 (Poema: Amor en primer lugar)
 collage de frases recortadas
 de diarios sobre hoja
 de papel,
 1924.

Para Mario de Micheli, “los papeles pegados de Picasso y de Braque tienen el mismo valor que la inserción de un lugar común en el desarrollo literario del estilo más laboriosamente depurado. Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible [...] de títulos recortados de los periódicos diarios”. Así, no muy lejos de ello, se sortea hoy con el lenguaje en el arte”¹³⁰.

Es preciso destacar que estos viajes no tienen un afán fundacional ni revolucionario; al contrario: replantean el camino todo el tiempo y su única conquista es el propio impulso hacia lo desconocido. Esto evoca algo ocurrido hace medio siglo cuando **Robert Barry**, al ser cuestionado por lo revolucionario en la filosofía de su arte, respondió con sincera espontaneidad:

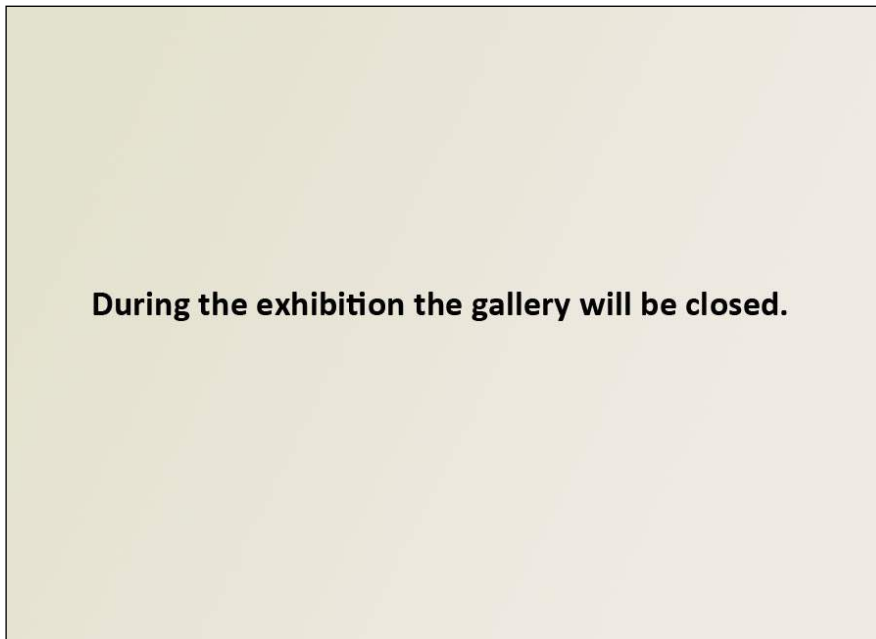
me interesan cosas que no entiendo del todo. Tal vez por eso destruyo la mitad de las cosas que hago, trato de lidiar con cosas que tal vez otra gente no ha pensado, haciendo una pintura que no es una pintura o que lidia con la pared alrededor de la

¹³⁰ Ibid, 289.

pintura; como el vacío. Por años la gente se ha preocupado por lo que va dentro del marco, y tal vez hay algo más interesante que está sucediendo fuera del marco y que podría considerarse una idea artística¹³¹.

Ese “lidiar” del objeto del arte y esa importancia del vacío, de que habla Barry es algo que podemos también encontrar en su proyecto-acción *Gallery Closed* (Galería cerrada). Para el cual el artista, a través de tres galerías de arte convocó a una inauguración ante la que el público sólo se topó con un letrero que decía: «Durante la exposición la galería permanecerá cerrada». En una entrevista posterior, Barry dijo de esta obra: “mi método de presentación radica, en cierto modo, en empezar por la idea de no presentación. Luego me digo, bien, el siguiente paso, ¿cuál es la mínima cantidad de presentación con que puedo conseguirlo?”¹³²»

Todo indica que esa “mínima cantidad de presentación” Robert Barry la encontró sin duda en la escritura; en el texto.



ROBERT BARRY
*During the exhibition
the gallery will be
closed*
(Durante la
exposición la galería
permanecerá cerrada)
letrero impreso en
cartulina e instalado
en la entrada de la
galería,
dimensiones variables.
1969.

¹³¹ Robert Barry, Lawrence Weiner, *Mi libro es su libro, selección de textos y obras traducidas* (México: Alias, 2008), 9.

¹³² Robert Barry, “Entrevista con Patricia Norvell”, Patricia Norvell, *El Registro de arte conceptual*, (Los Angeles: University of California Press, 2001), 90-91.

3.5 Situaciones: simulacro y apropiación

Pero dejemos el espacio y el vacío por un momento, y preguntémonos: ¿acaso no recuerda este particular uso de la circunstancia y la idea una forma flagrante de simulacro: un texto que convoca a los comensales para decirles que están invitados a algo que no suponían? Hasta qué punto es esta idea escrita el plan para una puesta en escena, en la que, curiosamente, la escritura no ocupa la función de guión sino de actor o de escenario?, acaso, más apropiadamente dicho, ¿de una realidad simulada? Si observamos a fondo. Este acto de Barry recoge, al menos, una posible influencia en la cultura norteamericana, del controversial hecho que ocurriera treinta años antes, cuando Orson Welles transmitiera por radio, como si fuera realidad, una adaptación de *La Guerra de los mundos*; ante la cual mucha gente creyó como verdad que había en curso un dominio extraterrestre. He ahí las palabras en su aspecto pragmático. ¿No es esta manera de usar el lenguaje una irrupción clara en la “realidad” de lo cotidiano, más que una proyección imaginativa propia del arte? ¿Puede ser las dos cosas?¹³³

¹³³ Es algo peculiar que el acontecimiento de Welles tuviera muchos otros ecos en el tiempo las geografías; uno de ellos, por ejemplo, “ocurrió en la noche del sábado 12 de febrero de 1949. Se transmitía una adaptación criolla de la novela «La Guerra de los Mundos» del escritor inglés H. G. Wells, la misma que 11 años antes produjera pánico en extensas regiones del este de Estados Unidos, al transmitirse (una versión adaptada) por radio. Concebida por el director artístico Leonardo Páez, la emisión causó una verdadera agitación popular en Quito, una ciudad esencialmente tranquila. Al sentirse burlados, varios oyentes se desahogaron contra el edificio en donde funcionaba la emisora y el periódico El Comercio. (...) Los daños se calcularon en 8 millones de sucres, muy por encima de los 2,5 millones que era el valor asegurado de los bienes. Cinco personas perecieron calcinadas en las llamas. Radio Quito estuvo fuera del aire durante dos años”. Henrik Klemetz, “Un hito en la historia de la radiodifusión ecuatoriana: La Tragedia de Radio Quito”, *Don Moore*: <http://donmoore.tripod.com/south/ecuador/radioquito.htm>, 1995 (consultado el 11 de mayo de 2013).

Jean Baudrillard apuntaba que “no es la naturaleza verdadera la que transfigura el ambiente cotidiano, sino que lo son las vacaciones, ese simulacro natural, ese envés de la cotidianidad que no vive de la naturaleza sino de la Idea de Naturaleza; son las vacaciones las que hacen las veces de modelo y delegan sus colores en el dominio cotidiano primario”¹³⁴. ¿Es, en tal sentido, este arte como esas “vacaciones”?

¿Qué no estaría pasando en el arte si, justo un par de años más tarde en París, **Ben Vautier** colgaba su célebre óleo *El arte es inútil, regrese usted a su casa?* ...Y si el arte en verdad parecía inútil; no lo era así con el texto, que en este caso es algo indispensable para decir cuanto no lo es.

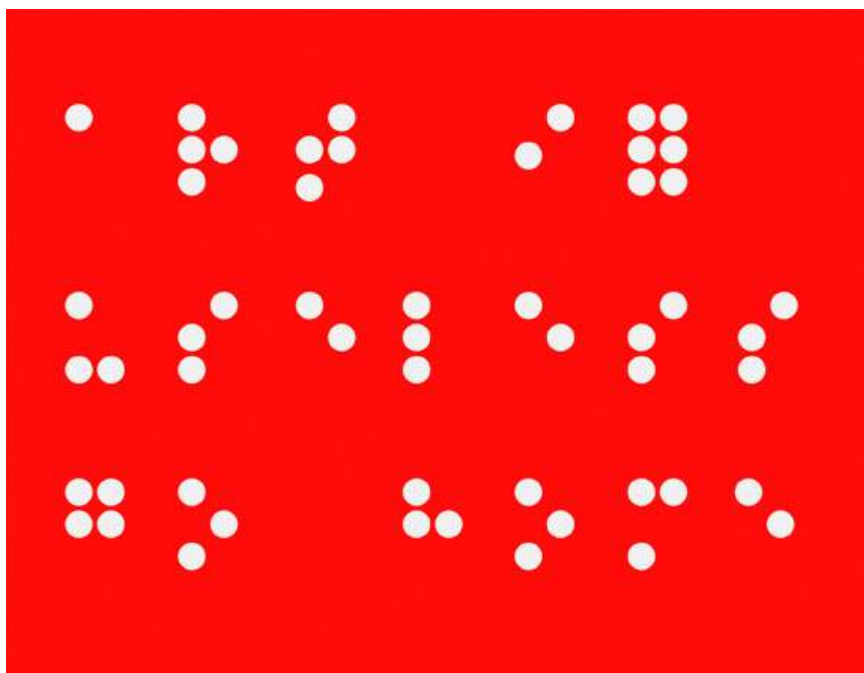


BEN VAUTIER
L'art est inutile,
Rentrez chez vous
(El arte es inútil,
regrese usted a su
casa)
óleo sobre tela,
60 x 70 cm
1971

Tal vez el epílogo de nuestra historia hasta ahora sea que, por una parte, el sitio donde mora la imagen de la obra visual ya no está exclusivamente en las cosas, y sí más cerca del “intérprete”; y que las obras que antes habitaban “dentro” del lector, ahora también comparten lugar con otros muchos interiores. Es ésta una forma de imantación de la visualidad y del texto hacia el “campo magnético” de las ideas.

¹³⁴ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI, 1969), 35.

Tanto es así, y de tal modo el lenguaje es el causante de estas operaciones, que es fácil identificar al artista actual mismo como un apropiacionista de lenguajes para construir otros. Como en la siguiente imagen, la cual fue formulada por un estudiante de arte (**Evan Townsend**) y que consiste en “traducir” la obra anterior a lenguaje braille conservando en lo posible sus rasgos formales.



EVAN TOWNSEND
L'art est inutile,
Rentrez chez vous
(El arte es inútil,
regrese usted a su
casa)
impresión digital
sobre papel,
20 x 28 cm,
2010.

Hasta ahora hemos hablado del arte y la escritura en su ruptura con las antiguas prácticas. Advertimos así cómo ni el artista ni el escritor o la presunta belleza de sus creaciones valen más que las ideas puestas en las obras y su acogida en el espectador, al que Eco llama “el intérprete”. Hablamos también del viaje doble del arte y la escritura, del par de tradiciones que fincan su itinerario en dos vías hacia un mismo destino: el concepto. Vimos que el arte en general viaja doblemente porque en él hay un enorme impulso de interioridad y exterioridad simultáneas; impulso, por un lado, de cavilar acerca de su propia subjetividad de ser arte, y encarnar un significado; y, por otro, de liberarse de la “prisión” formal en que hasta ese momento había sido concebido adentro de soportes, de márgenes y marcos, de recintos, etc.

Antes de continuar, ejemplifiquemos el doble viaje del arte con un par de casos “dentro” (hacia su significado) y “fuera” (renuncia a su soporte físico). En primer lugar, tenemos una instalación de Kosuth en la que las propias sustancia y definición del arte se auto-expresan, dejando ver así una obra introspectiva, una idea.



JOSEPH KOSUTH
A Subject Self-Defined
(Un sujeto autodefinido)
instalación de circuito
en tubo de luz neón
sobre pared, dentro
de habitación
1966.

En segundo lugar se muestra la obra del uruguayo Luis Camnitzer, en la que se lleva al extremo el ámbito de la exterioridad de que hablábamos en una singular instalación intermedial y por completo conceptual en la que conviven la escultura, el objeto encontrado, el dibujo. El objeto consiste en un tronco muerto forrado por miles de lápices amarillos y contra una pared en la que se distingue el dibujo de un frondoso follaje. Todo ha salido del soporte: el árbol de su suelo, la escultura de su base, el dibujo de sus lápices y el papel de su cuaderno.



LUIS CAMNITZER

**Tree
(Árbol)**

instalación:
tronco y raíz de árbol,
lápices y grafito
sobre piso y pared,
2 x 7 x 6 m. (aprox.)
2012

Vista en retrospectiva, de la apertura del espacio en la escritura y sus soportes, hasta la apertura de la escritura al centro de la cotidianidad, la herencia de este situacionismo en el arte de nuestros días deja hoy algunas opiniones encontradas. Para Néstor G. Canclini, en nuestros días “el arte juega con las imágenes y sus movimientos construyendo situaciones explícitamente imaginarias, con efectos disfrutables o que podemos limitar si nos perturban”¹³⁵, abandonando, por ejemplo, la galería; sin embargo, para Claire Fontaine estas prácticas y su experiencia estética no parecen de fácil evasión, pues han trascendido el arte y se han instalado adentro de los límites del consumo; lejos ya del verdadero espíritu del *ready-made* y de la escritura como re-nominación del arte, no estriban ya ni siquiera en la imaginación ni en el gozo o el rechazo; más bien “se presentan con la arrogancia de la obra maestra, inmaterial y efímera, y reivindican el principio, caduco y dudoso, de la «creación de situaciones». Pero tan sólo transforman momentos separados de nuestras vidas en el terreno de juego de algunos artistas, cuando el sueño infantil de

¹³⁵ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia* (Buenos Aires: Katz, 2010), 11.

las vanguardias era transformar la totalidad de la vida en obra de arte”¹³⁶. Para el colectivo femenino francés, este uso de ‘las situaciones’ en el arte contemporáneo (al menos del año 2000 en adelante) está por completo viciado y perdido de sus motivos originales tan enérgicamente cargados en la época de las grandes utopías (1960 - 1970).

En dado caso, una vez pasadas las vanguardias y las revoluciones juveniles, en la reflexión de autores como Hakim Bey, teórico situacionista por excelencia, para despertar a la sociedad queda pendiente la tarea de recoger lo más encomiable de esta clase de actos, haciendo a un lado justamente eso que los pervierte de su función catártica, como ¡el arte!; una vez llevado esto a cabo, el choque ético y político será de nuevo efectivo. Y ese elemento que lo propicie “debe desvincularse categóricamente de toda estructura convencional del consumo de arte (galerías, publicaciones, media)”¹³⁷. Se puede decir que el arte conceptual de los años recientes ha sido hasta cierto punto (como estudiaremos a detalle más adelante) engullido por los propios soportes y acciones que un día éste adoptara en sus primeras manifestaciones, cuando, de mano al acto anárquico de los artistas, sobrevenía cierto sentimiento de fresca extrañeza, traída a su vez de poner a “jugar” a las imágenes con el lenguaje y las ideas.

Todo indica que el irremediable carácter entrópico del arte conceptual —hoy tan criticado— es consecuencia de un abuso en el sentido de la sorpresa y de la teatralidad que los situacionismos consiguieron en su momento. Incluso el empleo de la escritura parece ir agotándose y perdiendo credibilidad llevada a su máxima capacidad óptica en nombre del arte. Este cansancio, por llamarlo de algún modo, se hace cada vez más evidente en la medida que se ensancha la brecha generacional: de las primeras obras de escritura conceptual (1960 – 1980) en que la novedad anárquica de las imágenes y los contextos generaba impacto social, hasta la

¹³⁶ Claire Fontaine, “Artistas *ready-made* y huelga humana, Algunas precisiones”, *La Sonora*, <http://lasonora.org/pdfs/album2/artistasreadymade.pdf> (consultado el 3 de febrero de 2013).

¹³⁷ Hakim Bey, “Caos: Los pasquines del Anarquismo ontológico”, *La Haine: Proyecto de desobediencia informativa*, http://lahaine.org/pensamiento/bey_caos.htm (consultado el 3 de febrero de 2013).

recurrencia temática con que los autores contemporáneos o también llamados post-conceptualistas (1990 a la fecha) realizan apropiaciones y “covers” de tratados y temas antiguos, regresando tantas veces a la partida del arte comercial de la que se renegara hace medio siglo, generando un arte tibio y escasamente emancipador que, como afirmaba, Claire Fontaine, se desata más en el imaginario del artista que en la acogida generalizada.

Así, si el primer conceptualismo representó un juego teatral con la realidad, el conceptualismo de nuestros días sólo teatraliza al mismo teatro, tal como puede advertirse en el puente cronológico que se sitúan los siguientes tres pares de obras y la correspondencia que las antiguas puedan tener con las actuales, cuando ‘lo nuevo’ es transformado en un retoque o una actualización de eso que una vez lo fue; y que casi siempre consiste en modificar o adulterar sustancialmente uno de dos factores: o bien las palabras que contiene, o bien, el contexto que las alberga.

En cada uno de estos patentes saltos de época dentro del arte visual el eje cardinal es la escritura. A la izquierda tenemos las obras realizadas durante el primer conceptualismo (de la década de 1960 a la de 1980) que, más cercanas a las vanguardias y las utopías, resultaron en gran medida fundacionales del fenómeno conceptual del texto, mismas que distinguiremos de las de la derecha (de 1990 en adelante), en las que es notorio un claro diálogo paródico, y que extrañamente no nos resultarán demasiado “meritorias” o convincentes cada que sean mostradas ante las obras que les sirvieron de parodia o “inspiración”.



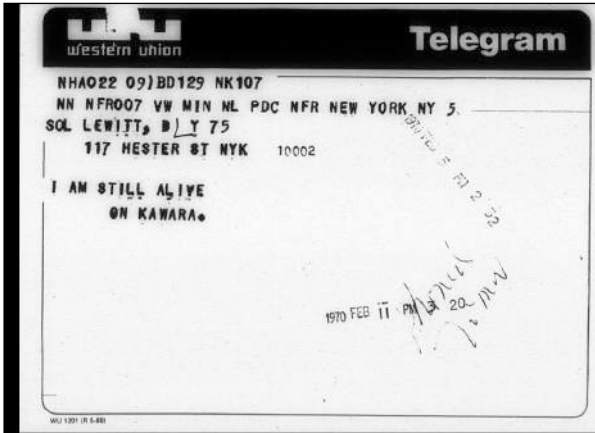
ED RUSCHA



GARDAR EIDE EINARSSON

51 % Angel, 49 % Devil
(51 % Ángel, 49 % Demonio)
litografía sobre papel, 55.9 x 76.2 cm, 1984.

Oedipus (Edipo)
Instalación: metal, acrílico y circuito de luz.
15 x 35 x 90 cm (aprox.), 2007



ON KAWARA
I am Still Alive
(Todavía sigo vivo)
telegrama impreso en papel,
1970.



GARDAR EIDE EINARSSON
I am Still Alive
(Todavía sigo vivo)
Texto en soporte de tela remolcado por
helicóptero, 2010.



MARCEL BROOTHEARS
X Y Z
(Todavía sigo vivo)
óleo sobre madera montado en tabla
36 x 46 cm, 1974.



DANH VO
Alphabet X, Alphabet Y, Alphabet Z
(Alfabeto X, Alfabeto Y, Alfabeto Z)
Cartón, tabla, pintura y hoja de oro.
85 x 125 aprox. c/u, 2011.

En más de una ocasión, el cambio de contexto (y sobre todo el uso de una ironía encima de la ironía que ya suponía la obra precedente) no parece suficiente para generar la sorpresa de que hablamos. Es evidente que, en tanto no haya un

movimiento revolucionario notable en las sociedades globalizadas, el arte sólo producirá aisladas bocanadas de discurso y fallidos intentos de cambio. Se puede ser, incluso, un artista consciente de todo esto y, sin embargo, ser consciente también de tal paradójica imposibilidad de acto. Si bien es cierto que el arte alberga alguna injerencia en la afirmación de los cambios sociales, hay que tener en cuenta que “el arte nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo: es [más bien] su ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico”¹³⁸, por lo que, en una sociedad indiferente y controlada, el arte no deja de reproducir también sus vacíos.

Como podemos percibir a partir del arte de nuestros tiempos, “la apropiación, el pastiche, la cita; estos métodos se extienden a casi todos los aspectos de nuestra cultura, desde los productos más cínicamente calculados de la industria de la moda y el entretenimiento hasta las actividades críticas más comprometidas de los artistas”¹³⁹. Reconocer estas apropiaciones según nos parezca el caso (ya como riqueza o como pobreza de la expresión), será de utilidad para seguir entendiendo el azaroso camino de la mirada y del texto en la Historia del arte reciente, desde el significado hasta el sentido, desde el discurso hasta la inercia o moda del hacer arte; incluso, el mismo camino en que la apropiación devino prácticamente una condición académica que, al operar al lado de los museos de arte contemporáneo, hizo que estas instituciones (academia y museo) se auto-vindicaran mutuamente y se desplegaran como la estrategia temática de lo que debería, y deberá, seguir siendo el arte a los ojos de nuestro tiempo¹⁴⁰.

¹³⁸ Jean Baudrillard, *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas* (Buenos Aires: Amorrortu, 2005), 18.

¹³⁹ Crimp, *Posiciones*, 49.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 57.

3. 6 *Ut Pictura Poesis* e Intermedialidad: una larga tradición

Para comprender bien todas las perspectivas del arte, la mirada y la escritura, es momento de regresar a la historia de la escritura y la imagen; no por separado, sino a la historia que hacen ambas. Lo que comentamos a este punto sobre imagen y escritura ha presupuesto únicamente intercambios que atañen su espacialidad y su significado. Es momento ahora de detenernos a reflexionar sobre otro desplazamiento igualmente importante y aún más antiguo: el traslado constante que cada una hace hacia la otra, en calidad de eternas vecinas viajeras: escritura e imagen, como “materias” expresivas, si se las quiere ver estructuralmente, pues desde lo más remoto de la Cultura, imágenes y escritura construyen en convivencia una parte enorme del conocimiento.

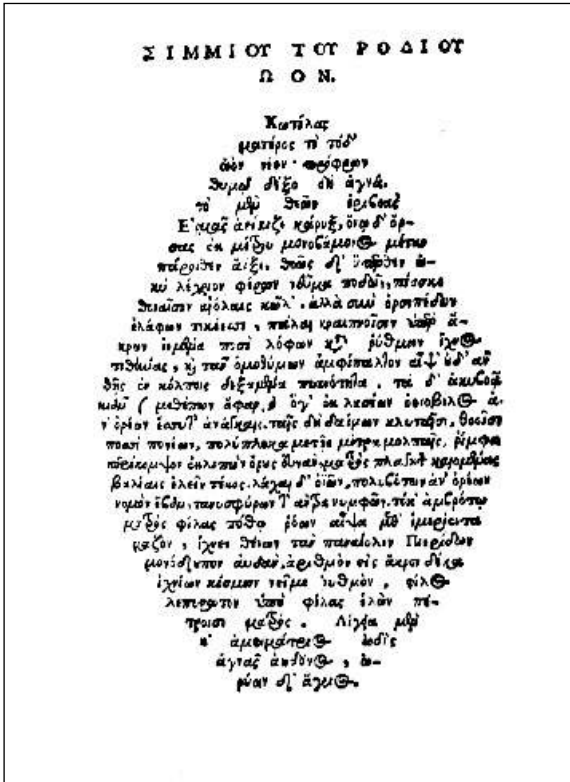


ANONIMO
Texto
medieval:
*El libro de las
horas*
tinta, oro /
pergamino y
papiro
Milán, Italia,
año 1500.

La razón por la que hemos empezado por *lo visual* y *lo literario*, antes que por las simples escritura e imagen, fue la de alertarnos apriorísticamente de ‘el concepto’ en el sentido que Kosuth lo describía y, así, nutrir más su *lectura* con otros fenómenos que implican, aun en el supuesto de que sean o no arte; ya que, ante todo, imágenes y escritura alternan en la Historia con el concepto; sólo que no hacen de éste su vehículo todo el tiempo.

Además si, como veremos adelante, el siglo XX empezó por desbordar las expresiones más híbridas del arte, hoy en nuestros días cualquiera erraría si buscara esencialismos, y creyera que imagen y escritura son medios puros o independientes.

Empecemos por notar eso a que nos referimos en un ejemplo que se ha vuelto medular en los estudios comparados de texto e imagen. El poeta griego antiguo **Simmias de Rodas** (300 a. C.), para muchos el pionero de los poetas visuales, escribió numerosos textos que, siglos después, conoceríamos por caligramas. Éste, por ejemplo se trata de un poema llamado *Huevo*, en él, el autor habla del nacimiento y alude a un huevo de ruiseñor.



SIMMIAS DE RODAS

El huevo

Poema visual

Escritura de tinta

sobre papel

(dimensiones variables de imprenta:

original 30 x 20 cm aprox.)

Siglo III a. C¹⁴¹.

“La lectura que propone no es de arriba hacia abajo sino del centro hacia la periferia, en forma de espiral, a la manera en que eran concebidas en la naturaleza las leyes de

¹⁴¹ A pesar de la aclaración sobre su escritura espiral, fue imposible conseguir otra imagen que no fuera ésta; según otras fuentes, se indica que dicha lectura se ejecutaba, más bien hacia el centro, yendo de arriba abajo alternadamente; y seguramente esa es la razón por la que el texto no monta ostensiblemente una espiral.

la creación, sugiriendo con el itinerario de lectura, al mismo tiempo, la forma del huevo y la condición cíclica y perpetua de dicho proceso [...]. Muchos poemas figurados tienen un carácter meramente decorativo”¹⁴².

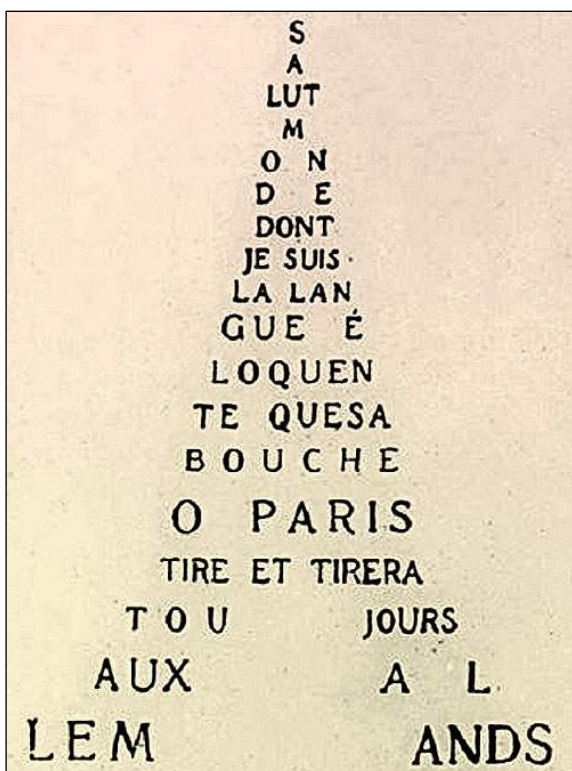
Este carácter decorativo, suele basarse a través de la Historia en una función mimética del texto con aquello que representa. Algo importante a destacar en este tipo de obras es la unidad que a un tiempo *hacen* y simbolizan visualmente. Esto significa que las palabras, aun dispuestas experimentalmente, proponen una secuencia de lectura uniforme de acuerdo a sus propias reglas; y, podríamos aventurarnos a afirmar que entre este ejemplo tan antiguo y los célebres *calligrammes* de **Guillaume Apollinaire**, a tantos siglos de distancia (contemporáneo a Mallarmé, aunque más en el otro sentido de las dos tradiciones que vimos), no se esconde un paradigma de suficiente peso como para dejar de tender un largo puente de tiempo directo entre ellos.

La reflexión sobre las relaciones entre literatura y artes visuales tiene una larga tradición que se remonta a Platón y Aristóteles, aunque su manifestación más conocida se debe a Salmónidas y a Horacio. La sentencia horaciana “ut pictura poesis” se ha convertido en la formulación más afortunada e influyente en la historia de la comparación interartística y aunque en su contexto original la frase tenía un alcance limitado, se convirtió en uno de los principios fundamentales de la teoría de la comparación entre artes plásticas y literatura desde el humanismo renacentista hasta nuestros días¹⁴³.

Observemos una terna de poemas visuales (caligramas) confeccionados prácticamente de manera simultánea: uno, hecho en la Francia de la Primera Guerra Mundial (1918) por Guillaume Apollinaire, el otro, por el mexicano y eterno viajero **José Juan Tablada** durante una estancia en la Habana en 1919, y uno más del español **Isaac del Vando**.

¹⁴² Jorge Santiago Perendik, *Poesía concreta: A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*, (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982), VI.

¹⁴³ Vasiliki Kanelliadou, “Ut pictura poesis: Artes plásticas y Literatura”, *II Congrés Internacional de Didàctiques* (Girona: Universitat de Girona, 2010), 1.



GUILLAUME APOLLINAIRE

La tour Eiffel

La Torre Eiffel

Poesía visual

(Caligrama)

Manuscrito de tinta

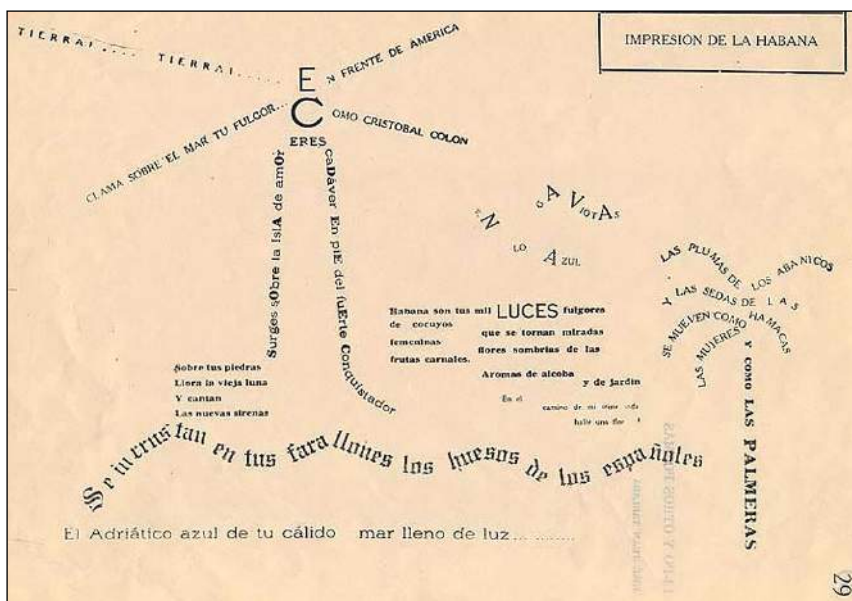
sobre papel

(dimensiones variables de imprenta)

1918

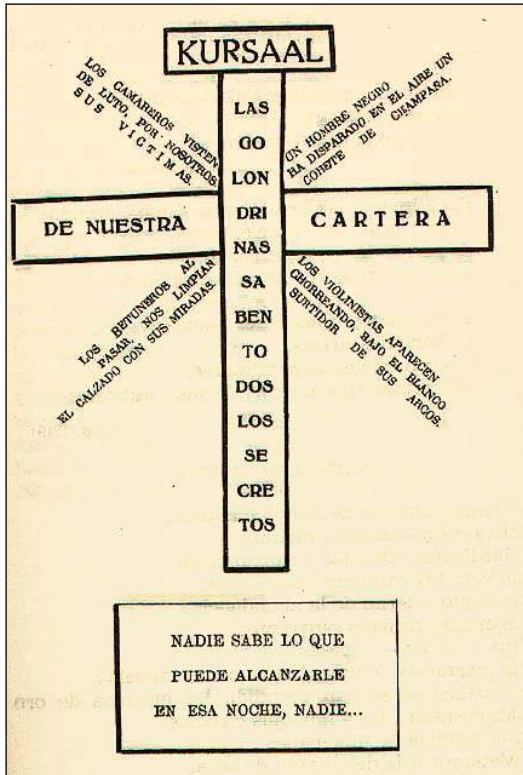
El primer trabajo registra una posición patriótica del poeta y de confrontación del pueblo alemán. El texto dice: “*Saludos mundo del que soy la elocuente lengua que su boca Oh París saca y sacará siempre a los alemanes*¹⁴⁴”; mientras que el segundo es de carácter por completo bucólico, en tanto que su composición es asimismo múltiple en elementos y más dibujística. En el texto se alcanzan a leer figuras como: “clama sobre el mar tu fulgor”, “Habana, son tus luces fulgores de cocuyos”, “las plumas de los abanicos y las sedas de las hamacas se mueven como las mujeres y como las palmeras”, etc.

¹⁴⁴ La traducción es mía.



JOSÉ JUAN TABLADA
Impresión de la Habana
 Ensamble tipográfico,
 y reproducción fotográfica
 de collage sobre papel
 (dimensiones variables de
 imprenta)
 1919

En este otro caligrama, más contundente en el uso de la línea y el texto, encontramos algo que décadas más adelante se volverá familiar y que es ese impulso hierático en el modo de *manipular* el lenguaje. Aquí, Isaac del Vando, aborda temas religiosos que resultan iconoclastas para una cultura tradicionalmente apegada y respetuosa de las imágenes religiosas, como el símbolo de la cruz; mismo que ahora aparece bajo el título de la palabra “infierno”.



ISAAC DEL VANDO
En el infierno de una noche
 Poema gráfico
 impresión:
 tinta sobre papel
 (dimensiones variables de imprenta)
 1919

Llama la atención la forma en que los primeros ejercicios modernos de poesía visual no representan una completa ruptura con su tradición ancestral, de modo que sus contenidos resulten evidentemente corrosivos, o bien, ingenuos y sensibleros con respecto a lo que ocurrirá en las décadas subsecuentes. Siendo así, y de acuerdo a como hemos propuesto nuestra ruta de análisis, podemos ahorrarnos, — para fijar los preceptos teóricos— un mar de ejemplos intermedios de lo que los textos visuales de la primera mitad del siglo XX (y hacia atrás) se encuentran en la cultura visual y escrita.

Y si bien, para muchos, la episteme de lo verbal pondera sobre los otros sistemas, para teóricos, como Gumbrecht; Martin Jay o Rudolf Arnheim: “el pensamiento verdaderamente productivo, en cualquiera de las áreas de la cognición, tiene lugar en el reino de las imágenes”¹⁴⁵

Es curioso como, tarde o temprano, al estudiar estas correlaciones entre palabra e imagen, llegamos siempre a la máxima foucultiana con que abrimos

¹⁴⁵ Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual* (Barcelona: Paidós, 1986), 11.

nuestro estudio¹⁴⁶. ¿Y cómo hacer de esa determinación de infinito algo que no caiga accidentalmente en el “campo” de lo limitado y pueda explorar este fenómeno de correspondencia —en un decir del poeta Roberto Juarroz— como algo “sin condiciones en lo infinitamente abierto”? Veamos.

Dijimos que la tradición que inauguran las imágenes y las palabras corre por la historia larga y homogéneamente al concebir el texto gráfico como un todo, la mayoría de las veces, de modo figurativo o mimético, y más aún si consideramos que la propia historia de la escritura en general, parte de pictogramas e ideogramas a veces distinguibles hasta nuestros días como cuando en la letra ‘S’ reconocemos aún la forma y el sonido de una serpiente¹⁴⁷.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que hasta ahora hemos llamado ‘convivencia’ o ‘tradición’ o ‘viaje’ a la relación de escritura e imágenes cuando bien podemos decir: ‘destrucción’.

3.7 Una revolución de última hora: de la escritura al símbolo

Era de esperarse que un arte cuyos procesos, algunos años atrás, habían emprendido la ruta tanto *hacia* su desintegración formal como a su impulso de autoconsciencia, se topara tarde o temprano con su propia extranjería y sus límites epistémicos, quedando de *este* otro lado de la Historia, sumido en una especie de orfandad posmoderna y, no obstante, no tan inadaptado para afrontar la supervivencia de un mundo tecnológico, globalizado y tan fragmentado como cualquier otro fenómeno recreado y expulsado de su propia estirpe.

A tal desafío de época, a ese reniego contra lo “maternal-paternal” y lo repetitivo que suponen las vueltas a la tradición, es a lo que Deleuze y Guattari han llamado El

¹⁴⁶ “La relación entre palabras e imágenes es una relación infinita”. Ver nota 2.

¹⁴⁷ Salvador y Lodaes, *Historia*, 195–203.

“Anti Edipo”. Este giro no es tanto una razón estética como una consecuencia político-ideológica. Si el arte ha cambiado irreversiblemente no es debido a la tecnología, sino a que ya no hay una diferencia fáctica entre humano y naturaleza. Sólo que esta “naturaleza” no es ya la utopía del paraíso exuberante, sino una naturaleza a la cual nuestra especie ha mostrado pertenecer verdaderamente.

La esencia humana de la naturaleza y la esencia natural del hombre se identifican en la naturaleza como producción o industria, es decir, en la vida genérica del hombre. La industria ya no se considera entonces en una relación extrínseca de utilidad, sino en su identidad fundamental con la naturaleza como producción del hombre y por el hombre”¹⁴⁸.

Esto significa que las costas nuevas a que ha llegado el arte, no sólo no miran más hacia los “océanos” de la tradición, sino que le ganan terreno de vuelta para secarlos. Pero si la teoría filosófica nos ha ilustrado este pase inusitado de lo humano y lo “verdaderamente natural”, ¿en dónde es posible ver el “anti-Edipo” del signo en la cultura? Comencemos por explorar la postura ante ese pasado y esta naturaleza.

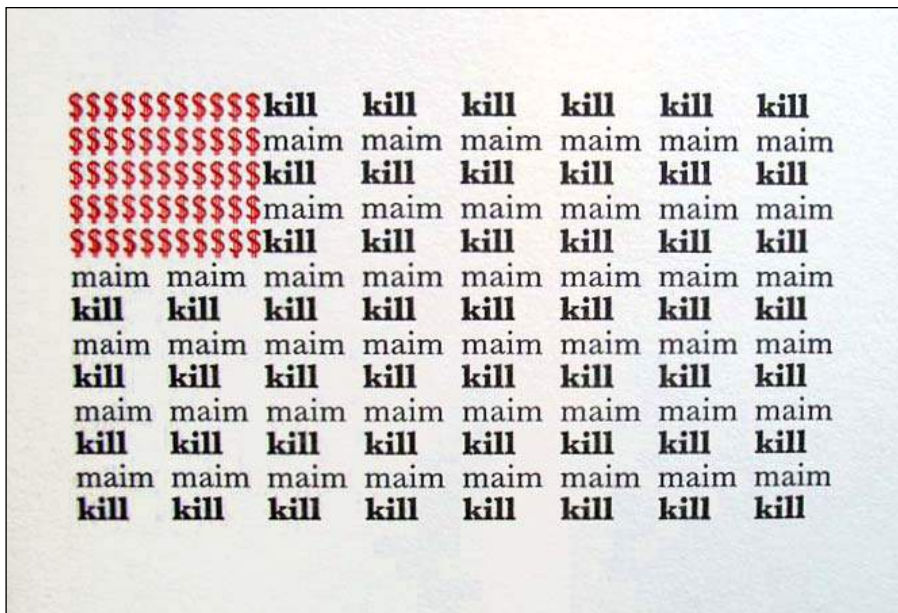
Para Donna Haraway, esta coalición del humano y la naturaleza, por un lado, no puede competir sino aliarse a su vez con el crecimiento implacable de la tecnología y de las nuevas formas de convivencia; así como tampoco puede más incorporar aquellas visiones “revolucionarias” basadas en la defensa ni en la diferencia, como ocurrió con los primeros feminismos, importantes en su momento — para la autora—, pero ahora incapaces de contactar con una tarea que se circunscribe lejos de las promesas y palabrerías. Haraway, se pronuncia por un “esfuerzo blasfematorio”. Un nuevo modo de conciencia para postrarse ante el presente cultural.

La blasfemia nos protege de la mayoría moral interna y, al mismo tiempo, insiste en la necesidad comunitaria. La blasfemia no es apostasía. La ironía se ocupa de las contradicciones que, incluso dialécticamente, no dan lugar a totalidades mayores, y

¹⁴⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Paidós, 1973), 14.

que surgen de la tensión inherente a mantener juntas cosas incompatibles, consideradas necesarias y verdaderas. La ironía trata del humor y de la seriedad¹⁴⁹.

¿Cómo poder reparar en esta “actitud” irreverente y al tiempo globalizada del arte de manera gráfica? Observemos el poema visual “Kill” del artista irlandés **John Sharkey**, el cual hace una abierta denuncia a las políticas de los Estados Unidos en el tiempo de la Guerra de Vietnam, usando la tipografía y la seriación de las palabras emulando la bandera norteamericana. En las líneas se leen repetidos los signos de dólares y las palabras ‘kill’ y ‘maim’ (“dinero” + ‘matar’ y ‘lisiar’ en español).



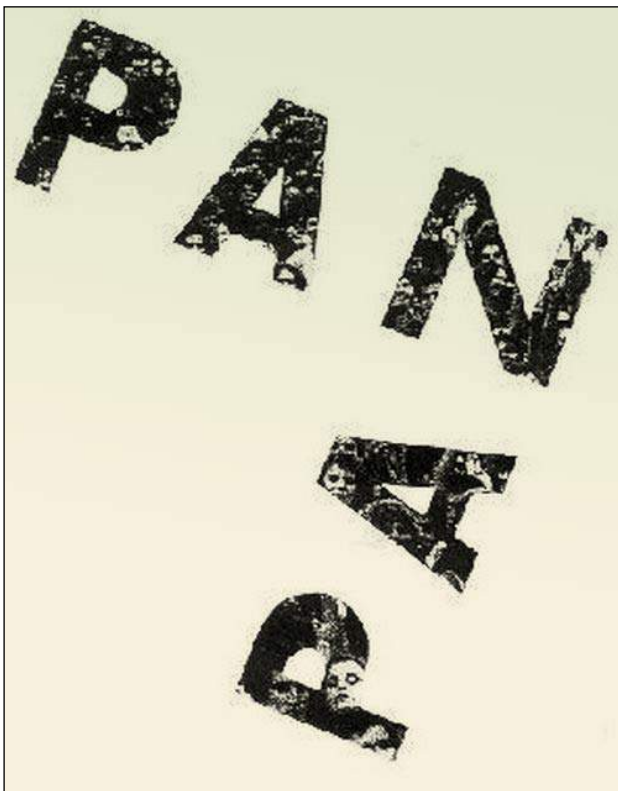
JOHN SHARKEY
Poema visual: Kill
composición
tipográfica
en soporte de papel
con tintas roja y
negra
(dimensiones
variables de
impresión)
1969.

Este nuevo código social ante el que los artistas se valieron de todas las herramientas posibles, terminó pronto por llevar al lenguaje visual a su máxima capacidad óptica: colores, dimensiones, superposiciones, legibilidad, golpe de vista, etc. Por supuesto *el concepto* también se hallaba ahí, sólo que a diferencia del arte conceptual, este tipo de poesía no mostró rechazo por los objetos y la estética de las imágenes, de modo que llegaba a compartir tribuna fácilmente con el diseño gráfico y

¹⁴⁹ Donna Haraway, *Manifiesto cyborg*, <http://manifiestocyborg.blogspot.com.es/>, 2007 (consultado el 11 de mayo de 2013).

con la publicidad, muchas veces, de esta última, llegó a mostrarse a un tiempo como adepta y rival. Situada entre lo popular y, en gran medida, exiliada de los libros, la crítica de la poesía visual se ejercía con dificultad, por lo que sus autores no pasaban de engrosar un arte de culto.

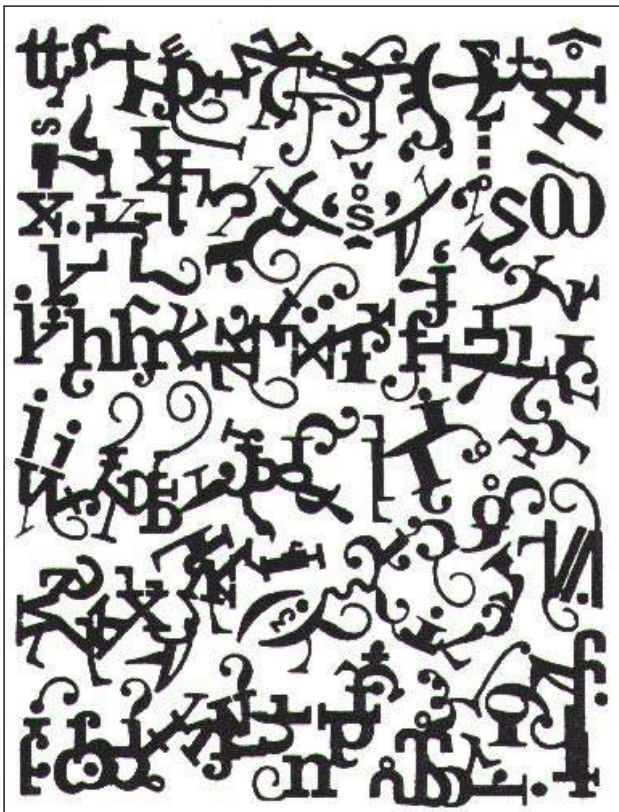
Se puede decir que, en el transcurso de más de medio siglo de esta poesía, el elemento de la estética formal raras veces abandona del todo la visualidad de sus composiciones, como es el caso de los poemas del uruguayo **Clemente Padín**, cuya “paleta” tipográfica aún está presente en muchas de sus obras. Uno de ellos es el poema “*Paz / Pan*”, en el que por medio de collage fotográfico (en el que aparecen multitudes en pobreza) y el juego morfológico de tipografías cierra perfecto su mensaje activista.



CLEMENTE PADÍN
PAN / PAZ
collage tipográfico-
fotográfico
en soporte de papel
(dimensiones variables de imprenta)
1980.

Ahora, este segundo poema visual de Padín, da muestra de cómo cierto esteticismo formal es un elemento recurrente, heredado tanto de la antigua tradición como de las vanguardias modernistas, pero que ha quedado presente en las

composiciones de este tipo de poesía, y como si su *leit motif* oculto fuera el de ser atractiva a toda costa. Como habíamos dicho, una especie de plástica de las palabras en tanto a la visualidad de sus signos. Vemos aquí otro poema de Padín influido por un breve movimiento, casi una técnica, conocido como Letrismo.



CLEMENTE PADÍN
PAN / PAZ
collage tipográfico-
fotográfico
en soporte de papel
(dimensiones variables de imprenta)
1980.

“Fue el Letrismo, un grupo internacional creado por **Isidore Isou** (...) durante la Segunda Guerra Mundial. Ligado a la tradición escandalosa del dadaísmo, los letristas dejaron su primera huella en Francia”¹⁵⁰ a mitad del siglo XX, para más tarde transformarse, luego de disidencias y reaperturas, en un movimiento más sólido con el nombre de Internacional Letrista.

La poesía letrista resultaba notable por su insistencia en la importancia material de los significantes dispuestos sobre la página, circunstancia que llevó a la introducción de alfabetos inhabituales, como el código morse, el braille, el lenguaje de banderas y los

¹⁵⁰ Martin Jay, *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 1993), 317.

jeroglíficos en la obra de los letristas. Como en el caso de otros ejemplos de «poesía concreta» visualmente orientados, los letristas deseaban socavar la transparencia semántica de la palabra, reemplazándola por una «hipergrafía» (métagraphie) o una «superescritura»¹⁵¹.

Apreciemos un poema letrista de **Isidore Isou**, llamado “*Les Nombres XXII*”, suerte de narrativa gráfica y de alfabeto inventado indescifrable.



ISIDORE ISOU
Les Nombres XXXII
(Los números XXXII)
óleo sobre tela
65 x 54cm
1952.

Por un lado, si el arte había vencido sus soportes al destruirlos o salir de ellos, y la literatura había conseguido lo mismo con la imagen literaria a través de la sugerencia y el uso del silencio en su nueva conciencia de discurso y espacio; ¿qué es lo que le quedaba al arte de la visualidad y de la escritura aún por “vencer”?

Como vaticinio posmoderno, la respuesta llegó pronta (e “insolente” a la autoridad de la belleza y la arraigada cultura del texto): la sintaxis. La ruptura de la

¹⁵¹ Ibid., 18.

sintaxis llevó al arte de las palabras y de la imagen a consolidar un lenguaje hasta entonces desconocido y que, sin embargo, guardaba un vago parecido con lo que se considera el “lenguaje esencial”: un *lenguaje óptico* de formas directas a los sentidos, cuya traductibilidad no supone los mismos fracasos que hasta entonces los lenguajes del arte (como la pintura y la literatura lo supusieron); una forma completamente nueva de *esta* naturaleza humana: favorable a la copia y a la desmaterialización; social: discursiva sin ser culterana; en cierto sentido un ejercicio de orden —o sincretismo— de la Babel de los lenguajes; arte de impresiones, de percepciones, tan óptico como idiosincrático.

El movimiento letrista francés del año 1946 llega, al decir de algunos críticos a la "*reductio ad absurdum*" de los movimientos literarios. La búsqueda de Isidore Isou, Dufréne y Lemaitre los lleva en último término cuando ya prácticamente no quedaba nada por hacer, a dirigir su mirada hacia las letras y sus posibilidades creativas. Guillermo de Torre al historiar este movimiento se pregunta: "Si la sintaxis había caído hecha, astillas, el párrafo desarticulado irrecognosciblemente y la palabra triturada, ¿qué otra cosa quedaba por revolucionar sino la materia prima, las mismas letras?"¹⁵²

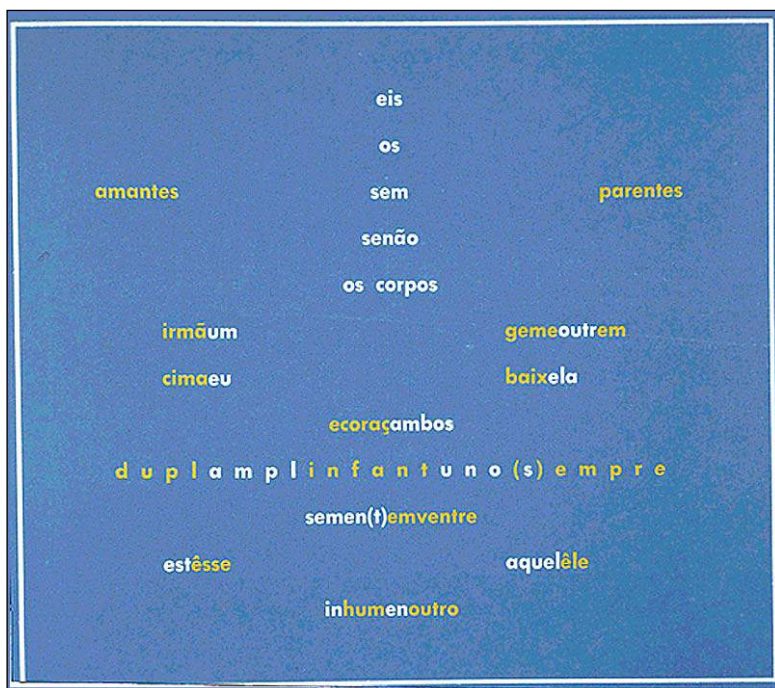
Luego de lo que supuso (como con Mallarmé y Duchamp) una etapa de transición modernista en que se experimentan los caligramas y los juegos del lenguaje visual, llegamos al punto de quiebre del signo, a partir, del cual es posible hacer arte desde todas las perspectivas y tomando lo necesario de cualquier campo del conocimiento, en tanto que este aporte elementos comunicativos. Es esta la etapa en la que la experimentación se nutrirá de una incipiente globalización entre culturas. El concretismo brasileño seguido del Boom latinoamericano reavivarán y ampliarán el diálogo y, sobre todo, departirán en el gran laboratorio del lenguaje al que tanto artistas visuales como poetas habían sido convocados.

Cuando hablamos de experimentalidad nos referimos exclusivamente a aquellas búsquedas que se inician en la década del cincuenta con el movimiento concretista brasileiro y han continuado hasta nuestros días con los grupos y movimientos:

¹⁵² Pintó, *La poesía*, 11.

poesía/proceso; visualismo; poesía para armar y/o realizar, poesía fónica; poesía electrónica; poesía corporal y poesía sintética¹⁵³.

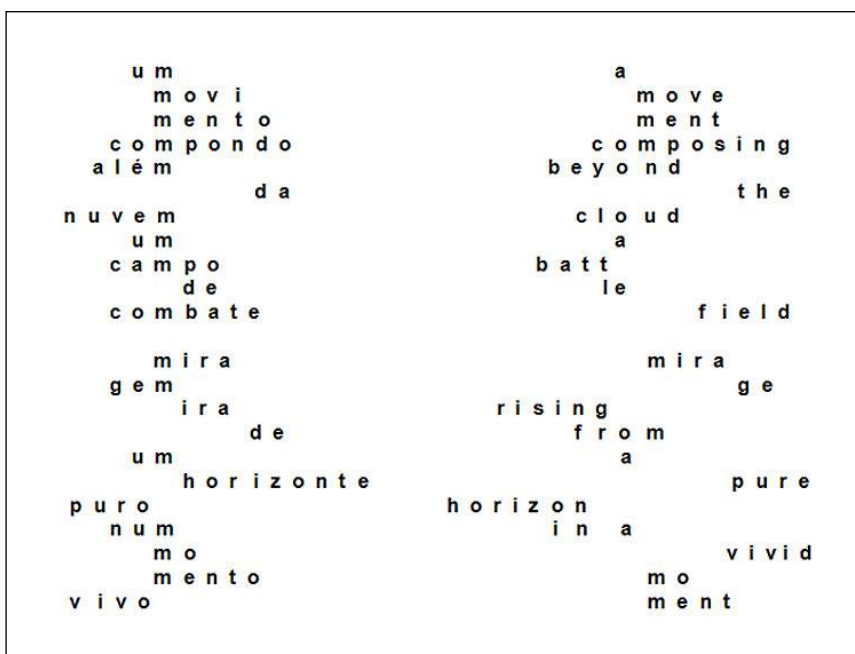
Herederos de los discursos de Mallarmé y Apollinaire, pero sobre todo de las poéticas más alternativas de la primera mitad de siglo, como fueron los *Cantos* de Ezra Pound (en que el aliento era entendido como un conjunto de voces simultáneas ligadas entre tiempos, lugares y lenguajes distintos), el *Finnegans Wake* de James Joyce (novela escrita en un lenguaje ideosincrático en que las unidades léxicas se funden entre neologismos y juegos del lenguaje) y las estructuras escritas de E. E. Cummings (en que la puntuación, las grafías minúsculas y la interrupción de la frase poética se usaban de manera alternativa para aportar nuevos sentidos a los versos), los concretistas brasileños apostaron todo por un nuevo arte sincrético del signo: de su sentido y su visualidad. Con la fundación del grupo *Noigandres* en 1952, poetas como **Haroldo de Campos**, **Augusto de Campos** y **Décio Pignatari**, dan principio a lo que será formalmente la poesía concreta.



AUGUSTO DE CAMPOS
Eis os Amantes
(He aquí los amantes)
poema visual concreto:
impresión tipográfica
en papel y tintas de colores,
(dimensiones variables de
impresión)
1953 – 1955.

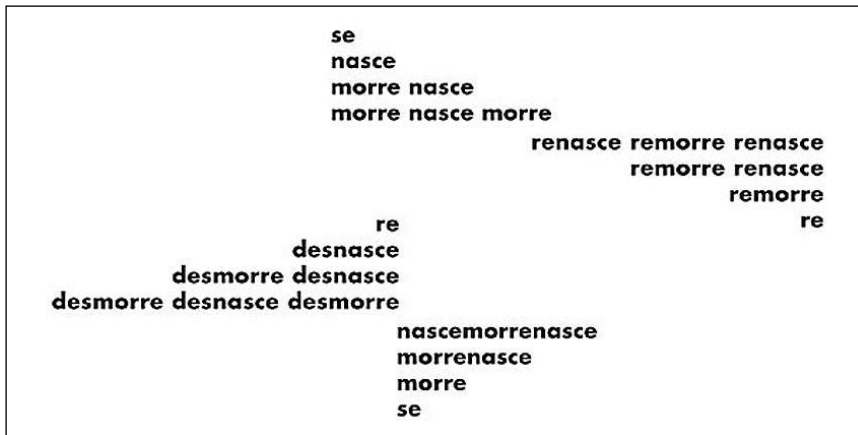
¹⁵³ Ibid., 5.

Claus Clüver destaca que la posición crítica era la de romper con toda posible continuidad, la del rechazo no sólo hacia lo figurativo sino a toda idea de arte hedonista de “gusto gratuito” a favor de los experimentos dirigidos a renovar los valores esenciales del arte visual, como el tiempo, el espacio, el movimiento y la materialidad¹⁵⁴. A tales efectos se organizaron una vastas exposiciones en que compartían el espacio pintores y escritores adosados a estas singulares y recias premisas.



DÉCIO PIGNATARI
Um Movimento
(Un movimiento)
 poema visual concreto:
 impresión tipográfica
 en papel,
 (dimensiones variables
 de imprenta)
 1956.

¹⁵⁴ Claus Clüver, *The Noigandres Poets and Concrete Art*, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm> (consultado el 11 de mayo de 2013).



AUGUSTO DE CAMPOS

**NaceMorre
(NaceMuere)**

poema visual concreto:
impresión tipográfica
en papel,
(dimensiones variables
de imprenta)
1958.

Tomando las palabras del poeta experimental Clemente Padín hasta este punto nuestra aventura teórica, compendiamos que “la ampliación del concepto de lo poético, la redefinición de su especialidad, la corporeidad poética, la disolución de los límites entre la poesía y las restantes disciplinas artísticas, son algunas de las cuestiones que se derivan de las premisas expuestas”¹⁵⁵.

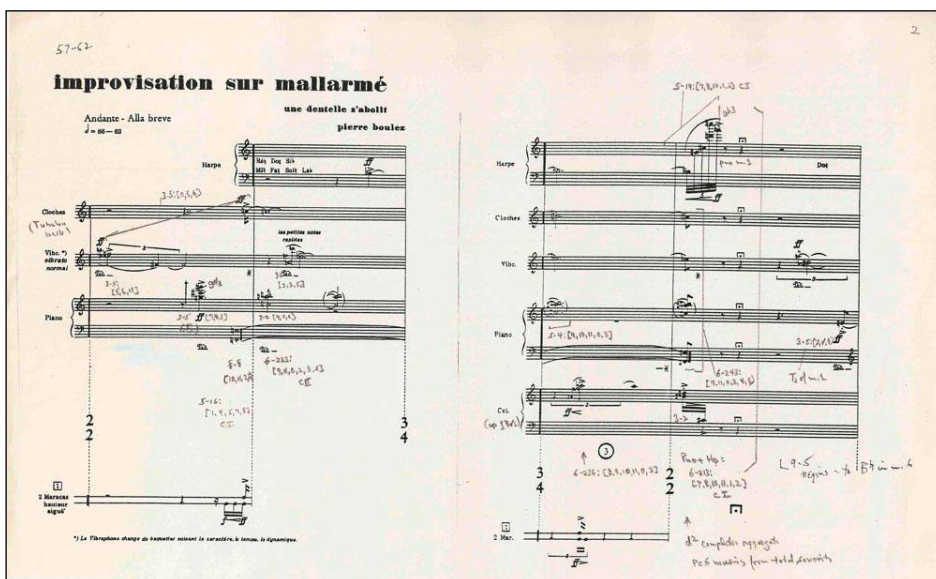
3. 8 Desintegración del lenguaje

Para entender el arte como un proceso y un agente social es preciso tener en cuenta la desmaterialización del lenguaje y el arribo del signo. Tras el cansancio histórico de los discursos poéticos y las grandes narrativas de ‘*la imagen del mundo*’, el signo (desde la frase hasta la letra suelta), al ser la unidad más despersonalizada de la expresión, deja “automáticamente” al autor a expensas del lenguaje, al tiempo que, este signo, para mostrarse tal cual, ha de manifestarse como proceso. Digamos que el proceso es al signo, lo que la autoría y el estilo lo eran antes al creador. Esto

¹⁵⁵ Clemente, Padín, “Las rupturas en la tradición poética argentina den el siglo XX”, *La poesía experimental latinoamericana (1950 - 2000)*: http://boek861.com/padin/09_rupturas.htm, (consultado el 17 de enero de 2013).

podría ser fácilmente ilustrado si observamos algunos fenómenos de entre muchos ocurridos prácticamente dentro de una sola década que va de mediados de los 60 a mediados de los 70.

Por una parte, en materia de música, Pierre Boulez estrena en 1970 “*Cummings ist der Dichter*”, obra para coro y orquesta en homenaje al poeta estadounidense E. E. Cummings. Como en la mayoría de sus partituras, es posible notar esta desfragmentación del lenguaje de que hablamos, del que resulta la “personalización” del símbolo; en este caso produciendo un sonido atonal, cuya trama visual en la partitura evidencia el grado en que el lenguaje mismo de la música se somete a otro orden, alterando los signos bajo nuevas lógicas de pensamiento o simples posibilidades temporales y espacio-visuales. De las múltiples partituras, ofrecemos aquí (sólo en carácter de parámetro visual) la del homenaje en Mallarmé con el fin de compararla con las imágenes que de este escritor hemos estudiado¹⁵⁶.



PIERRE BOULEZ
Improvisation sur Mallarmé
(Improvisación sobre Mallarmé)
escritura musical de obra para coro y orquesta sobre papel pautado.
(28 x 42 cm aprox.)
1960.

¹⁵⁶ Aún si el lector no es especializado en música, sí podrá notar las divergencias formales en la construcción de los signos y la diferencia con la notación clásica. Más información: Pierre Boulez, “*Improvisation sur Mallarmé*”, en: *Leon Levy Digital Collections*, <http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/56e0d04c-7807-443d-a663-d53787e08ac7/fullview#page/14/mode/2up> (consultado el 11 de junio de 2013).

En cuanto a la cuestión del proceso, el músico y crítico español Jorge Fernández Guerra, comenta:

Work in progress ha sido casi una categoría cultural puesta en pie por Pierre Boulez. Debemos ver en ella la tendencia de muchos creadores a considerar la materia de una obra musical como algo externo a las fuerzas del creador y, por tanto, susceptible de modificarse según la potencia de trabajo de cada momento. Para Boulez se trata de una categoría compositiva asumida conscientemente, pero puede estar implícita en muchos otros creadores¹⁵⁷.

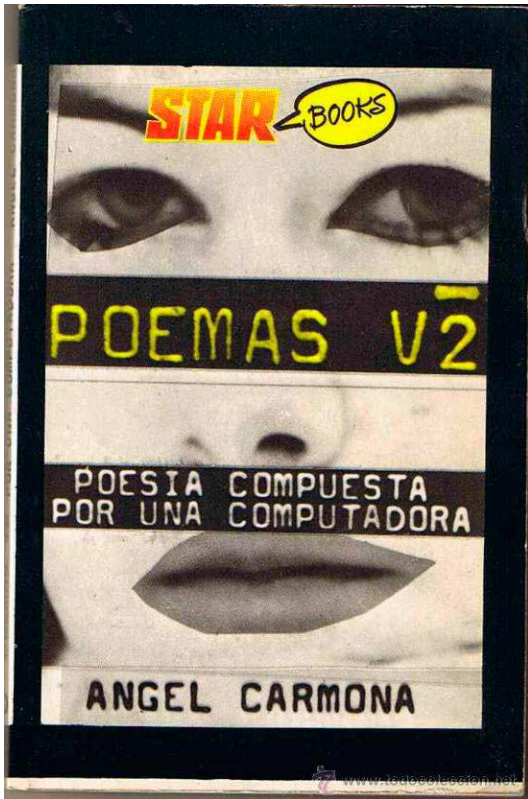
Por otra parte, en 1971, en España, se registra el primer ejemplar literario “compuesto” por una computadora¹⁵⁸. Singular pionero en la lengua de Cervantes y bajo la marca del español **Ángel Carmona**, se publican los “*Poemas V2: poesía compuesta por una computadora*”. Volumen que, forjado con 28 kilovatios y 470 reactivos de lenguaje (lo que ahora constituye una irrisoria cantidad de memoria) alcanza orden de versos como estos: “*Arderán perdidos y oscuros sus pasos / porque habrá acabado el momento de no llorar, / negra vida no levantes la belleza, / rozan tus besos mis ojos / truncando los pensamientos de tu amor / sin prisa.*”¹⁵⁹

¹⁵⁷ Jorge Fernández Guerra, *Programa de concierto de diciembre 2005 de la Orquesta Nacional De España* (2005):

http://ocne.mcu.es/fileadmin/user_upload/Contenido/descargas/Concierto_5_OCNE.pdf (consultado el 11 de enero de 2013).

¹⁵⁸ Respecto a este tema, llama la atención que, en lo que respecta a Máquinas literarias, el modelo pionero que suele tenerse en cuenta no es el de Ángel Carmona, sino, otro elaborado hasta trece años más tarde (1984) en Estados Unidos, con el título *The Policeman's Beard Is Half Constructed* (*La barba del policía está a medio construir*), editado por Warner Books y firmado por la computadora “Racter”. Más información: Bill Chamberlain, “Racter”, *The UBUWEB Anthology of Conceptual Writing*, 1984, <http://www.ubu.com/concept/racter.html> (consultado el 11 de junio de 2013).

¹⁵⁹ Ángel Carmona, *Poemas V2: poesía creada por una computadora* (Barcelona: Producciones editoriales Star Books, 1976), 11.



*“Arderán perdidos y oscuros sus pasos /
porque habrá acabado el momento de no
llorar, / negra vida no levantes la belleza, /
rozan tus besos mis ojos / truncando los
pensamientos de tu amor / sin prisa.”*

(texto “escrito” por la computadora V2)

MIGUEL ÁNGEL CARMONA
POEMAS V2:
**Poesía escrita por
una computadora**
cubierta de libro
1971.

No es casual que en Brasil, la mayor parte de los autores adosados al concretismo se sumaran hacia lo que se conoció en 1971 por POEMA/PROCESO. Ante la disociación de la poesía y el poema y la consecuente separación de idioma y lenguaje poético por parte de la tradición, surge la necesidad de entender la escritura como un procedimiento (ideas, como es de notar, bastante mallarmerianas).

Lo que el poema/proceso reafirma es que el poema se hace como el proceso y no con palabras. Es importante el proyecto y su visualización. El poema/proceso surge de la diferencia entre poema y poesía, así como el concretismo marcó definitivamente la separación entre poesía y prosa. Por eso mismo es que jamás podría haber habido prosa concreta; en este aspecto el poema/proceso es una continuidad radical. Poema/proceso es aquel que a cada nueva experiencia inaugura procesos informacionales. Esa información puede ser estética o no, lo importante es que sea funcional y por lo tanto consumida. El poema se resuelve en si mismo no necesitando de interpretación para su justificación. El poema/proceso es la conciencia de crear

nuevas lenguas, creándolas, manipulándolas dinámicamente y fundando posibilidades creativas. La palabra pretende ser universal por el sentido de funcionalidad¹⁶⁰. 140

Que pueda existir la 'poesía concreta', y no pueda haber 'prosa concreta'¹⁶¹ es un elemento clave que tendrá en cuenta el arte conceptual contemporáneo, al momento de considerar la visualidad un factor vehicular de su expresión en el que el 'golpe de vista', y no la 'sesión de lectura' (como estudiaremos más tarde) seguirá siendo el soporte más importante.

Para muchos, arte visual, tecnología y literatura eran una misma cosa. Eran los tiempos de *OuLiPo*¹⁶², grupo internacional de escritores, artistas y científicos (integrado por Raymond Queneau, Georges Pérec, Italo Calvino, Julio Cortázar, entre otros) abocados a generar obras a partir de eventos procesuales no ordinarios y bajo técnicas de escritura alternativas: algoritmos, conteos y reordenamientos fonológicos, collages cibernéticos, sistemas lingüísticos inventados y demás prácticas experimentales que buscaban una especie de "escritura del lenguaje", como es el caso de la "máquina" *Cien mil millones de poemas*¹⁶³, de Queneau, artilugio capaz de generar tal número de composiciones obtenidas por la aleatoriedad de diez sonetos-base combinados en cada uno de sus versos hasta agotar las posibilidades.

OuLiPo fue muy influyente en la experimentación del lenguaje fuera de la literatura tradicional, al grado que Gérard Genette acuña los términos 'oulipema' y 'oulipismo' para designar no sólo los textos producidos por el grupo sino como un "verdadero objeto teórico" que ha devuelto al lenguaje el brillo de algunas de sus

¹⁶⁰ Pintó, *La poesía*, 19.

¹⁶¹ No obstante, autores como Julio Cortázar intentaron vencer este precepto. Y en su novela *62 Modelo para armar*, (su obra más experimental) el escritor argentino sugiere al lector la completa aleatoriedad de la lectura a través de fragmentos de texto que no han sido ordenados en capítulos y cuya lectura se hace en varios idiomas. Más información: Julio Cortázar, *62 Modelo para armar o el armado del sentido* (Madrid: Bruguera, 1968).

¹⁶² Nombre dado por sus siglas en francés de: *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Taller de Literatura Potencial) Más información: *Ouvroir de Littérature Potentielle*, <http://www.ouliipo.net/> (consultado el 11 de mayo de 2013).

¹⁶³ Raymond Queneau, *Cien mil millones de poemas* (Madrid: Demipage, 2011).

gastadas figuras históricas (como el anagrama, el palíndroma, etc.) brindándole un vuelo transformacional en que el azar y la participación colectiva tiene gran realce¹⁶⁴.

Otros de los hechos singulares ocurridos en esa misma década son, por un lado, la publicación del libro *20 Parodias y 5 canciones para oboe* del ecuatoriano-venezolano **Leonardo Páez**, y, por otro, la aparición del libro del venezolano **Lubio Cardozo**. Ambos libros representan la cesión del mando de los poetas a manos del lenguaje. Según Pintó, “las *Canciones para oboe*, no significan absolutamente nada, son juegos verbales y sobre todo fónicos que recrean una identificación músico-verbal”¹⁶⁵; (lo cual recuerda, como veremos más adelante, los mismos postulados para la escultura minimalista); en cuanto al trabajo de Cardozo, éste parte de juego anagramático y aleatorios de las letras para generar nuevos vocablos con significados matéricos y fónicos.

Cuarteta de la A con ritmo y rima

aba aca ada afa aga aha
aja aka ala ama ana apa
ara asa ata ava awa axa
aya aza ¿aza? aza aza aza!

LUBIO CARDOZO
**Cuarteta de la A
con ritmo y rima:**
Poema del libro
Fabla-Blafa
1974.

¹⁶⁴ Gérard Genette, *Palimpsestos* (Madrid: Taurus, 1989), 55-63.

¹⁶⁵ Pintó, *La poesía*, 32.

El llanto de la regadera

Sirla
sirla
dan lisirna
gueiba
dan di greiba
Sirla
sirla
dan lisima
surilanda
siri siri aytalanda
sira ay sil.

LEONARDO PÁEZ

El llanto de la regadera:

Poema del libro

20 parodias y cinco

canciones para oboe

1971.

Tal como habíamos señalado, es sólo desde estos rompimientos que encontramos una vía directa a nuestra contemporaneidad artística e, incluso considerando la enorme mediatización y la presencia de internet, se puede observar que el modelo es el mismo. De hecho, existen numerosos parecidos de estas poéticas visuales con lo que María Andrea Giovine llama poesía procesual. Piénsese tan sólo en el enorme parecido del proyecto del poema de Páez, *El llanto de la regadera*, con el nombre del proyecto de Ciberpoesía, del año 2010, *El drama del lavaplatos*, del mexicano **Eugenio Tisselli**, “un programa construido por el propio Tisselli que permite que el autor elabore versos con la ayuda de un buscador autómatas, y sorpresivo, que oletea por diccionarios de internet. El factor humano no permite, sin embargo, que la escritura sea un proceso automático: el poeta puede determinar qué palabra o palabras cambiar, aceptar o no las sugerencias del programa”¹⁶⁶.

Muchos otros son los ejemplos en que puede notarse esta desfragmentación del lenguaje y la edificación del signo de nuevas formas participativas. Algunos

¹⁶⁶ Doménico Chiappe, “El Drama del lavaplatos, Eugenio Tisselli”, *La tormenta en un vaso: un buen libro cada día*, <http://latormentaenunvaso.blogspot.mx/2010/07/el-drama-del-lavaplatos-eugenio.html>, 2010 (consultado el 11 de junio de 2013).

músicos ya desarrollan canciones con versos manipulados al antojo del “usuario-escucha” que se insertan en el tempo de la melodía como un rompecabezas contra reloj¹⁶⁷; otros, en el terreno de las redes, como el *Proyecto IP Poetry*¹⁶⁸ de **Gustavo Romano**, buscan cerrar y abrir algoritmos de lenguaje lógico en que Internet, usado como una mega-base de datos, es fuente de frases (generadas en cualquier tiempo y lugar) que se conectan a otras predeterminadas, de suerte que algunas ocasiones la máquina entrega resultados literarios como: “*cuando un árbol cae en el bosque / lo hace por dinero...*” o bien, ante el campo predeterminado “*sueño que soy*”, la máquina devuelve:

“A veces sueño que soy y no soy / sueño que soy el que fui y el que voy a ser / sueño que soy una pieza en un tablero de ajedrez / sueño que soy un volcán // A veces sueño que soy un pájaro / sueño que soy enano en tierra de gigantes / sueño que soy un turista de lujo // sueño que soy una mata de cardo / Mi vida es una horrible pesadilla.”

Habría que agregar que, además del texto, el dispositivo emula voz y video, y es una animación de labios en distintos fonemas la encargada de recitar los versos.

¹⁶⁷ Este tipo de proyectos “trata de dejar en manos del usuario las múltiples combinaciones que generan la música (y éste elige el) orden de la letra en las canciones (...) Luego de ver experimentos como el de Beck, que deja a otros interpretar sus composiciones con arreglos novedosos, y de Amanda Palmer, de confiar en la audiencia, Drexler nos enseña a pensar en combinaciones nuevas para tener no sólo una experiencia musical sino una que sea interactiva. Otro ejemplo de album-aplicación reciente es el de Biophilia, a cargo de la cantante islandesa Björk. En él, además de incluir algunas presentaciones en vivo y el material grabado de la forma tradicional, se acompaña de varias aplicaciones que se relacionan con las distintas pistas del álbum y que permiten interactuar con las canciones hasta hacer nuevas versiones por completo”. Luis Barrueto, “Drexler y Björk: Creando música interactiva”, *Wondrus*, 2013, <http://wondrus.la/ciencia/tecnologia/drexler-bjork-musica-interactiva> (consultado el 11 de junio de 2013).

¹⁶⁸ Gustavo Romano, *IP Poetry*, (Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo), 2007.



GUSTAVO ROMANO
Proyecto IP Poetry
 Dispositivo electrónico
 de gestión de escritura
 automática
 con emulador animado
 de voz y video,
 2007.

A través de casos como éstos, es posible notar cómo lo que en un momento empezó con la desfragmentación del lenguaje y la prominencia del símbolo, llegó por medio de la experimentación y de los soportes tecnológicos a hacer de la poesía un ámbito de participación social y tanto procesual como auto-gestado.

Giovine propone, incluso, el nombre de *Poesía perceptual* para la actividad creativa e intermedial desarrollada, afuera del papel, con las nuevas tecnologías, y que “comprende el conjunto de obras poéticas en cuya percepción intervienen otros sentidos además de la vista, los cuales involucran nuevas actitudes corporales y producen experiencias poéticas interactivas”¹⁶⁹. Ciertamente las expresiones comprendidas en estos ámbitos suponen un escrupuloso estudio apto para un medio cuyos soportes están sujetos a la tecnología digital, a los flujos de tiempo y a la asequibilidad. Otro ejemplo gráfico, sería el del dispositivo Google Poetics¹⁷⁰, plataforma electrónica y disponible en múltiples idiomas, que basada también en las frases autocompletadas que el servidor Google arroja de manera automatizada, es modificado para “arrojar resultados poéticos” verosímiles en las visitas de los usuarios, quienes tantas veces pueden ser participantes en todo momento sin saberlo. Veamos el dispositivo y observemos uno de sus resultados.

¹⁶⁹ María Andrea Giovine, “Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas que generan nuevos modus legendi” (Tesis doctoral, UNAM, 2007), 1.

¹⁷⁰ Google Poético: Sitio colectivo de poemas hecho a partir del sistema de autocompletar búsqueda de Google, <http://espanol.googlepoetics.com> (consultado el 11 de junio de 2013).

que pasa con tu |
 que pasa con tu facebook cuando mueres
 que pasa con tu alma si te suicidas
 que pasa con tu rollo
 que pasa con tu cuerpo cuando mueres

GOOGLE POETICS
 GOOGLE POÉTICO
**Software de autogestión textual
 público, colectivo y gratuito**
 Poema del libro
 resultado arrojado en
 la consulta de junio
 de 2013.

Hasta aquí se ha esclarecido el binomio imagen-escritura como signo de nuestros tiempos: el peso del concepto, la trasgresión del límite, el auto-cuestionamiento; eso que según Kristeva colocaba el lenguaje por encima de todas las concepciones habidas. Y he ahí la poesía como forma híbrida, pero no solamente por ser visual, sino por inaugurar un fenómeno de escritura sin límite alguno, completamente intermedial, en el más amplio sentido.

Cuando estamos ante un texto manifiestamente visual, acaso debido a su impacto sensitivo, solemos no percatarnos de que “existe lógicamente un común denominador que engloba las características generales de estas nuevas formas poéticas; la destrucción de los valores lógico-sintácticos en el discurso y la revalorización de la palabra como objeto y más aún como imagen”¹⁷¹. Esta destrucción no es algo que pudiésemos haber notado en otro momento de la historia (antes de la segunda mitad del siglo XX), porque esta corporeidad que toma el

¹⁷¹ Pintó, *La poesía*, 6.

lenguaje es inversamente proporcional a la corporeidad que el arte abandona de sus soportes. Y si en un principio ciertas ideas vinieron de los objetos, no por ello tenían que quedarse a vivir en ellos.

No es una coincidencia que la poesía visual, el estructuralismo y las teorías del signo lingüístico y globalización florecieran juntas e hicieran que culturas como la brasileña, la mexicana o la japonesa, resonaran con cada uno de esos fenómenos que atrás describimos. Mc Luhan lo advierte cuando afirma: "La poesía del siglo 20 ha absorbido los estilos de los bardos irlandeses y galeses, de los japoneses y chinos, de muchas culturas indígenas"¹⁷²; y ahora agregaríamos que la cultura de la tecnología y, específicamente internet, han reducido aún más las fronteras.

Debido a su constante *sui generis* técnico, el dadaísmo y el surrealismo habían fungido como las vanguardias más influyentes y como un estallido global en lo que, casi cincuenta años más tarde sería el arte de concepto. De modo que, después de la Segunda guerra mundial, la lista de artistas que se valía de la escritura era prácticamente interminable. Y es esa desfragmentación del signo, ese giro lingüístico, los que hicieron que muchos de los que eran pintores se inclinaran por el texto y muchos poetas y escritores se abocaron a la visualidad.

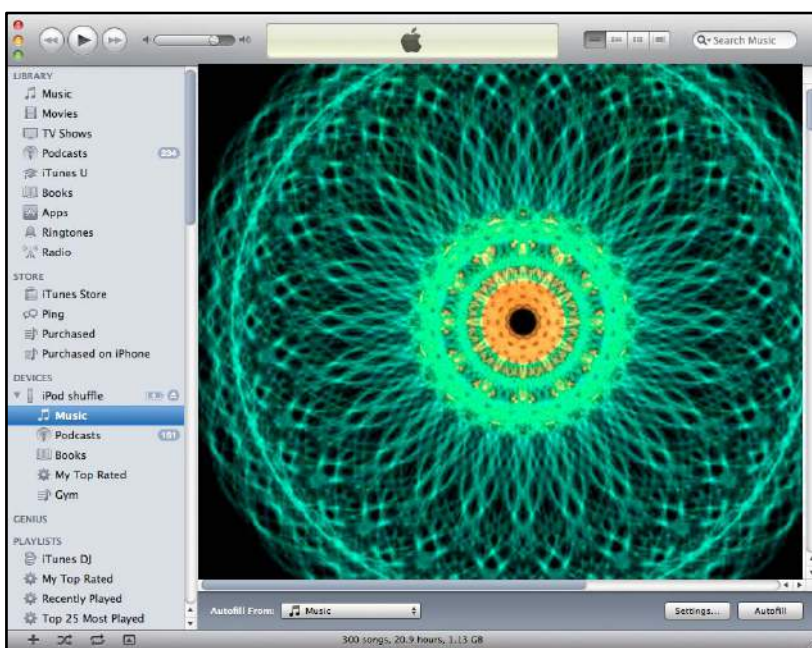
3.9 La experiencia

Cuando se escucha música en una computadora o un componente móvil, es común que se disponga de un programa del tipo *iTunes*, o *Windows Media Player* o *Real Player*, etc.¹⁷³. Cuando el aparato es dejado en "modo de reposo" o se le impone tal función, genera una serie de atractivas figuras geométricas en movimiento que llenan

¹⁷² Ibid., 8.

¹⁷³ Dispositivos electrónicos producidos por diferentes corporaciones para escuchar música en computadoras y redes digitales actuales.

la pantalla; “estas coloridas y vibrantes formas emanan de un análisis de la frecuencia musical en tiempo real. Las *listas de reproducción inteligentes* también constituyen otra aplicación común. (...) Artistas y diseñadores se ven empujados a examinar y articular las cualidades fundamentales de esta relación cada vez más íntima”¹⁷⁴, no sólo entre el usuario y el objeto, sino en la simbiosis de ambos como el propósito del acto mismo. Pero, ¿de dónde procede esto y qué relación guarda con nuestro propósito de estudio?



VISUALIZADOR DE GRÁFICOS MUSICALES DE ITUNES, MAC
Imagen de software autoejecutado en “tiempo real”
 fotografía de pantalla de computadora con dispositivo activado 2012.

El elemento común entre casos como éstos y la consideración del arte como el flujo de sus dos facetas analizadas atrás, la una íntima (significado de sí mismo) y la otra extrínseca (emancipación de sus soportes y de la autoridad del creador), es su manifestación como experiencia. Una vez más; el acto por encima de la pieza. Con el término ‘experiencia’ no nos referimos a algo relativo, sino concreto; no a eso que el arte nos cultiva o cautiva por conocerlo o visitarlo, sino el arte como medio o conjunto de medios participativos en los que el objeto se disuelve como tal en beneficio de la emoción sensible, como al reparar en la pincelada el espectador

¹⁷⁴ Baruch Gottlieb, “Los signos vitales del arte procesual”, *El proceso como paradigma: arte en desarrollo, movimiento y cambio*, (Asturias: Centro de arte y creación industrial, 2009), 123.

experimenta por un instante la “corporeidad” del pintor. En este caso, el antiguo ‘modelo de muestra’, del que ha dependido prácticamente toda la Historia del arte, queda opacado por el nuevo ‘modelo de ‘experiencia’.

Si aceptamos que, ante situaciones como ésta y la de los emuladores poéticos que vimos arriba, el arte ha podido salir de los museos y “visitarnos” desde sus múltiples y nuevos medios, tendremos entonces un desafío ético que estriba en “si estamos dispuestos a admitir el paradigma de un arte que va más allá de la representación, ¿estaremos entonces preparados a aceptar lo mismo de un arte que vaya más allá del régimen de la ‘muestra’?”¹⁷⁵.

Esta empresa radica en considerar el arte a partir de una presencia objetiva: esa misma que la pincelada *entregaba* al tenerla enfrente, igual que los medios generativos –como el caso de las visualizaciones musicales– *ofrecen* al usuario (espectador, intérprete, etc.) una experiencia presente, hallarse ante una vivencia que, por pequeña que sea, se desata de forma irrepetible semejante a la de un espectáculo, desgranándose en el tiempo aun cuando parecía obedecer a una manifestación estática.

Entonces, “cuando el arte es una forma de comportamiento, el software predomina sobre el hardware en el plano creativo. El proceso sustituye en importancia al producto, igual que el sistema reemplaza a la estructura”¹⁷⁶. Pero, ¿cómo entender el grueso del arte contemporáneo en términos de productos, de hardware y software? Desde luego la analogía es interesante. Digamos que si, en tema de pintura, un cuadro fuera el hardware; el software equivaldría a un conjunto de elementos técnicamente relegados de la propia disciplina: el marco, el lienzo, el muro donde se lo cuelga, la luz con que se lo ilumina, e incluso –¿por qué no?– el título, eso que atrás llamamos ‘*parergon*’. Ya “Derrida compara escribir ficción con un

¹⁷⁵ Susanne Jaschko, “La performatividad en el arte y la producción de presencia”, *El proceso como paradigma: arte en desarrollo, movimiento y cambio* (Asturias: Centro de arte y creación industrial, 2009), 131.

¹⁷⁶ Roy Ascott, “Behaviourables and Futuribles”, Siles, K. y Selz (editores), *Theories of Modern Art* (Los Angeles: University of California, 2003), 26.

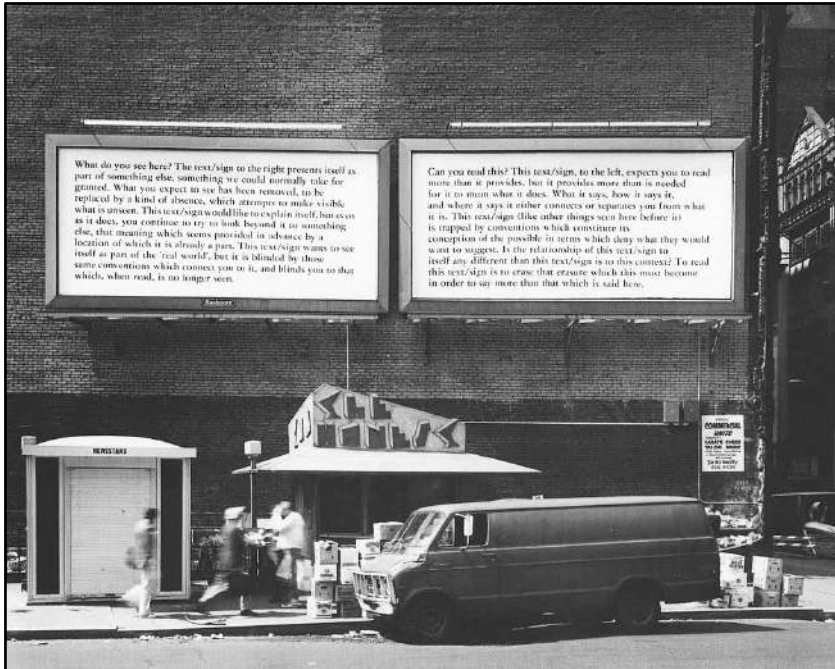
código de software que opera en el hardware de la mente. Con engarzar macros individuales que, combinadas, crean una reacción”¹⁷⁷.

No obstante, en sentido estricto, el software que utiliza la computadora es la función última de esta, es decir, su destino ex profeso. Una computadora sin software sirve de poco porque el software es la interfaz (o punto de conexión) situada entre el hardware y el usuario para desarrollar un proceso, sea cual sea; mientras que con la pintura esta característica, si bien sigue siendo análoga, asoma indeterminada puesto que un cuadro sin colgar parece seguir siendo un cuadro, igualmente si este no tiene marco, ni título, etc. En suma, lo que para las computadoras es una función de sistema cerrado, en el caso de la pintura aparece abierto, significativa, incluso con presuntos visos éticos, como quien observase que “una pintura sin marco o sin colgar no es del todo una pintura”.

Pero lo importante no es determinar hasta qué grado un ornamento o un accesorio del arte tradicional es equiparable a una función digital en lo práctico; sino *observar* cómo esos elementos, ya sean adornos o accesorios de la visión, se destacan al grado de no aparecer “detrás o afuera” de los medios, sino “dentro y al frente” de los mismos. Y he aquí el tipo de procesos a que queríamos referirnos: los desplazamientos paradigmáticos del arte contemporáneo ocupados en la manera que del ‘régimen de la muestra’ se pasa al ‘régimen de la vivencia’; en otras palabras, cómo lo que en la Historia del arte estaba destinado a ser mostrado se incorpora al arte en forma de experiencia; tal como se distingue en esta obra pública de Kosuth, montada en un soporte publicitario y ante el que el espectador-transeúnte se ve asaltado por interrogantes como: “*Lo que tú esperas ver ha sido removido para ser reemplazado por una clase de ausencia, abocada a hacer visible lo invisible. Este texto/signo quisiera explicarse él mismo, pero aun si lo hace, tú continúas tratando de mirarlo más allá como algo más*”¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Samuel Andrés Arias, “Palahniuk y el minimalismo”, *El cuaderno de Samuel*, 2008, http://elcuadernodesamuel.blogspot.mx/2008_04_01_archive.html (consultado el 11 de junio de 2013).

¹⁷⁸ La traducción es mía.



JOSEPH KOSUTH

**Text - Context
(Texto - Contexto)**

instalación:

dos paneles metálicos
con texto impreso en
soporte de vinil
e iluminación halógena,
3 x 10 m (aprox.)
1979.

Soho, Nueva York.

Pero *hablar* de 'experiencia' obliga cautela, pues aun cuando hemos apuntalado algunas circunstancias, el término tiende a la abstracción y su carácter estético no emerge definido aún. Subrayemos entonces aquí la experiencia por oposición a la muestra, no porque la experiencia no surja en base a algo que nos sea mostrado, sino porque la muestra, en la manera tradicional, obedece a una reacción previamente estimada de deslumbramiento ante algo igualmente acabado, como una pintura ejecutada de acuerdo a cánones críticos, técnicos o de estilo. En ese sentido la muestra implica un proceso previamente "digerido"

Para la tradición, que el espectador no "asimile" lo que se le presenta no es importante en cuanto al proceso en el arte. La experiencia queda entonces reducida al mínimo y compensada con un suceso ya ejercido; quedará claro que "se visitó" una exposición de arte y no de otra cosa; que se "fue a un museo", y no a otro lugar, etc. Así también, en el régimen de la muestra, el origen es un elemento importante; el dato, la fuente, el autor y la historia adyacente son accesorios para "estimar" la pieza. Porque, además, lo que se muestra es siempre una pieza; los hechos no se pueden mostrar, sólo desatarse, invitar, ocurrir, a lo mucho *presentarse*. Nadie podría "enseñar" un hecho.

Si, por ejemplo nos fuera dado, mirar el Guernica de Picasso en la habitación desordenada de un amigo, este hecho tendría otra clase de experiencia estética que la habida en las sobrias salas el Museo Reina Sofía, en donde la “vivencia” es pasiva y ceñida a la contemplación. ¿Qué pasa cuando la obra es por completo social y externa, como en esta pinta de Banksy?



BANKSY
PARK
(PARQUE)
pinta / *street art*:
pinta en muro de
estacionamiento
público
de una tienda de
diseño de modas
en Los Ángeles
2010.

Podría argumentarse que la clase de experiencia estética a que apelamos se apoya en algo semejante al espectáculo. Sin embargo, para que el hecho artístico se muestre como proceso es necesario que suceda lo más cerca del espectador, o bien, que borre sus límites con él y se disuelva en la cotidianidad (aun considerando como cotidianidad la propia visita al museo) y a esos elementos a los que el espectáculo no puede aspirar a causa de sus límites espacio-temporales. Es así que “el arte procesual se enfrenta al canon opresivo del espectáculo, introduciendo, en su lugar, la idea de un arte que se funde con la vida”¹⁷⁹. Miremos entonces, en esta otra obra de Banksy¹⁸⁰, cómo esa distancia ha sido acertada paradójicamente en el mismo

¹⁷⁹ Jaschko, “La performatividad”, 135.

¹⁸⁰ En esta obra el artista ha escogido la efigie de un clérigo del siglo XVIII a quien, retrospectivamente, se halló culpable de varios delitos sexuales; el rostro “pixelado” por los mosaicos hace pensar en lo que encubre el propio delito y en su postrer anonimato; también

espacio “distante” que supone ofrecer de habitual un museo. En este caso, la imagen escultórica ha sido suplantada por una imagen de código, es decir, de escritura digital, en que los colores son dispuestos por un lenguaje cibernético.



BANKSY
Cardinal Sin
(Cardenal Pecado)
instalación-intervención:
mosaicos de cerámica
montados sobre réplica
de yeso de busto
escultórico original en piedra,
60 x 40 X 35 cm,
Walker Art Gallery, Liverpool,
2011.

De modo que si en una exposición un artista presenta un marco apoyado en la pared y desprovisto de “obra”, el visitante tomará este acontecimiento más como una experiencia –rayana en la ironía o el absurdo– que como la advertencia de una muestra, de modo similar al supuesto de ver el Guernica en una recámara. “Se vulneró la frontera que separaba a los creadores del mundo común, y se extendió la noción de artista a todos y la noción de arte a cualquier objeto ordinario¹⁸¹: ya sea

puede sugerir la pornografía digital, etc. Jonathan Jones, “Banksy has committed his Cardinal Sin in a gallery worth worshipping”, *The Guardian: On Art Blog*, <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/dec/16/banksy-cardinal-sin-walker-gallery>, (consultado el 25 de mayo de 2013).

¹⁸¹ Este discurso de García Canclini recuerda a la postura, varias décadas atrás del crítico británico Herbert Read cuando apuntaba que: “el artista no constituye una clase especial de

implicando al público en la obra, reivindicando las maneras cotidianas de crear o exaltando el atractivo de objetos triviales”¹⁸². Así, el concepto del arte opera como algo que no se encuentra “*tal como debería encontrarse*” y que, a razón de ello obliga al pensamiento y a la especulación.

Según el teórico Niklas Luhmann, el hecho de que prevalezca *un altercado* entre el arte moderno y el actual, es señal de que “*nos encontramos todavía bajo la influencia de una tradición que ordenó jerárquicamente la estructura de las capacidades psíquicas y asignó a lo 'sensorial' —esto es, a la percepción— un rango inferior al de las funciones reflexivas de entendimiento y razón*”¹⁸³, por lo que el choque con los sentidos que implican las obras (como la anterior) sea en muchas ocasiones vivido como asalto a la razón o una “tomadura de pelo”, más que como una oportunidad perceptual que da pie a una consideración del arte en tanto a experiencia. En este sentido, el vehículo que toma el arte contemporáneo para manifestarse es el de la percepción y no el del consenso a priori. “Otra manera de plantearlo sería que el «lenguaje» del arte siguió siendo el mismo, pero decía cosas nuevas”¹⁸⁴.

Esto no significa que la percepción, por obedecer a impulsos sensoriales, no involucre las ideas; como tampoco que el racionamiento, por ser mental, sí las involucre o se halle exento de concepto; sino simplemente que el arte que se construye como parte de un proceso es por entero un sistema de comunicación, y no una obra finita relegada al aparador. Así, mientras que la apreciación del arte tradicional demanda una creciente cercanía a favor de su interpretación, el arte contemporáneo implica una profusa exploración a favor de la presencia.

hombre; pero todo hombre es una clase especial de artista”. Herbert Read, *Al diablo con la cultura* (Buenos Aires: Proyección, 1965), 18.

¹⁸² García Canclini, *La sociedad*, 15.

¹⁸³ Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad* (México: Herder, 2005), 17.

¹⁸⁴ Kosuth, *Art After*, 18.

3. 10 Proceso escrito y socialización

Existen rasgos en la historia de los procesos escritos¹⁸⁵ que no serían tomados en cuenta por nuestra cultura sino, extrañamente, a través de las artes visuales; las que, como hemos venido apuntando, fueron la plataforma de despegue para la escritura conceptual de nuestros días. Si tomamos la pintura como eje histórico de las artes visuales de la tradición inmediatamente anterior al modernismo, concretamente a partir de Cézanne, esta disciplina mostraría una doble revolución histórica dirigida hacia dos destinos:

bien como una pura investigación formal (los cubistas), bien como una modificación de las relaciones objeto/proceso pictórico (...) (Duchamp, dada, anti-art). El resultado es un cuadro que ya no es un objeto: se sustituye la representación de un cuadro por el proceso de su reproducción. Podemos entonces oponer al *cuadro* —estructura cerrada que la lengua traspasa— la *pintura* —proceso que traspasa el objeto (el signo, la estructura) que aquél produce¹⁸⁶.

La percepción de que parten las obras contemporáneas, incluidas aquellas que han sustituido las imágenes formales por las escritas, apela justamente a una condición abierta, a la comunicación con el espectador y al inmediato desenlace de una nueva consideración estética en la que él mismo se reconoce integrante del proceso, ante la falta de completitud antojada como un '*esto no debería ser así, sino... o pero...*', con lo que la reflexión sobreviene al impacto sensorial, aflorando de modo íntimo y estético. Así, tenemos que el arte y la escritura visual contemporáneos reivindican la percepción sensorial como vehículo expresivo: la obra es propuesta como un proceso en el que se cobra presencia y se suscita el concepto.

De hecho, el proceso que implica el arte contemporáneo comienza desde la estipulación de esa distancia para ser explorado; lo cual no ocurre con una

¹⁸⁵ comunes sobre todo en la caligrafía tradicional de Oriente en la que se valora altamente el movimiento, la gestualidad, la materialidad y las huellas de los trazos.

¹⁸⁶ Kristeva, *El lenguaje*, 284.

exposición convencional para la que se determinó un trecho visual, es decir, una distancia tácitamente “ideal”. Para el arte de concepto este solo hecho, de entrada, tiende un puente de participación con el espectador en el que la exploración es irreplicable. Si ciertas distancias son importantes se harán obvias en la situación o la pieza. “Si el espacio tiene una importancia relativa puede ser regularizado e igualado (cosas ubicadas a distancias iguales) para mitigar cualquier interés en los intervalos. El espacio regular puede también devenir un elemento para medir el tiempo, una especie de pulso regular. Cuando el intervalo se mantiene regular todo lo irregular gana en importancia”¹⁸⁷. Así,

la exigencia del original formulada, sobre todo, por Walter Benjamin¹⁸⁸ se tiene en cuenta aquí por la inimitabilidad del arte procesual en el momento de su presentación. Pero el proceso único es algo más que un simple original de base temporal, siendo también auténtico [...] en cuanto que se crea a cierta distancia conceptual del catecismo del sistema del arte y parte de una investigación auto-consciente, auto-operada e independiente¹⁸⁹.

Esta distinción de unicidad de que se alimentaran por siglos las bellas artes, hoy viene a ser contradicha por el arte de concepto al volver inimitable eso que antes era por completo imitable, y viceversa. Tal operación estriba en reconocer, ya no “los sellos” personales de las obras, y sí los patrones y constantes en que el arte que en cuanto a fenómeno parecía del todo único, deja de serlo al menos en su vínculo con el espectador.

¹⁸⁷ Sol LeWitt, “Párrafos sobre arte conceptual”, *La Sonora*, <http://lasonora.org/pdfs/album1/parrafossobrearteconceptaul.pdf> (consultado el 3 de julio de 2013).

¹⁸⁸ El texto al que la autora hace alusión aquí se trata del célebre ensayo: “La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica”, por lo que en este se señala que: “la autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad”. Benjamin. *Discursos*, 22.

¹⁸⁹ Jaschko, “La performatividad”, 133-134.

Para distinguir la noción de originalidad frente a la de reproductibilidad, Benjamin había afirmado que “en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta”¹⁹⁰; básicamente, el hecho de que una obra pudiera ser multiplicada volvía ambigua la tradición de la imagen hasta debilitarla por completo, al depreciar el valor histórico espacial de que tal obra gozaba como unidad sin competencias. Desde luego, no era difícil ver confirmadas tales tesis en casos como el del pop de Warhol, que, con sus cientos de imágenes replicadas, es sin duda el más representativo. Sin embargo, para el arte conceptual de nuestros días, la reproductibilidad de las imágenes, y de tantos otros elementos, no es ya una depreciación efectiva y sí una constante democrática de la imagen misma; diríase que se trata de una atmósfera visual mucho más uniformizada que hace medio siglo.

Para autores como Hal Foster, la “actitud” del arte de nuestros días se distingue como un ‘retorno a lo real’, en que el tema de la mirada trasciende al de la ‘opticalidad’: la cuestión ya no es convertir un cliché en arte o viceversa, como ocurría en las series de Warhol; sino llevar ese cliché o esa serie de lleno al mundo de la realidad, resistiéndose a lo simbólico y lo icónico¹⁹¹. En cuanto a la escritura, es esa justo su función, no la de hacer al público un lector, sino la de poder decirle a éste cómo mirar.

¿De qué manera se hace esto posible? Al parecer, generando una estrategia de cruce o de choque; en este caso, como es el de la obra de Banksy, buscando el elemento serializado dentro de lo que, en un entorno determinado, se ostenta como original y, por otro lado, localizando eso que de original hay en potencia en lo duplicado. En la lámina apreciamos el contexto de un cuadro intervenido por el propio artista inglés e introducido subrepticamente a un museo de arte público en Estados Unidos, al lado, tenemos el contenido de tal imagen. Banksy ha aprovechado la estandarización de intervalos en la exposición de piezas originales para infiltrar entre ellos un cuadro pequeño que muestra a un soldado de la época vitoriana sujetando un bote de pintura en aerosol, en cuyo fondo se distinguen

¹⁹⁰ Benjamin, *Ibid.*

¹⁹¹ Foster, *El retorno*, 130-172.

palabras grafiteadas, en apoyo del propio contexto de sabotaje¹⁹². Sin el proceso de este acto transgresivo (escoger la imagen adecuada, intervenirla, enmarcarla al estilo de las demás, montarla sin ser visto en el museo) la obra simplemente carecería de sentido.



BANKSY
NO WAR
(ALTO A LA GUERRA)
mista sobre poster y tela, Brooklyn Museum, Nueva York, Estados Unidos 60 x 45 cm, 2005.

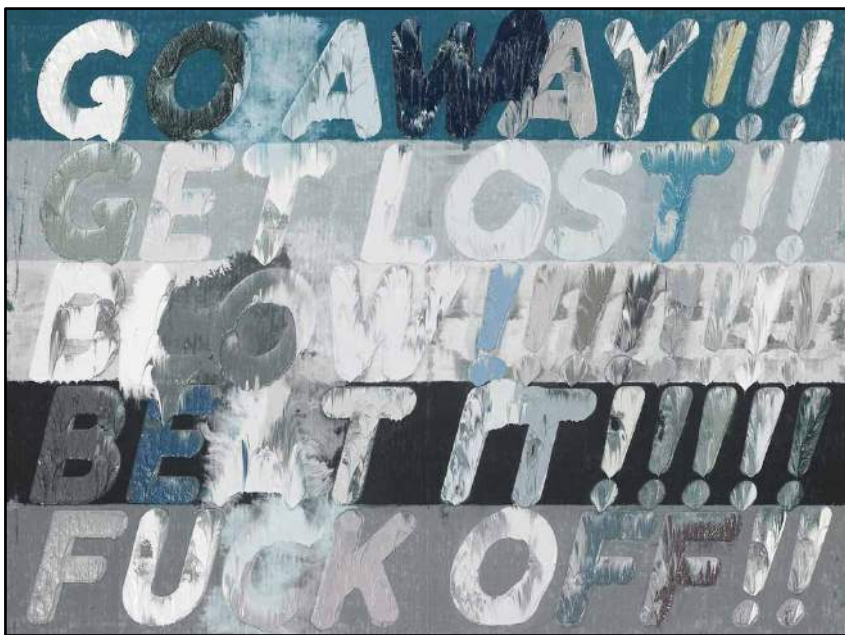
Es así como el arte contemporáneo puede trastocar el entorno, criticando el “catecismo” institucional del arte tradicional y delatando la uniformización en que se expone habitualmente el arte “auténtico” por medio de una obra que, aunque en principio no sea original, sea la única que en ese contexto se distinga como tal. Y con ello, nos referimos justo a un proceso.

Seguramente Walter Benjamin no vislumbró que una imagen reproducida y serializada pudiera llegar, ya no solamente a opacar las originales, sino a trastornar tal orden al grado de invertirlo y hacer que, mediante un proceso de intervención, esta resulte aún más auténtica que las piezas históricas adyacentes; aun cuando el

¹⁹² Más información: Banksy, “Existencialism”, *Existencilism, Banksy-Versión en español*, 2002, <http://es.scribd.com/doc/56596950/Existencilism-Banksy-Version-en-espanol> (consultado el 11 de febrero de 2014).

propio artista, pese al renombre de sus actos, se mantiene en completo anonimato mediático.

Como podemos evidenciar, es justo ese “espíritu catequizador” de la tradición una de las primeras formas que se vulnera ante una nueva presencia desatada por obras cuyo ‘ego’ se propone incierto, alejado del reconocimiento, como ocurre con la siguiente obra del norteamericano **Mel Bochner**, que retoma a través del lenguaje — la “palabra pintada”— el carácter aleccionador de museos como un convenio en el que circunscribe su obra. Así, tal como una sala de exposición alberga un señalamiento del tipo “no tocar” o “no flash”, o bien de “entrada” o “salida”, “fin del recorrido”, etc., el artista utiliza elementos convencionales de representación plástica (óleo sobre tela) para desplazar los fines estéticos con un juicio que “deporta” al espectador (tal como ocurría con Ben Vautier y Robert Barry), exponiendo la leyenda: «*Largo!!! Piérdete!! Bórrate!!!!!!!, Fuera!!!!!, Vete al diablo!!*»¹⁹³»



MEL BOCHNER
GO AWAY!
(¡LARGO!)
óleo sobre terciopelo,
120 x 160 cm
2012.

Contrariamente a esa exigencia de “conocimientos de arte” y todo lo que por ello se entiende como la cultura de la forma, la proporción, la composición, el claroscuro, etc., la nueva cultura del texto como vehículo del concepto se abre

¹⁹³ La traducción es mía.

prácticamente para toda clase de espectadores con la única condición de que la lengua en que se enuncian los mensajes sea comprendida; misma que, en el tipo de expresión de muchos artistas, resulta altamente traducible. Es así como la herramienta de la escritura como lenguaje del concepto termina por asentar la propuesta de una franca socialización del arte.

Pero, en el supuesto de que, en efecto, este nuevo arte visual, que despliega la escritura de concepto, no precise conocimientos formales en el tratado de las imágenes, ¿qué es lo que ocurre entonces en cuanto a la expresión escrita en sí misma? Dicho con otras palabras, ¿es todo lo que se considera 'escritura social' un modo de 'liberación social' a través del lenguaje del arte?, Y si no es así, ¿qué otros modos sociales pueden afectar, acaso paradójicamente, este impulso emancipador del arte desde su colectividad? ¿Qué otras instituciones, hasta cierto punto ajenas al arte, afectan la expresión y en qué grado son una concernencia ética o estética para el propio artista contemporáneo?

Para autores visionarios del fenómeno global, como Joseph Brodsky, "si el arte enseña algo (al artista, para empezar), es el carácter privado de la condición humana"¹⁹⁴, y eso que habitualmente llamamos 'lenguaje social' es en el artista una especie de trampa. En ese sentido, la institución del Estado se opone al arte al pretender que éste use un lenguaje social con una intención más emparejadora que revolucionaria. Para Brodsky,

La elección estética es asunto altamente individual, y la experiencia estética es siempre privada. Cada nueva realidad estética hace nuestra experiencia más privada aún; y esta clase de privacidad, que asume a veces el aspecto del gusto literario (o algún otro gusto), puede resultar por sí misma, si no una garantía, una forma de defensa contra la esclavización. Pues un hombre con gusto [...] está menos sometido a los estribillos y los encantamientos rítmicos peculiares de toda versión de la demagogia política. No se trata tanto de que la virtud no constituya una garantía para producir una obra maestra, sino de que el mal, especialmente el mal político, es siempre mal estilista. Cuanto más sustancial es la experiencia estética de un individuo, cuanto mas

¹⁹⁴ Joseph Brodsky, "Discurso de recepción del premio Nobel", *Vuelta* 137 (1988): 11.

sano es su gusto, más agudo es su enfoque moral, más libre —aunque no necesariamente más feliz— es él mismo¹⁹⁵.

Tal vez, por esa vía, se podría refutar que así como existe una preparación académica, un bagaje visual para la forma y la proporción, también (para algo que parece cernerse en el “mundo de las letras”) sea menester un conocimiento de gramática o retórica para entender este nuevo arte escrito y en el que las ideas se muestran como objetos. Dicho de otra forma: ¿es posible que a través de la escritura conceptual se fomente eso que Brodsky reconoce como el gusto y la experiencia privada en el espectador? Y, en cuanto a los “estribillos de la demagogia política”. ¿es posible que la escritura conceptual abandone sus textos de cliché para distinguirse de las formas publicitarias y dominantes de nuestra era mediática?

Para artistas conceptuales como Lawrence Weiner, este arte de nuestros días no tributa más al gusto, no se trata de formas metafóricas ni de las relaciones de las personas con los objetos, sino de la simple representación de un hecho práctico¹⁹⁶ que, como tal, no precisa un uso especial de las técnicas literarias, y sí más bien de cierta actitud de apertura al momento de reflexionar en algo que, aunque se antoje de fácil acceso, entraña un proceso de mentalización y de percepción más hondo que la solas inercias de la vista y la lectura.

Asimismo, a pesar de que el concepto “se desata” en la mente y no en el ojo, LeWitt subraya que “el arte conceptual no tiene mucho que ver con la matemática, la filosofía, o cualquier otra disciplina mental”. El sentido de la escritura usada en él, (y sólo cuando tiene que ser escritura y no otra cosa), no está “detrás” de las palabras ni en su función de discurso poético; sino “delante” de ellas, detonadas por la circunstancia donde se las presenta. No es tanto una escritura para “des-cifrar” como sí para “cifrar”, para proyectar como cualquier acto de habla ocurrido en la cotidianidad. Observemos, en este ejemplo de Kosuth, lo lejos que puede hallarse

¹⁹⁵ Ibid., 12.

¹⁹⁶ Lawrence Weiner “Notas de arte”, Lawrence Weiner, *Mi libro es su libro, selección de textos y obras traducidas* (México: Alias, 2008), 60.

ese ejercicio del concepto de las exigencias de conocimientos doctos o de preceptos académicos formales, como son los bagajes gramáticos o literarios.



JOSEPH KOSUTH
Four Colors Four Words
(Cuatro colores cuatro palabras)
instalación para espacio específico en tubos de luz neón, dimensiones variables (20 x 250 cm aprox.) 1966.

Pero si, en tal afán por lo sensorial y por la cotidianidad, esta nueva expresión de la escritura conceptual no fomenta ni demanda un grado importante de experiencia privada en el espectador, le queda todavía al arte contemporáneo reaccionar con sagacidad y distanciarse de todos los modelos sociales que pudieran predefinirlo y encasillarlo justo en el sitio contrario del que, en teoría, pugna por apostarse: un arte emancipador, democrático, accesible, etc. Sólo así, el arte de nuestros días podrá, no nada más dejar de repetirse en la Historia, sino brindar otro sentido a la antigua alianza entre ética y estética, de la que hasta ahora no queda del todo claro cuál prima exactamente sobre cuál¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Para Joseph Brodsky, “cada nueva realidad estética hace más precisa la realidad ética del hombre. Pues la estética es la madre de la ética. Las categorías de lo “bueno” y lo “malo” son, ante todo y sobre todo, categorías estéticas, que preceden por lo menos etimológicamente a las categorías del “bien” y el “mal”. Si en ética no “todo está permitido”, es precisamente porque no “todo está permitido” en estética, porque el número de colores del espectro es limitado. El tierno niño que llora y rechaza al extraño que, por el contrario, le tiende los brazos, lo hace instintivamente, hace una elección estética, no moral.” Brodsky, “Discurso”, 12.

Hasta aquí podemos vislumbrar en el arte actual el proceso y la participación como un ‘envés’ de la exposición y la expectación pasivas; pero ¿es todo el arte contemporáneo una manifestación conceptual?, y ¿es todo el arte conceptual un fenómeno relativo a los procesos? Así también sería dable cuestionar si es siempre el arte de los procesos un dispositivo generador de presencia.

Comencemos por responder con una rigurosa premisa de Marshall McLuhan en cuanto a la situación del artista contemporáneo: “El papel del artista es crear un anti-entorno como medio de percepción y adaptación. Sin un anti-entorno el resto de los entornos permanecen invisibles¹⁹⁸”.

Como será de suponer hasta este punto —y según observamos en los casos del lenguaje de texto y de imágenes, o bien, en la interioridad o exterioridad de las obras— la experiencia y los procesos también implican un carácter dialéctico. ¿Cómo reconocerlo? ¿Cómo identificar cuándo el artista ha generado, en efecto tal anti-entorno? Esta tarea es simple si comenzamos a preguntarnos por el sostén o el vehículo que demanda indispensablemente todo proceso: el tiempo. Así, si los procesos dependen del tiempo, en cuanto al arte contemporáneo, ¿cuáles son los factores temporales que lo distinguen? Es *ahí* que hallamos un modelo doble: por un lado, el proceso histórico del arte (en el que este dialoga con modelos de la tradición) y, por otro, el proceso de su hacer y su recepción (que obedece al tipo de técnica usada para comunicarse, del creador al público o del artista al intérprete, en muchas ocasiones, en retroalimentación).

Al primer tipo de proceso lo llamaremos ‘diacrónico’ en virtud de que su concepto es desatado a partir de la transformación de los modelos históricos en soportes y contextos similares que, o bien son sustituidos en la actualidad o bien son desplazados, adulterados o ridiculizados con modelos nuevos. En este caso, un proceso diacrónico puede estribar tanto en los tratados formales como en las temáticas; de una manera similar a como, podemos decir, el cine es un proceso diacrónico de la fotografía, y el arte conceptual lo es del arte formal.

¹⁹⁸ Marshall McLuhan, Lucas Evers, “Los procesos y el arte más allá de la representación”, *El proceso como paradigma: arte en desarrollo, movimiento y cambio* (Asturias: Centro de arte y creación industrial, 2009), 151.

En cambio, el segundo tipo de proceso será entendido como ‘sincrónico’, dado que se desarrolla en correspondencia temporal con su progreso de visualización, que es su propia instantaneidad.

En suma, si el proceso diacrónico implica un concepto que viaja de la tradición a la contemporaneidad, el proceso sincrónico implica un concepto que transforma la técnica y la apreciación del arte en su momento de recepción. Así, mientras que el primer modelo estriba en un proceso histórico identificable de manera teórica-temática, el segundo estriba en un proceso identificable esencialmente desde la percepción. En ambos casos el arte procesual marca una diferencia paradigmática al emparejar la muestra a la experiencia y los contenidos a los medios.

Historia o instante, tema o percepción, en el arte de la escritura conceptual ni estos desplazamientos ni estos niveles de participación del espectador son necesariamente explícitos; todo puede consistir en una reacción o “reflejo” proporcionado por la misma obra o dentro de la misma situación. Entonces, desde su historicidad hasta su momentaneidad, para que este tipo de arte aspire al conceptualismo, debe cumplir al menos con alguna de estas funciones:

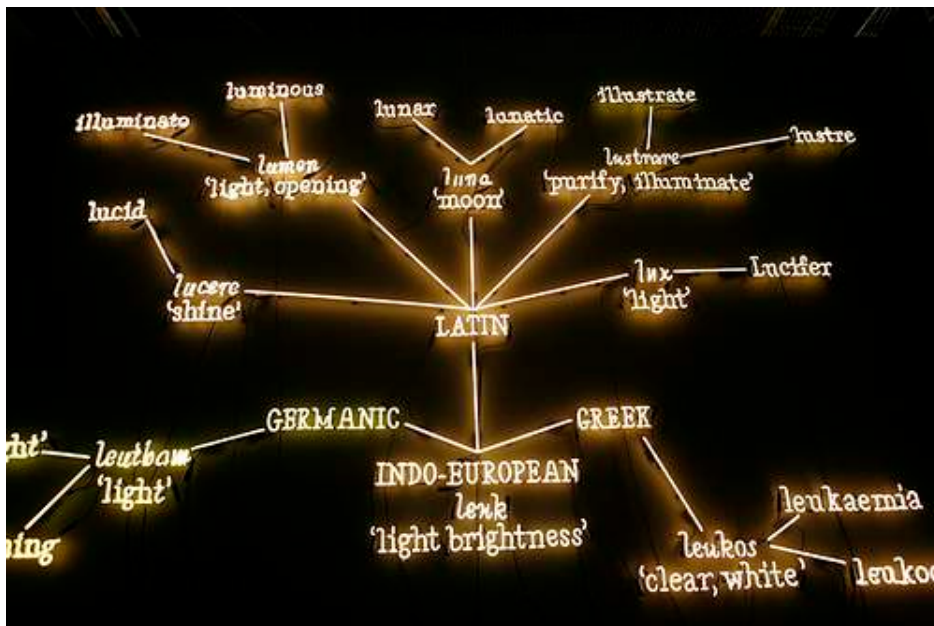
- 1) mostrar el proceso como tema.
- 2) evidenciar una travesía histórica desde los soportes tradicionales.
- 3) generarse en el momento presente.
- 4) sugerir el proceso como una narrativa visual.
- 5) exceder el tiempo del golpe de vista.
- 6) auto-generarse o producirse automáticamente.

Antes de seguir buscando referentes teóricos para ilustrar las hipótesis sucesivas, observemos, en el orden anterior, algunos ejemplos que distinguen cada caso especificado.

3. 10. 1. Proceso temático

Consiste en mostrar el proceso mismo como un contenido, ya sea a través de una esquematización o referencia, ya sea por el desarrollo de una secuencia dentro del lenguaje visual o escrito, en que los elementos se manifiestan como fases.

En primera instancia, tenemos la obra de Joseph Kosuth, cuyo concepto se basa en la esquematización del proceso genealógico de la lengua indoeuropea a través del tiempo. La trama visual consiste en desdoblar a su vez el proceso que de los distintos vocablos existen en tal andamiaje lingüístico. En ellos se incluyen términos que van desde 'lucifer' o 'luna', hasta 'brillo' y 'luminosidad'. A pesar de que el tema es, de algún modo, la escritura en la historia, se trata aquí más de un proceso esquemático que de uno histórico, como el que se presentará en el siguiente punto.



JOSEPH KOSUTH
'W.F.T. # 1
[yellow]'
('W.F.T. # 1
[amarillo])
instalación: circuito
de tubos de luz
neón sobre panel
de tabla-roca y
pintura negra.
530 x 890 cm,
2008.

Un ejemplo más del proceso como tema lo encontramos en la siguiente obra del inglés **Jonathan Collins**, la cual se despliega como la seriación de tres fases inseparables, que a su vez dialogan con la célebre pieza homónima de Joseph Kosuth, en la que el concepto no es accesible sin la adyacencia individual de cada

una de sus partes, mismas que pertenecen a ámbitos distintos: la fotografía, el objeto (transformado) y el texto que lo describe.



JONATHAN COLLINS

One and Three Chairs: Chair Break
(Una y tres sillas: Rotura de silla)

instalación:

partes de silla, papel, fotografía
impresa y hoja con definición de
diccionario.

120 x 200 x 120 cm (aprox.)

2013.

3. 10. 2. Proceso histórico

Este modelo evidencia una travesía de épocas al reinterpretar los soportes tradicionales *en* nuevas estructuras, o bien, en apropiaciones de obras que actualmente resultan icónicas en la tradición, como el famoso caso de la “Mona Lisa de Duchamp”, a la que el artista francés añadiera barba y bigote.

Una imagen, es cierto, puede encubrir a otra, pero la encubrirá, por extraño que resulte, desde su propia desnudez: será así otra imagen, otra desnudez. De modo que ante dos íconos de la Historia del arte: *La Mona Lisa* de Da Vinci (cuyo título original es “*La Gioconda*”) y la de Marcel Duchamp (cuyo título original es “*L.H.O.O.Q.*” y que forma parte de la misma imagen dentro de la obra), es fácil ejemplificar este fenómeno, pues a pesar del enorme parecido visual de ambas —y aunque es sabido que la segunda es la parodia en una reproducción—, texto e imagen operan armoniosamente de modos distintos: por un lado, fue suficiente

agregar unos rayones al rostro para alterar su sentido, mientras que, por otro, al añadir unas siglas que funcionan como mensaje incompleto, elíptico o borrado, si no se es francoparlante o no se dispone de la traducción, no se logra comprender la obra en su totalidad, ya que las siglas “L.H.O.O.Q.”, depositadas bajo la efigie de la famosa dama, leídas tal como aparecen, dirían textualmente en nuestro idioma: “*ella tiene el culo caliente*”¹⁹⁹. Esto, a todas luces, delata una pérdida de credibilidad incluso en las obras que fue considerada capital en la Historia del arte.



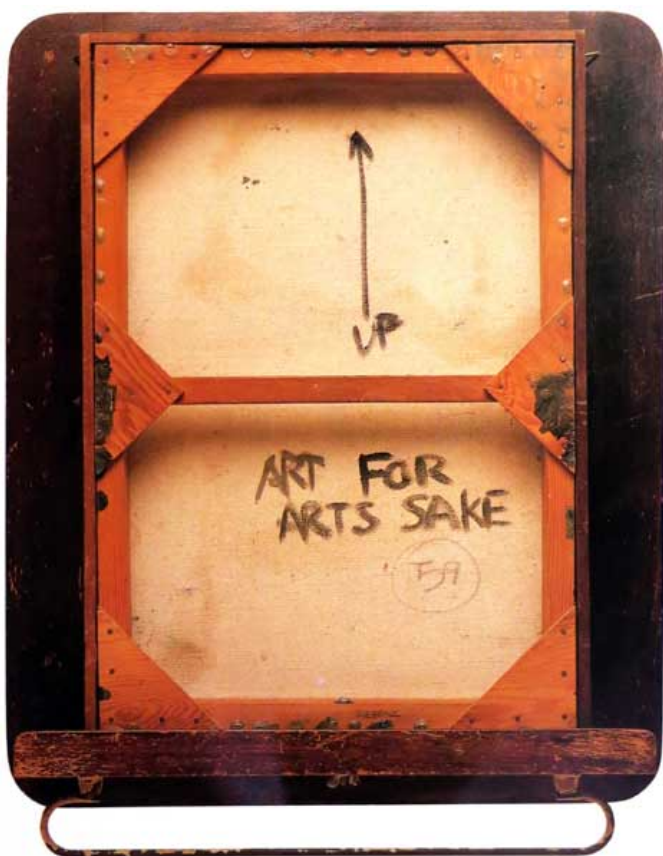
LEONARDO DA VINCI
La Gioconda
óleo sobre tela.
Museo de Louvre, París.
77 x 53 cm
1503 – 1519.



MARCEL DUCHAMP
L.H.O.O.Q.
postal impresa en *Off-set* sobre papel
intervenido con lápiz
19.7 x 12.4 cm
1919.

¹⁹⁹ Más información: Donald Sasson, “Becoming Mona Lisa”, *La espina roja: "L.H.O.O.Q."*, obra de Duchamp propiedad del Partido comunista francés, donada al Centro Pompidou de París, 2010, <http://espina-roja.blogspot.mx/2010/10/lhooq-obra-de-duchamp-propiedad-del.html> (consultado el 11 enero 2013).

La siguiente instalación, de **Edward Kienholz**, es un ejemplo de conceptualismo temprano que muestra, tanto por el uso del objeto como del texto, la retirada histórica de la pieza de arte, en este caso, el centenario marco de madera con tela, el cual ahora ha sido satirizado con las indicaciones espaciales para su colgadura. Basta entonces girar un cuadro a su anverso o dar otro uso a los modelos clásicos para desterrarlos de sus antiguos valores estéticos y generar nuevos valores conceptuales.



EDWARD KIENHOLZ
Art For Art's Sake
(El arte por el arte)
instalación:
marco de madera, tela,
tachuelas, pintura y metal,
85 x 65 cm (aprox.)
1959 – 1960.

En este otro caso, en la obra de la francesa **Agnès Thurnauer**, el diálogo con el arte precedente no ocurre con los soportes físicos, sino con los contenidos visuales de éste. La artista realiza intervenciones de texto sobre las composiciones que ella misma copió a pincel previamente de obras célebres, en este caso, el detalle de una conocida pintura de Manet (*Le bar aux folies-bergère*). Llama además la

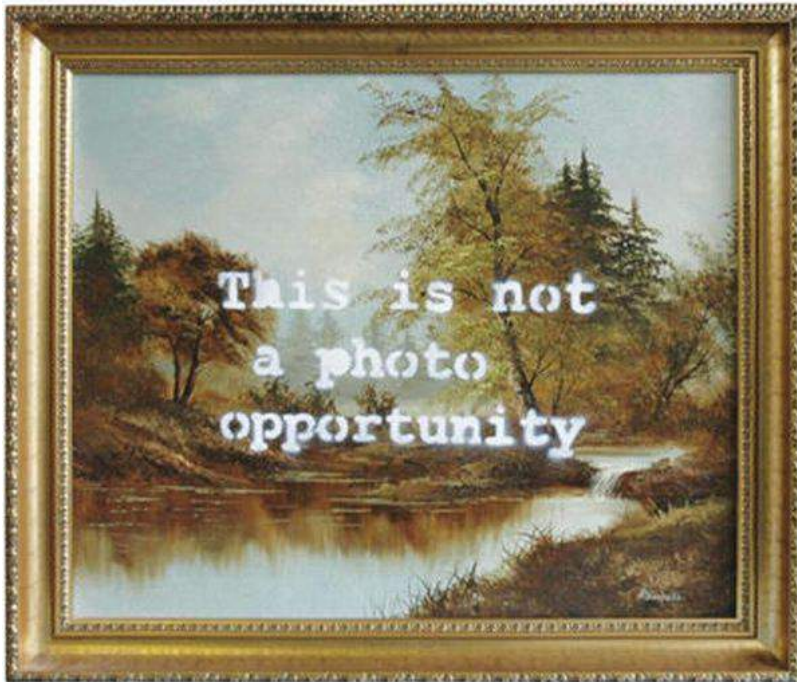
atención un nivel más de diálogo y que es el título para esta obra: *L'Origine du monde* (El origen del mundo), el cual responde a la popular pintura de Gustave Courbet, realizada en 1866 en la que se muestra la cadera y el sexo de una mujer desnuda, y cuya imagen no está incluida en la obra de la artista contemporánea a excepción de mencionarse al nivel del texto.



AGNES THURNAUER
L'Origine du monde
(El origen del mundo)
 pintura:
 acrílico sobre tela,
 240 x 190 cm
 2005.

Algo semejante ocurre con el siguiente trabajo de Banksy, en el que el artista ha superpuesto la leyenda: “Esto no es una foto-oportunidad”²⁰⁰ sobre lo que se distingue como un paisaje bucólico decorativo, típico en los hogares de la clase media de la segunda mitad de siglo XX. Cabe destacar que textos como este han sido empleados otras ocasiones por Banksy en diversos contextos urbanos.

²⁰⁰ La traducción es mía.



BANKSY
Ruined Landscape
(Paisaje arruinado)
 instalación:
 óleo y pintura en aerosol
 sobre tela y marco de madera,
 50 x 60 cm,
 2007.

A continuación, se propone una tabla de desplazamiento hipotético entre algunos elementos de la tradición y las respectivas condiciones que, en tanto a conceptos, adoptarían en la actualidad. Así, entenderemos como arte de proceso histórico aquel que deje ver el desplazamiento de un modelo hacia el otro.

TRADICIÓN	ACTUALIDAD
adoctrinamiento	exploración
artista	espectador
autoría	colectividad
bagaje	sentido
belleza	crítica-discurso
disciplina	medios
embelesamiento	descubrimiento
estética	ética
espiritual	mundano
exégesis	autorreflexión
examen	juego
hardware	software
interpretación	presencia
juicio	comunicación

maestría-desempeño	concepto-idea
materialidad del objeto	inmaterialidad del momento
muestra	experiencia
museo	cotidianidad
obra	parergon
pieza	hecho-acto
razón	percepción
único	serializado

3. 10. 3. Proceso generativo

Se trata del fenómeno creado en el momento presente, al tener al espectador como mediador o detonante del proceso. Para ilustrarlo, apreciemos la instalación para sitio específico del artista y diseñador austriaco **Stefan Sagmeister**, quien (además de hacer escritura sobre el cuerpo) dispone una instalación electrónica en la que, a través del pedaleo del usuario de una bicicleta fija, se van activando, una por una, algunas frases en luz neón, como: “haciendo las cosas de verdad”, “me propuse hacer un aumento”, “mi nivel general de satisfacción” e “incomodidad enferma”.



STEFAN SAGMEISTER
Seek Discomfort
(Incomodidad enferma)

instalación interactiva:
 circuitos superpuestos de tubos de luz neón conectados a dinamo de bicicleta fija, al centro de sala de museo (Instituto de Arte Contemporáneo, en Philadelphia, E.U.)
 2012.

Otra de las maneras más representativas de los procesos escritos y participativos de nuestros días, es el fenómeno conocido como *Jam de escritura*²⁰¹, introducido por el argentino **Adrián Haidukowski**, y que es un evento artístico colectivo en el que, durante cada encuentro, el autor invitado escribe su texto en vivo, improvisando frente a los espectadores. Así da lugar a una nueva relación entre el público/lector y el autor. La interfaz tecnológica crea una nueva tríada para que el escritor se muestre frente a sus lectores en el momento mismo de su creación. Mientras tanto, un DJ completa el ambiente literario recreando la música elegida por el escritor.

²⁰¹ Más información: *Jam de escritura: improvisación de escritura en vivo*, 2013, <http://jamdeescritura.wordpress.com/> (consultado el 23 de enero de 2014).



ADRIÁN HAIDUKOWSKI
Sesión de Jam de escritura
Feria Internacional del Libro,
Guadalajara, Jalisco,
diciembre de 2011.

Si se la piensa desde la concepción disciplinar de las letras, esta pretendida atmósfera literaria no lo es tanto en el sentido de que, finalmente, resulta más un espectáculo visual-teatral donde el espectador comparte su atención entre los demás y bajo la presencia de música en alto volumen, ante la que en muchas ocasiones los autores terminan cantando o bailando.



ALBERTO RUY-SÁNCHEZ
Sesión de Jam de escritura "Erótica"
Casa del Lago del Bosque
de Chapultepec,
Ciudad de México,
26 de mayo de 2011.

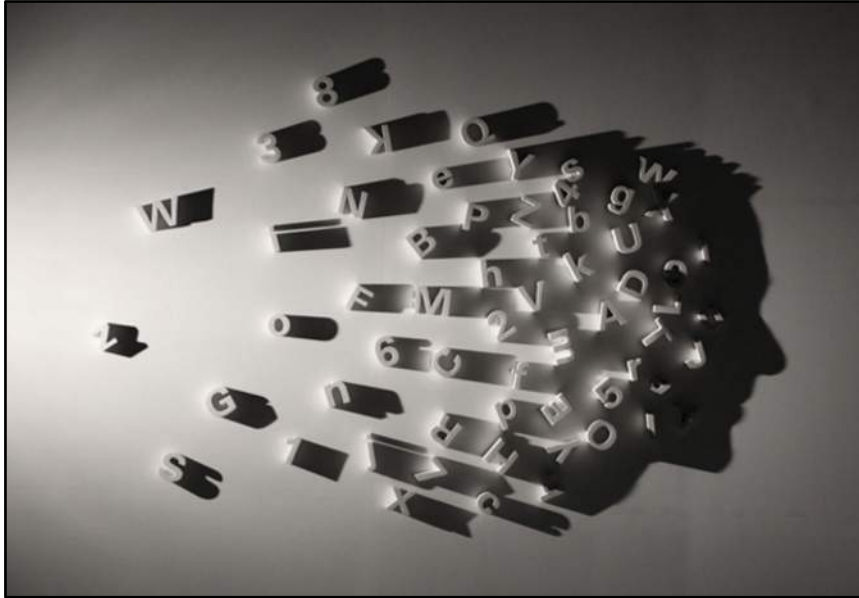
3. 10. 4. Proceso sugerido

Este tipo de arte escrito procesual consiste en antojar el proceso como una narrativa visual implícita en la obra misma, de la que es posible inferir claramente huellas de temporalidad. Este caso puede ejemplificarse perfectamente con la siguiente instalación del artista austriaco **Anatol Knotek**, quien muestra la palabra "over" (terminado) como una consecuencia de la expresión "forever" (para siempre), cuyas letras completas se muestran como un remanente pretérito caído en el suelo.



ANATOL KNOTEK
Forever / Over
(Por siempre / Nunca)
instalación:
Letras de plástico colocadas
sobre piso y pared
(150 x 200 x 30 cm, aprox.)
2013.

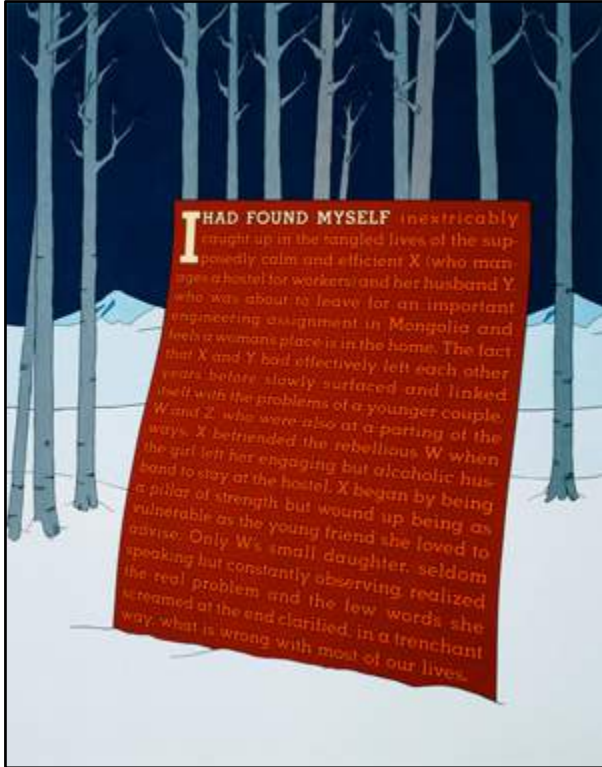
Pero esta suerte de narrativa visual, no exige que el proceso sugerido sea siempre de las letras hacia las letras; de modo que, dentro de las posibilidades formales, las letras pueden devenir imágenes o figuras y viceversa, tal como puede apreciarse en esta obra de la artista japonesa **Kumi Yamashita**.



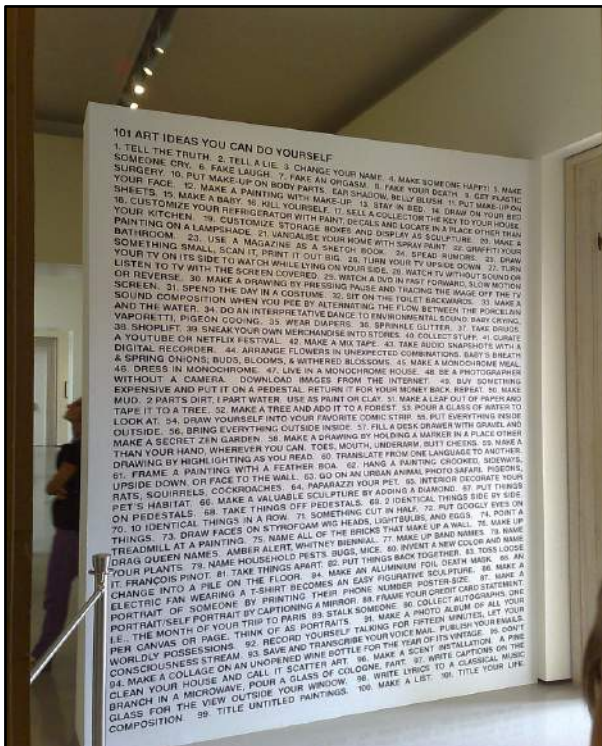
KUMI YAMASHITA
*Profile (From the
Shadow Art Series)*
(Perfil, de la serie Arte-
sombra)
Madera, fuente de luz
direccionada,
180 x 230 x 5 cm
1994.

3. 10. 5. Proceso de lectura o lectoescritura

Éste es aquel que implica un tiempo de lectura que supere el instante del golpe de vista en el espectador, ya sea por usar gran cantidad de texto, ya sea porque la exposición del texto se ciñe a lapsos estipulados por el artista. En la obras “W, X, Y + Z”, del californiano **Larry Johnson**, y “101 Art Ideas You Can Do Yourself”, de **Rob Pruitt**, es posible destacar justo el primer caso, pues los artistas han decidido incluir, ya sea dentro de la imagen visual o de la imagen como tal, una leyenda que tomaría varios minutos en ser recorrida por los ojos del espectador, sin que este deje su experiencia únicamente a la imagen en orfandad del texto.



LARRY JOHNSON
Untitled (W, X, Y + Z)
 (Sin título: W, X, Y + Z)
 Impresión digital en color,
 152 x 118.5 cm
 1990.



ROB PRUITT
101 Art Ideas You Can Do Yourself
 (101 Ideas de arte que
 puedes realizar tú mismo)
 Panel de tabla-roca
 con letras autoadhesivas.
 300 x 225 cm (aprox.)
 1999.

En cambio, el proceso de lectura puede no depender por entero del tiempo del espectador, como en el caso anterior, sino resultar un impuesto por el artista a éste llevando el soporte de dicha lectura a un formato por completo temporal, como una instalación móvil, una reacción de transformación física o química, o bien, simplemente por medio de un video o una secuencia temporizada, tal como lo ha dispuesto el francés **Jordi Colomer** en su clip *Un Crime* (Un crimen), en cuyas secuencias un grupo de personas va sujetando letras tridimensionales que conforman distintas palabras y nutren el mensaje a lo largo del proceso de lectura.



JORDI COLOMER

Un Crime
(Un crimen)

video digital de alta definición:
(capturas de dos secuencias
ejemplares en la que varios
actores caminan o viajan
construyendo distintas palabras
como: sujetando letras
tridimensionales),
formato de proyección variable,
duración: 4' 29"
2004.

Por otra parte, no todos los procesos del texto visual son solamente de lectura; los hay también participativos, es decir, aquellos que involucran la lecto-escritura, ya sea por parte del artista (como ocurre con el Jam de escritura), como por parte del 'espectador activo' o 'usuario'. Prueba de ello la tenemos en la instalación pública del artista estadounidense de ascendencia taiwanesa Candy Chang. "En su barrio de Nueva Orleans, la artista Candy Chang hizo de una casa abandonada una pizarra

gigante pidiendo completar la frase: «Antes de morir quiero...». Las respuestas de sus vecinos (...) se convirtieron en un espejo inesperado para la comunidad²⁰². Los paseantes tomaban una de las tizas disponible en un pequeño canasto²⁰³.

Desde luego, tanto ponerse a leer como a escribir cada una de las frases implica una inversión de tiempo mayor que la que muchas obras, esencialmente visuales, requerirían.



CANDY CHANG
Before I Die...
(Antes de morir...)
 Panel de madera, pintura negra, gises de colores y canasto metálico, 4 paneles horizontales, cada uno de: 220 x 1500 cm (aprox.) 2012

²⁰² *Before I Die: Panel en TEDxAmaraSalon*, 2014 <http://www.tedxamara.com/die-panel-en-tedxamarasalon/> (consultado el 23 de enero de 2014).

²⁰³ Además de presentarse en su ciudad de origen, este proyecto fue dispuesto en muchas otras ciudades, para las que se tradujeron los rubros ante las líneas que el público llenaría según cada idioma. Más información: Candy Chang, *Before I Die: What is important to you*, 2011, <http://candychang.com/before-i-die-in-nola/> (consultado el 23 de enero de 2014).

Por otra parte, es posible tomar ejemplos de situaciones similares en trabajos como el de Joseph Kosuth, quien, inclinado hacia el signo autorreferencial del arte; hace también labor de lugar específico urdiendo una trama de sentido en los contextos histórico-culturales donde muestra su trabajo. Es éste el caso de su obra para sitio específico *Ni apparence ni illusion*” (Ni apariencia ni ilusión).



JOSEPH KOSUTH
Ni apparence ni illusion
(Ni apariencia ni ilusión)
instalación de texto en circuitos de luz neón sobre muros del sótano del Museo de Louvre, París, 2009.

La obra consta de textos forjados con tubos luminosos de neón e instalados principalmente en corredores del sótano del Louvre, los que, a diferencia de las salas generales, datan de la época medieval. En ellos, bajo el título *Ni apariencia ni ilusión*²⁰⁴ el artista dispone una serie de quince frases concisas, y de su autoría, en francés. Destacamos algunas traducidas en nuestra lengua²⁰⁵:

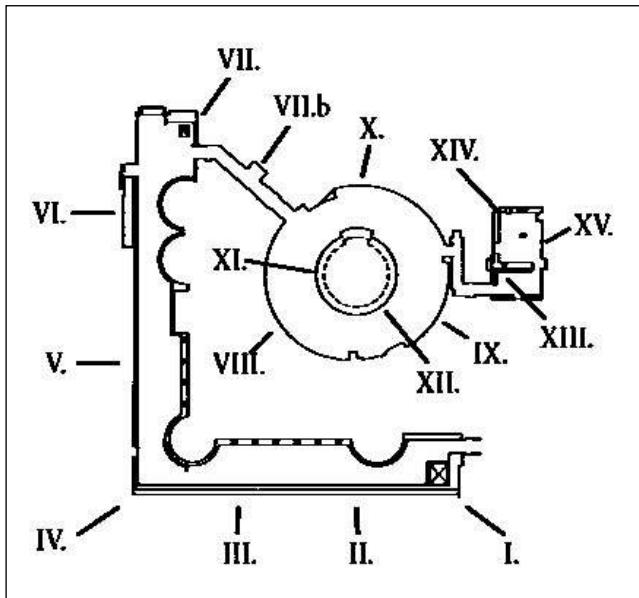
- ¿Quién escribe aquí?

²⁰⁴ *Ni apparence ni illusion*, por su nombre original en francés, frase-título que, a su vez, Kosuth ha recogido del filósofo Friedrich Nietzsche. Más información: Joseph Kosuth, “Kosuth au Louvre: liste des inscriptions au néon, «ni apparence ni illusion»”, *Archéologie du futur / Archéologie du quotidien*, 2009, <http://archeologue.over-blog.com/article-kosuth-au-louvre-liste-des-inscriptions-au-neon-ni-apparence-ni-illusion--40640156.html>, (consultado el 21 de enero de 2013).

²⁰⁵ La traducción es mía.

- Me encuentro ante un muro de piedra del siglo XII, el muro de fundación del primer Palacio de Louvre. Comienzo con el material de construcción apreciado por Nietzsche.
- El muro es la superficie de su propia historia sepulta. Tanto que los objetos quedan debajo, el espectador tapa la vista al arqueólogo.
- El torreón está en alguna parte en avanzada, y el pozo sobre su camino. La cripta está al final. El muro es un soporte y me sirve de tabula rasa²⁰⁶.

Ahora, dispongamos el plano de contexto que fungió de guía para acomodar cada una de las frases de acuerdo a su numeración dentro de este antiguo recinto:



JOSEPH KOSUTH
Ni apparence ni illusion
(Ni apariencia ni ilusión)
 mapa de recorrido para
 la instalación del circuito,
 ofrecido al espectador como guía.
 Museo de Louvre, París,
 2009.

No obstante, tal como suponíamos, la “lectura” de un proyecto como éste no puede abarcarse únicamente bajo la *óptica* lineal y progresiva de “los contenidos”, precisamente porque esa progresión no está a un solo nivel; no al menos al de la lectura. No deja de llamar la atención cómo el manejo de un texto a la vez narrativo, cartográfico, matérico e incluso dibujístico (el artista incluyó tipografía de corte

²⁰⁶ Joseph Kosuth, *Neither Appearance Nor Illusion ('ni apparence ni illusion')*, París: Paper Kunsthalle, 2009), 8 -30.

antiguo) es algo que se tenga que hacer no sólo con los ojos sino con todo el cuerpo. Y es que un texto ante el que no hay páginas que hojear ni voces que oír, sino pasos que dar y paredes que ver, ante el que no hay un índice a seguir sino múltiples recorridos por hacer y estímulos ópticos en los que se ha de leer, reclama un tipo especial de reflexión, de circunspección y, desde luego, de tiempo para examinarlo.

Rosalind Krauss, al ensayar una teoría de la sintaxis para la escultura contemporánea, nos recuerda que mientras para el expresionismo abstracto, “la superficie externa de la obra demandaba que se la considerara como un mapa en el que podrían leerse las contracorrientes de la personalidad, una especie de testimonio del yo íntimo del artista”²⁰⁷, para el arte de nuestros días, como el de Kosuth, una obra “de ninguna manera puede «expresar» al artista. Es como una frase lanzada al mundo sin haber sido producida por ningún hablante”²⁰⁸.

Así, la “historia” contada por Kosuth —y que en principio podría tomarse por pueril— respecto al *paso* de Nietzsche por el tiempo de las ideas, tanto al *paso* de los muros por la vía del tiempo, se transforma en un espacio-tiempo de experiencia para el espectador cuya interioridad le es asimismo inaccesible al igual que su propia interioridad humana, al situarse frente a algo que representa una estructura, si bien, visible; nunca abarcable. Una escultura no para “domar” con la mirada; sino para habitar en ella.

Cuando Kosuth dice “*el muro es la superficie de su propia historia sepulta. Tanto que los objetos quedan debajo, el espectador tapa la vista al arqueólogo*”, éste propone uno de los más controversiales retos de los estudios visuales y que hemos venido señalando: mostrar la mirada, hacerla encarnar de algún modo en un acto de introyección de la propia sustancia física, como cuando Valerio Magrelli anota: “El cerebro es el corazón de las imágenes. (...). En su círculo silencioso están el cielo, los hombres y él mismo”²⁰⁹.

De un modo semejante es como Kosuth no sólo escribe también con palabras, sino con el espacio y el tiempo.

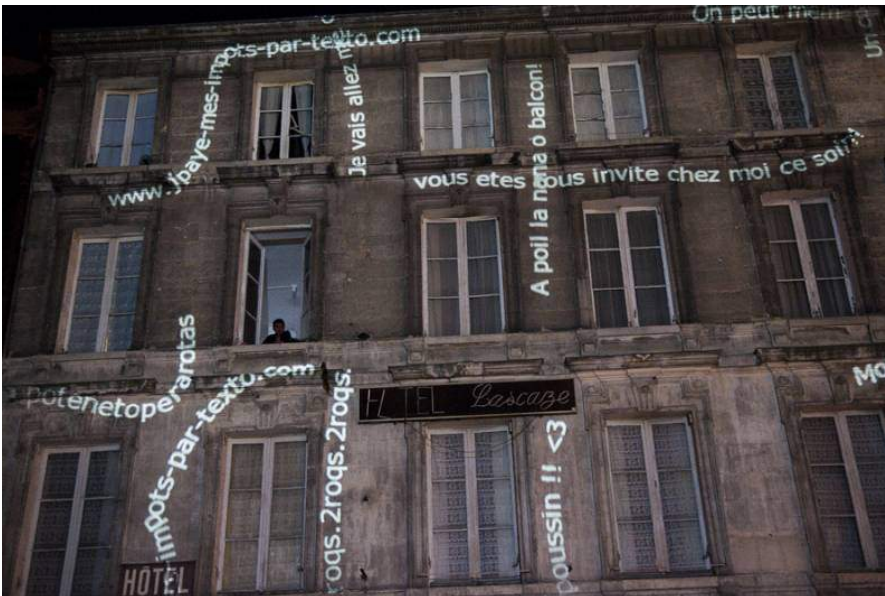
²⁰⁷ Rosalind E. Krauss, *Pasajes de la escultura moderna* (Madrid: Akal, 2002), 252.

²⁰⁸ *Ibid.*, 255.

²⁰⁹ Magrelli, *Ora serrata*, 71.

3. 10. 6. Proceso autogenerativo o automatizado

Es el que se sujeta a la producción de 'la obra' por sí sola, o bien, como aquellos gestados por máquinas, con una intervención mínima del artista o del espectador durante su presentación. Es evidente que para que esto suceda se requiera de un detonador externo, el cual casi siempre radica en la aplicación de tecnología, sobre todo, de computadoras y de otros dispositivos electrónicos, tal como puede apreciarse en las siguientes imágenes: la primera, tomada del proyecto *Expression*, del colectivo **2Roqs**, que consiste en la proyección automatizada de palabras y frases, inspiradas en mensajes telefónicos de texto de telefonía móvil, sobre las fachadas de varios edificios, mismo que semejan entidades que albergaran contenidos textuales.



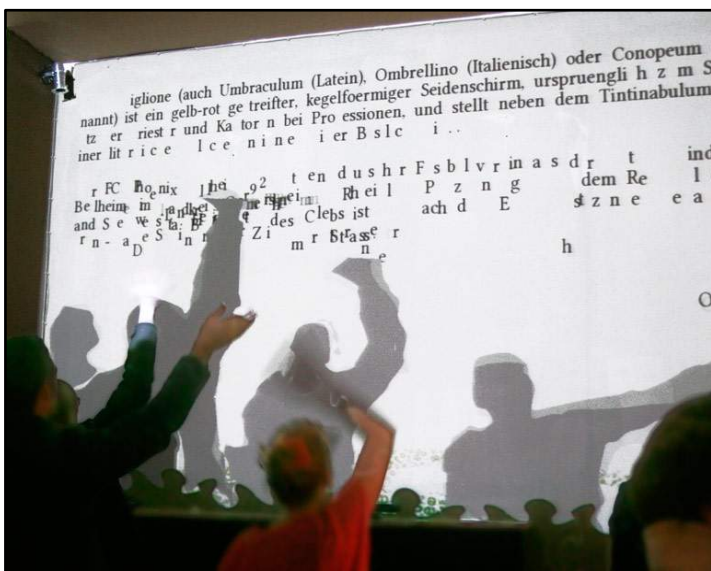
2ROQS ESTUDIO

Expression

(Expresión)

Proyección de textos luminosos sobre las fachadas de dos edificios en la Plaza *Fernand Fafargue*, en la ciudad francesa de Bordeaux, medidas variables, 2010.

La segunda imagen, se trata de la instalación *WikiLetters*, del colectivo **SPTA!**, la cual ha sido elaborada para celebrar el decimo aniversario de la Wikipedia, “la enciclopedia de autoría colectiva emblema del conocimiento compartido en la red. A través de una cámara Kinect²¹⁰, los usuarios pueden interactuar con frases de Wikipedia, que aleatoriamente el ordenador vuelca en la pantalla, manipulando con movimientos físicos el orden de los textos para formar nuevas composiciones”²¹¹.



SPTA!

Wiki Letters

(Wiki Letras)

Proyección de plataforma interactiva en tecnología *Kinect*, para celebrar el décimo aniversario del proyecto web Wikipedia, recinto público, Berlín, dimensiones variables 2011.

También, tal como repasamos en el apartado dedicado a ‘La desintegración del lenguaje’, identificamos ahora una creación de arte procesual escrito consagrado, en este caso, al objeto. Tal es el *Autonomous Parapoetic Device*, “un dispositivo portátil creado por **Adam Parrish**, que encierra un pequeño programa de literatura generativa. La intención del autor es provocar la serendipia mediante la confrontación del texto generado aleatoriamente y el espacio en el que el texto es leído. Los textos

²¹⁰ La cámara Kinect es una tecnología elaborada por la empresa Microsoft para el entretenimiento doméstico y que consiste en la “lectura” de los movimientos físicos del usuario a través de sensores láser, este dispositivo suele ser intervenido por los artistas multimedia para aplicarlo en proyectos diversos, siempre que se pretenda la interacción con el público. Más información: *Presentamos Kinect para Xbox 360*, <http://www.xbox.com/es-es/kinect> (consultado el 22 de enero de 2014).

²¹¹ “WikiLetters: Desordenando Wikipedia con Kinect”, *Palabras digitales*, 2011, <http://www.palabrasdigitales.com/?p=1049> (consultado el 22 de enero de 2014).

de *Autonomous Parapoetic Device* son efímeros y no se conservan en la memoria del dispositivo”.



ADAM PARRISH

Autonomous Parapoetic Device
(Dispositivo parapoético autónomo)

aparato portátil con microcomputadora y *display* de cuarzo dentro de caja de madera y terciopelo, 4 x 10 x 15 cm (aprox.) 2008.

No pocas son las obras y los experimentos realizados con generadores de texto. No obstante, en la mayoría de los casos, los escenarios disciplinares de que provienen son más “formales” que literarios, es decir, atañen más la isotopía del texto, al azar y a la concordancia gramatical, que la discursividad poética o la narrativa.

Por otra parte, es de subrayar el hecho de que, en tema de arte contemporáneo, se haga cada vez más la distinción de ‘disciplinas múltiples’ a la vez que se constriña las artes tradicionales al oficio o la artesanía (pintor, escultor, grabador, dibujante, etc.) que tanto peso ocuparan en la Historia del Arte.²¹² Este

²¹² Así, ante la cada vez más destacada presencia del ‘artista-crítico’ y ponderando lo procesual, surgen las disciplinas en el auge de la visualidad: ‘instalación’, ‘videoarte’, ‘poesía visual’, ‘performance’, ‘arte conceptual’, ‘graffiti’, ‘cartografía cognitiva’, ‘*body art*’, ‘arte-activismo’, ‘multimedia’, holografía, eco-arte, bio-arte, ilustrador digital, artista-curador, incluso: artista sonoro, si el sonido se genera como “imagen auditiva”, por mencionar algunos. A estas disciplinas les corresponde igualmente un léxico En él observamos: la producción, la instalación, el diseño, la intervención, la toma o recuperación de espacio, el ensamble, el embalaje, la apropiación, la

desarraigo del ideal esteticista del arte, no es sin embargo un desarraigo ético. Para Michel Maffesoli, más que una extinción de la estética, se trata de la aparición de “una ética de la estética”, y no de la belleza. Ante la ausencia del sustento global que históricamente reportara la idea de un dios seguida siglos más tarde por la de un estado de progreso, queda una conciencia de sociedad nueva en un mundo minado por la explotación de recursos y la división económica, una sociedad ecologista impelida a reflexionar en su presente inmediato; asimismo, una sociedad creadora, entendida incluso como artística. No sólo cualquier cosa y cualquier individuo son propensos a ser respectivamente arte y artista; es la sociedad misma la que se comporta artísticamente. “La potencia colectiva crea una obra de arte: la vida social en su totalidad y diversas modalidades. Por lo tanto, a partir de un arte generalizador se puede comprender la estética como la facultad de experimentar en común”²¹³.

Hasta aquí se habló de los paradigmas moderno y contemporáneo, de la forma clásica de concebir las artes visuales y la escritura y de los procesos creativos como fenómenos sociales. No obstante, poco es lo que solemos detenernos a reflexionar en los ‘paradigmas’ como tales y por qué éstos son lo que creemos: acaso “revoluciones epistemológicas” que edifican la Historia. Ya Agamben propone que los paradigmas no son fenómenos entre sujetos y objetos de algo: “la inteligibilidad que está en cuestión en el paradigma tiene un carácter ontológico, no se refiere a la relación cognitiva entre un sujeto y un objeto, sino al ser”²¹⁴. Así, los dilemas, tanto de obras y procesos como de imagen y escritura, no se resuelven en los artistas ni en los contenidos de las obras o las imágenes, sino en las singularidades de los propios fenómenos. Pueden incluso no albergar ninguna

explosión, hacktivismo, curaduría, el ready-made, el cover, etc. Ya Giorgio Agamben repara justo en la importancia que, para los estudios críticos, guarda el vocabulario con que se refieren los fenómenos de estudio: “las cuestiones terminológicas son importantes (...). La terminología es el momento poético del pensamiento. Giorgio Agamben, “Qué es”, 249.

²¹³ Michel Maffesoli. *El Crisol de las apariencias, para una ética de la estética* (México: Siglo XXI, 1990), 23.

²¹⁴ Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, Madrid: Anagrama, 2008, 42.

hipótesis. Ya “un célebre *dictum* goethiano afirma que no es necesario buscar más allá de los fenómenos: como paradigmas, «ellos son la doctrina»²¹⁵.

²¹⁵ Ibid., 40.

4 ARTE CONCEPTUAL / Apartado monográfico

4. 1 El espíritu del arte y su contexto de cambio

Que el arte sea un continuo buscar, nadie lo discutiría. Sin embargo, lo que el arte parece ir persiguiendo en una época dista mucho de lo que persigue en otra: ¿avenencias metafísicas?, ¿bienestar cotidiano?, ¿placer y educación de los sentidos?, ¿catarsis y revelación ideológicas?, ¿privilegio mercantil?, ¿emancipación y equidad social?... ¿En qué ha estribado que estos arquetipos del arte se “deslicen” a lo largo de la historia? Ese sujeto de búsqueda, ese *algo* concebible en la figura del ‘espíritu del arte’ es lo que Lucy Lippard reconoce como un “esquivo grial”²¹⁶, hallazgo imposible de encontrar sin la exigencia de un cambio ostensible en la sociedad.

Pero ¿cómo y cuándo opera ese cambio a que se refiere la artista norteamericana? Todo apunta a la herencia histórica que el minimalismo dejó (1964) como escenario al generar un arte de alto contenido intelectual pero de exiguo tratado formal. “La palabra minimalismo sugiere hacer tabla rasa, el intento fallido de hacer borrón y cuenta nueva, un deseo utópico de aquella época que nunca se hizo realidad, pero que fue importante por las aspiraciones y deseos que provocó”²¹⁷. El minimalismo representó el sueño de que el arte encarnara un espíritu crítico, y si al final resultó “fallido” fue porque la crítica se antojaba una postura de discurso que la producción de las obras llevaba atada “a cuestras” en su condición física. En otras palabras, —y como analizaremos más adelante— los objetos distraían las ideas que podrían recaer sobre la imagen misma.

²¹⁶ Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972* (Madrid: Akal, 2004), 6.

²¹⁷ *Ibid.*, 9.

En todo caso el discurso del minimalismo, en su etapa más influyente, recaía en los aspectos estructurales y, en el mejor de los casos, en la síntesis del arte, eso que se consideraba una esencia material: formas, colores, volúmenes y composiciones en los que se aspiraba a captar la pureza del ente estético. Pero si bien esta especie de “higiene estructural”, en la que se fundaba el minimalismo, fue para el subsecuente arte conceptual una influencia inicial; veremos cómo al final de cuentas sus preceptos resultaban sencillamente incompatibles, y a menudo antagónicos, pues, en su última fase, lejos de representar la esencia de las formas: el minimalismo aspiraba a un arte anti-metafórico; es decir, sin significados, mientras que el arte conceptual, deja atrás la objetualidad de las obras y se aboca a la significación de una manera muy semejante a como lo hace el lenguaje.

Así, esta pretendida revolución minimalista no fraguó cambios supremos en el arte del siglo XX por motivos asimismo desmedidos que nublaron su campo de acción²¹⁸. El minimalismo aspiraba a “la disolución de todos los límites existentes. Se suponía que el control tanto de los medios como de los materiales de producción sería de gran ayuda para los artistas en un mundo, el del arte, entregado al negocio de la estética”²¹⁹. Este ánimo de cambio precisaba una renuncia aún mayor que la ofrecida por una variación de “mercancía”; algo inimaginable entonces y que más tarde fuera la dimisión de los objetos mismos: de las obras y sus trebejos (soportes, marcos, bases, etc.) y de su valor mercantil²²⁰; hecho que obligadamente llevaría poco a poco el arte a las costas del lenguaje²²¹.

²¹⁸ Es este el tiempo que se consideró como el fracaso de las vanguardias históricas; o si no su fracaso, sí al menos su límite. Con ello el ámbito crítico acoge cada vez más la máxima marxista, e indebidamente atribuida a Hegel, de que “todos los grandes acontecimientos de la historia universal ocurren dos veces, la primera como tragedia, la segunda como farsa”. Foster, *El retorno*, 15.. Para muchos es justo a partir de esta consideración que tal periodo como un tiempo posthistórico en el que, al igual que la desacreditación o la “farsa” de las vanguardias, el arte se desentiende de la belleza, de la estética formal y del expresionismo de su materialidad.

²¹⁹ Ibid., p 5.

²²⁰ Al menos en teoría, ya que la promesa emancipadora del arte conceptual tampoco se decantó por completo, y aún convive entre el activismo político y el mecenazgo institucional.

²²¹ De cualquier manera, el minimalismo obraba “valientemente” con lo que había a mano y su renuncia operaba contra lo que se miraba anticuado y establecido. Ya desde sus orígenes, la

Pero ¿cómo concebir una nueva clase de obra que contrarrestara el efecto de algo que parecía haber llegado ya a su propio límite? Por lo visto una cosa era reflejar posturas críticas desde los objetos y otra hacer crítica desde las ideas; es decir, algo que desligara la función del discurso desempeñada por la materialidad, como de siempre se experimentara la cadena: pintura ‘sobre’ pincel, ‘sobre’ imprimatura, ‘sobre’ tela, ‘sobre’ bastidor, ‘sobre’ marco, ‘sobre’ pared, ‘sobre’ museo, etc.

En rigor, el dilema no estribaba en reducir a cero esta materialidad, sino en un cambio esencial de *rol* que la convirtiese en vehículo de la idea misma, sin trampas formales ni más esencialismos, sino como una ayuda para convertir lo que quedaba de objetualidad en otra clase de discurso. Y era ahí donde el minimalismo ya no hacía justicia.

Lo que en realidad enfrentaba el minimalismo, al igual que las últimas post-vanguardias del siglo XX (como el pop), era un nuevo paradigma de obra de arte cuyo eje cardinal transformó su más elemental ontología. Ya el teórico José Jiménez repasa cuidadosamente este fenómeno al hacer una disección de la obra de arte en la historia. Para Jiménez, la ‘obra de arte’ como igual a una clase de ‘creación’ (en muchos sentidos semejante a la noción cristiana del juego creador-creatura) fue un régimen sostenido desde el S. XV hasta el S. XX. Su concepción tradicional ha respondido a los parámetros estéticos hegelianos que, grosso modo, entiende la obra como:

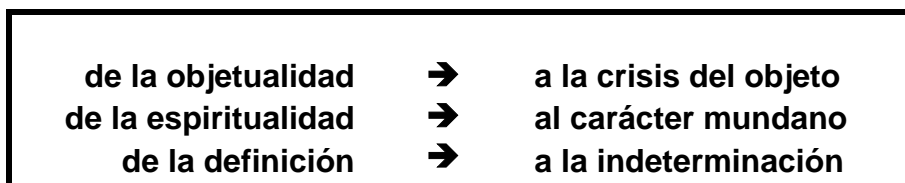
“bohemia del minimalismo” no fue más la de la vida andariega y trasnochada, atormentada y muy literaria de las tabernas, los manifiestos y los grandes salones de Europa; sino la de los círculos de análisis y de discusión entre artistas nóveles en torno al aburrimiento traído por el contacto con aquellas obras que se venían mostrando en las exposiciones siempre determinadas bajo políticas museísticas y rigurosos criterios de virtuosismo académico. Obras bellas, en efecto: impecables, pero un tanto inocuas a la hora de llenar el vacío existencial dejado por los estragos históricos precedentes, desde la posguerra hasta las luchas sociopolíticas juveniles de los años 60. Estos incipientes círculos críticos se hallaban cercanos a los medios masivos y no es casual que varios de los minimalistas fueran empleados de biblioteca y asistentes de otros servicios en museos neoyorquinos; situación que suponía una “trastienda crítica”, un espacio de sobriedad luego del banquete de las vanguardias y de su economía adquisitiva, y las marcas que la fama y el estilo dejaron diseminadas durante esa primera mitad de siglo.

1. Un objeto o combinación de objetos sensibles creado por un ser humano.
2. Su expresión material es la dimensión de su contenido espiritual.
3. Posee un carácter definido (de ahí el término de obra “inacabada” cuando carece de éste).
4. Por lo tanto, su estructura es cerrada y se la compara a un mundo en sí misma.
5. Es depositaria de una unicidad constitutiva, cada obra es única²²².

Respecto de este modelo, el paso del siglo XX supone un lento pero constante proceso de desarraigo que llevaría la obra a otro tipo de características. Repasemos cómo la obra de arte es concebida en el mundo contemporáneo:

1. como una estructura dinámica, de la que habitualmente la imagen es una emancipación de los soportes.
2. Debido a la deriva laica de los tiempos actuales, la obra se entiende lejos de su espiritualidad y es un elemento mundano.
3. Su antiguo carácter definido es traspasado por los efectos del azar y el inacabamiento.
4. Su cualidad de cerrado cede ante un modelo de obra abierta y participativa.
5. Su antigua originalidad se ve afectada por los sistemas de reproducción masiva²²³.

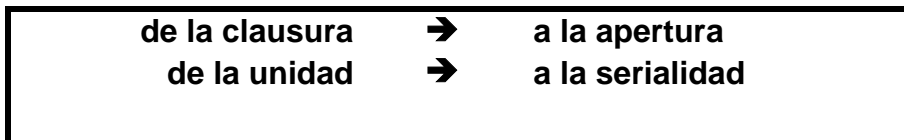
Apreciemos el breve cuadro diseñado por Jiménez (similar al que se propuso en los procesos) y que compendia de manera gráfica este cambio entre épocas²²⁴:



²²² José Jiménez, *Teoría del arte* (Madrid: Tecnos, 2004), 110-113.

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid., 114.



Pero esta cesión implicó para el arte un efecto inédito que hasta ahora no habían traído ni los retornos ni los dramas entre periodos históricos; su motivo no sólo era: “restaurar la integridad radical del discurso, sino desafiar su *status* en el presente, las ideas recibidas que deforman su estructura y restringen su eficiencia”²²⁵; acto que no ambiciona arribar a una ‘verdad última’, sino a “clarificar su estrategia contingente, que es la de *reconectar* con una práctica perdida a fin de *desconectar* de un modo actual de trabajar que se siente pasado de moda, extraviado cuando no opresivo. El primer movimiento (*re*) es temporal, hecho con la finalidad de, en un segundo movimiento, espacial (*des*), abrir un nuevo campo de trabajo”²²⁶. Baste decir que, el minimalismo ‘re-contactaba’ o ‘re-vindicaba’ positivamente cierta extenuación formal del arte visual, pero no entrañaba un cambio en el sentido ontológico de las obras y, más allá de significar ‘síntesis’ o ‘pureza’, tampoco afectaba el meollo del proceso artístico cifrado históricamente en la cadena ‘autor – medio – material – obra – recinto – espectador’; por lo que su operación (“fallida” en la opinión de Lippard) se quedaba de nuevo a mitad del camino o a lo mucho en el tipo de movimiento ‘*re*’ (re-torno, re-estructura, re-consideración, etc.), sin aspirar al modo espacial ‘*des*’ (des-materialización, des-articulación, de(s)-construcción, etc.), más propio de “una práctica reflexiva que convirtiera las auténticas limitaciones de estos modelos en conciencia crítica-histórica”²²⁷.

A pesar del contenido semántico de estos dilemas, la gradual disolución de la estética formal a favor de un nuevo arte de concepto, con evidentes fundamentos lingüísticos, no se gestó semánticamente; es decir, no se resolvió sólo con opinar que el arte ya académico ya tradicional estaba caduco y debía abandonar su ritual de espacialidad. Eso significa que no fue el arbitraje de la disciplina filosófica o literaria

²²⁵ Foster, *El retorno*, 5.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Ibid.

lo que determinó el cambio, sino que los propios artistas se hacían a *este lado* de las ideas a través de la visualidad misma. Era en todo caso como si los artistas visuales se volvieran entonces un tanto filósofos, y no que los filósofos hubieran redirigido el foco de sus estudios²²⁸.

4. 2 El modelo del significado

Si bien el proyecto estético del minimalismo no logró zafarse de las ataduras con que el arte visual se había venido sujetando a la ‘objetualidad’ (materialidad) desde los orígenes del arte, al menos se perfiló con denuedo a inaugurar –junto con el pop aunque en otra dirección– la facultad de *ver* el arte como un lenguaje; es decir, la capacidad de *leer* en él por primera vez ciertos significados o de estipular la ausencia de éstos y ofrecer un arte no comunicativo o de contenidos *silenciados*. Esto supone una imagen equiparable a la “escritura del silencio” cuando Maurice Blanchot decía: “no eres tú el que hablará; deja que el desastre hable en ti aunque sea por olvido o por silencio”²²⁹.

Es cierto que, por una parte, el asunto de los significados no le es ajeno por tradición a las obras artísticas y que, incluso en el impulso de las vanguardias (piénsese, por ejemplo en las obras surrealistas que ‘significaban sueños’), el ‘*querer decir*’ en el arte ha estado presente como analogía: la visualidad ha valido para aparejarse a los hechos, narrar sucesos con imágenes, ilustrar la Historia, visualizar la realidad de modo distinto, metaforizar, retratar, identificar, etc.; sin embargo, por otra parte, la metáfora que el minimalismo *lanzó* como lenguaje al mundo del arte no

²²⁸ Aun así cabe señalar que este fenómeno, ya a medio siglo de sus orígenes, ha devenido una franca profusión de disciplinas en múltiples direcciones en que los desplazamientos de unas a otras son, en efecto, posibles. Téngase en cuenta las innumerables formas de arte que desde el principio del nuevo milenio y hasta nuestros días se pueden advertir.

²²⁹ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre* (Caracas: Monte Ávila, 1987), 12.

fue curiosamente la de estar a la par del sistema de las palabras ni la de sucederse en ellas; sino la del papel en blanco, la de escapar de las palabras de un modo que el lenguaje no conocía fuera del contar y del describir, y ésta fue más bien una anti-metáfora, es decir, la significación de no significar nada, no al menos de la manera que la visualidad lo hacía como lo describimos arriba.

Obras como las de **Donald Judd**, Robert Smithson, **Frank Stella** y **Richard Serra** daban fe de esta desposesión de significados, o bien, de una nueva significación por ausencia que suponía problemas con modelos de conciencia anteriores en el arte. Y mismos que ahora en los espacios más radicales se le conocía por 'no-arte'²³⁰.

Es posible derivar, tal como se propone en el cuadro anterior, que el concepto de 'estructura' que estos artistas entendían no era el de la pieza como la analogía de un ente dotado de espíritu interior y equiparable al fruto de la semilla que un 'autor' había depositado justo al seno de ella; era más bien el de la desnuda repetición del tiempo y el espacio "higiénicos" apartados de toda emotividad y de alguna manera confinados en su propia manifestación, es decir, el de "no ver el objeto escultórico más que como material inerte"²³¹. Así, siguiendo la anti-metáfora, una página en blanco es una superficie que delata un objeto sin profundidad humana y, si una de sus caras está llena de latencia comunicativa, la otra es tan sólo el soporte sin misterio, el vacío de toda pasión, silencio externo como el de la casa vacía o el cubo cerrado. En otras palabras, es con el minimalismo que la obra de arte se despersonaliza y la visualidad se ofrece por primera vez como una renuncia a los antiguos modelos de significación.

²³⁰ Lo que la labor de estos artistas suponía era nada menos que la despersonalización del arte mismo; es decir, la oportunidad de llevar al arte lejos ya no sólo de sus significados, sino también de sus paradigmas de interioridad y, desde luego, en una estatura de efectividad distinta y "sin considerar el «éxito» como un clímax. Se llega entonces a un modo de composición del que se ha eliminado la idea de necesidad *interna*: la idea de que la explicación de una configuración particular de formas o texturas en la superficie de un objeto ha de buscarse en su centro". Krauss, *Pasajes*, 248.

²³¹ Ibid.

Lo que el arte minimalista y el pop hicieron ante el proceso de transformación en el modelo de obra de arte fue pronunciarse por un mayor grado de resistencia renunciando a muchos de los parámetros comunes. A pesar de las figuraciones bien notorias del pop, como la caja *Brillo* o la lata de sopa *Campbell's*, era obvio que, al aparecer en escena, el arte no hablaba ni *de jabones* ni *de comida*; sino del signo de lo que suponía ser “la voz fría de la máquina”; tal como Warhol se pronunciaba a *ser*. Entonces, si todo significa de algún modo, ¿cómo o bajo qué circunstancia era posible resistirse a su significado?

No fue hasta el minimalismo y el pop que la producción serial se hizo coherentemente integrante de la producción técnica de la obra de arte. Más que cualquier contenido mundano, esta integración hace que tal arte «signifique de la misma manera que los objetos en su cotidianidad, es decir, en su sistemática latentes». Y más que cualquier fría sensibilidad, esta integración separa al arte no sólo de la subjetividad artística (quizá el último orden trascendental del arte), sino también de los modelos representacionales²³².

Cuanto del arte nuevo aspira a significar es más bien una cualidad de las cosas que a las cosas mismas; en este caso la cualidad de su propio proceso de seriación. Y se puede decir que el futuro arte de concepto va a retomar de esta manera de hechura el principio de producción, es decir, la generación del arte como un procedimiento técnico en el que la mano modeladora y su sello distintivo de autor ya no son tan importantes. Esto puede compendiarse con la idea de que con el pop y el minimalismo el proceso técnico del arte se hizo posible de forma mecánica dejando atrás la noción de pericia del artista, con lo que el verbo ‘creación’ devino históricamente en el verbo ‘producción’.

En resumen, el paradigma del arte conceptual es antecedido por dos movimientos formales: el minimalismo y el pop, ya que ambos se cuestionan acerca de las técnicas expresivas, la producción y los significados. Con ellos, el arte ya no es una interioridad ni el ilusionismo de *cómo* son las cosas, el entorno y los sentimientos; sino un proceso de producción en el que los objetos son recogidos

²³² Foster, *EL retorno*, 66.

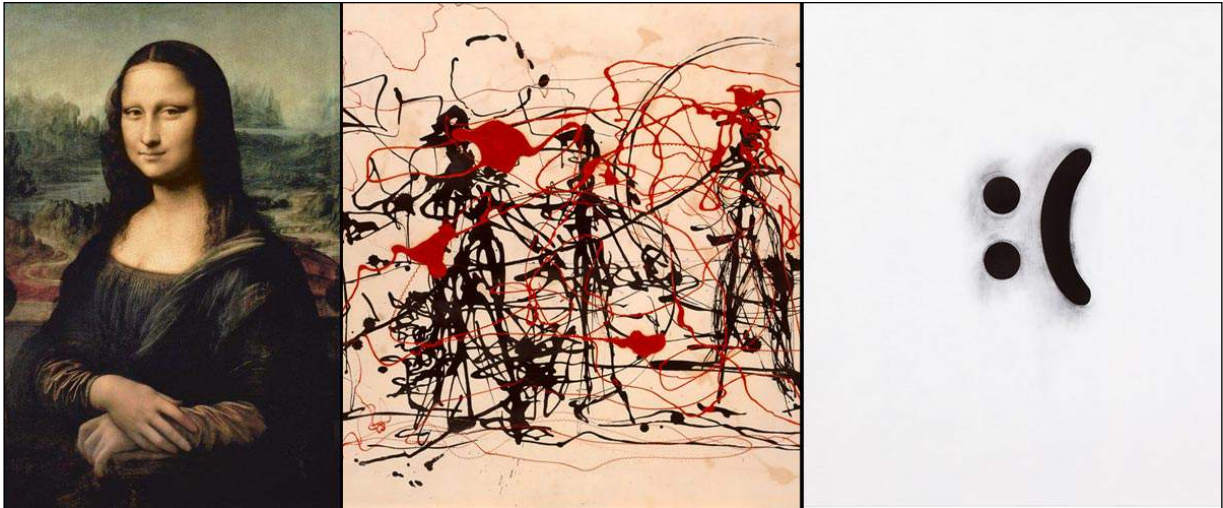
directamente de la naturaleza (minimalismo) o de la vida cotidiana y sistemática del capitalismo (pop). El contenido expresivo de estos objetos ya no se halla más en la idea interior del artista ni en el modelo de conciencia de su yo privado, sino en el plano mismo de los objetos.

Sin embargo, estos objetos (obras) se topan con el límite de su propio significado y de ello surge la inevitable pregunta: si la obra no tiene significados humanos, ¿dónde, entonces, está el arte? Es decir: “si el significado no ha de derivar de la ilusión del movimiento humano o de la inteligencia humana que se agrega al material gracias al poder del [artista] para crear una metáfora, entonces, (...), ¿cómo va la obra de arte a trascender su condición de mera cosa, de materia inerte y carente de significado?”²³³

Resolver esta duda es entrar por completo de *este otro lado* del paradigma. Del cual el significado retorna a lo humano, pero como una imagen del mundo y no ya de su espíritu; mientras que el objeto, queda como una especie de libreta vacía, de página para cuyos contenidos, escribirá ahora el lápiz del concepto. De ahí que el arte conceptual tome los objetos como materiales o soportes ante los que haga resonar su fondo lingüístico. Podríamos ceñir este desplazamiento de los modelos de que hemos hablado en este micro-relato (ilustrado al final por tres imágenes que lo representan emblemáticamente): el arte ha sido considerado (en la tradición) como la ilusión de un ser; luego, en un breve periodo de transición (minimalismo, expresionismo abstracto y pop) como una cosa desprovista de significado; más tarde (época actual) como una idea de la imagen del mundo o, dicho de otra forma, como una imagen emancipada de los objetos mismos²³⁴.

²³³ Krauss, *Pasajes*, 250.

²³⁴ Conviene señalar que estas opiniones sobre el arte consideran exclusivamente el paso de este hasta llegar al hecho para unos más o menos paradigmático del arte de concepto. Sin embargo, existen otros niveles de discusión, en los años más recientes (2009 a la actualidad) que no se conforman con pensar el arte solamente como un límite de la objetualidad y un arribo de la ideología al campo de lo visual; sino que se centran más bien, en otros aspectos, de índole igualmente filosófica pero fenomenológica en cuanto al presunto ataque que representa un mundo tan lleno de imágenes como de sus repetitivos estándares, semejantes a la cultura que “ofrece” siempre los mismos productos para su consumo, despersonalizando toda individualidad



LEONARDO DA VINCI
La Gioconda
óleo sobre tela,
1503 – 1519.

JACKSON POLLOCK
Autumn Rhythm (No.30)
(detalle) óleo sobre tela
1950.

MEL BOCHNER
Colon and Open Parenthesis
(detalle) óleo sobre tela,
2011.

¿Cuál es el significado aquí de la idea de “emancipación de la imagen”? Ciertamente, se trata de un concepto mucho más unificado en sus acepciones y emitido, de algún modo, como el común denominador de ellas. Veamos. El concepto de la ‘imagen’²³⁵ se *cifra* semánticamente como:

- 1) figura, representación o apariencia de algo,
- 2) efigie, volumen, pintura o retrato de un objeto-sujeto,
- 3) reproducción de un elemento óptico por efecto de la luz,

del artista y limitándolo a crear con la fórmula del *ready-made*. Ya el colectivo Claire Fontaine lo hace ver cuando anota que su tarea es “abordar la cuestión desde otra perspectiva muy distinta, la de los procesos de subjetivación y su relación con el poder. Hoy ya no se trata de saber si el paradigma del dj puede ampliarse a la situación de cualquier creador contemporáneo o si cualquier espectador/lector, soberano de su de su atención volátil, de su zapping, es comparable a cualquier artista ensalzado por la crítica. La crisis de la que tenemos que hablar es más amplia y, sin duda, más antigua; alcanzó su momento álgido en el siglo veinte pero sus convulsiones siguen sacudiéndonos hoy en día. Nos referimos a la crisis de la singularidad”. Fontaine, “Artistas *ready-made*”.

²³⁵ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.) 2013, <http://www.rae.es/rae.html> (consultado el 11 de enero de 2013).

4) representación de una idea o visión poética por medio del lenguaje²³⁶.

Esta autonomía y *univocidad* en la imagen condensa, curiosamente, la diversificación de las artes al tiempo que el refuerzo a sus diferencias. En realidad, ninguna de estas inmanencias de la imagen es nueva. Ya figuras intermediales de la escritura y la visualidad como la isotopía²³⁷, la ékfrasis²³⁸, por ejemplo, entregan al lector-espectador niveles de la imagen en palabras que el arte conceptual ha de considerar para los tiempos actuales, bajo un paradigma de pensamiento en que, como hemos apuntado, pondera el lenguaje. Así, siguiendo esta lógica de la contemporaneidad y el signo lingüístico, el arte visual ha de guiarse por el camino que sugiere la última de las acepciones de imagen, la de representar una idea o una visión poética a través del lenguaje²³⁹.

²³⁶ Y, al mismo tiempo, la imagen por sus adjetivaciones principales de diccionario, bajo las que puede resultar: accidental, pública, real, virtual, etc.

²³⁷ Entendemos el concepto de isotopía (de "Iso"=igual, "Topía"=lugar) como la figura retórica que consiste en la agrupación espacial de campos semánticos para dar homogeneidad de significado al texto o a la exposición; es decir, la isotopía como el orden espacial de la imagen misma del texto. Algirdas Greimas, *Ensayos de semiótica poética* (Barcelona: Planeta, 1976), 107-139.

²³⁸ Más información: Peter Barry, "Contemporary Poetry and Ekphrasis", *Cambridge Quarterly* 31, 2, Research Library (2002): 155-165.

²³⁹ A simple vista, éstas serían las cuestiones distintivas a tratar bajo la teoría de Charles Peirce; sin embargo, Mieke Bal advierte el riesgo de efectuar un análisis de imagen que, de entrada, se fundamenta en las semejanzas visuales mientras que descuida la propia visualidad de los signos y sus nociones de efectividad de acuerdo a distintos contextos, como es el caso del arte de concepto. Acaso en el corazón de este comentario se centre una crítica general de los estudios visuales a los usos de la semiótica clásica, misma que aquí se atiende sólo tangencialmente. Afirma Bal que "De todos estos malentendidos, la equiparación de la iconicidad con la visualidad, posiblemente sea la más dañina. (...) Según Peirce, no es necesaria ninguna *interpretación* para que exista un signo (aunque ésta sí es necesaria para que el signo funcione como signo)." Mieke Bal, "Conceptos viajeros en las humanidades", *Revista Estudios Visuales* 3, (2006): 61-65.

4.3 Visualidad rumbo al lenguaje

Como ya hemos visto, desde que Marcel Duchamp, ante un sentimiento peculiar de desconfianza en el arte de las galerías, exhibiera en ellas sus primeros *readymades* hace casi un siglo²⁴⁰, mucho fue lo que se legó de las ideas al arte y mucho lo que luego de décadas esas ideas derivaron, con más o menos ortodoxia en un proceso semejante al desarrollado por los escritores²⁴¹. Si bien el arte conceptual “culminó el proceso de desmaterialización y de autorreferencialidad de la obra de arte²⁴² iniciado tiempo atrás con un claro enfrentamiento con la estética formalista”²⁴³, también desencadenó un proceso que consistiría en un acercamiento a la lingüística, a los campos de la palabra y, con ello, a la poesía: “desaparece la antigua frontera (característicamente modernista) entre la alta cultura y la llamada cultura de masas. (...) No se trata ya de un asunto relativo al contenido, sino de una mutación más fundamental, tanto en el propio mundo objetivo —convertido ahora en un conjunto de textos”²⁴⁴.

Esto no significa que la cultura haya mutado a las formas meramente escritas ni que todos estos ‘textos’ se nos presenten como libro; mas sí como argumentos discursivos descentralizados en que contenidos, objetos y sujetos, se suman como

²⁴⁰ Calvin Tomkins, *Duchamp*. (Barcelona: Anagrama, 1999), 2-22.

²⁴¹ Benjamin Buchloh, *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004), 168-169.

²⁴² A un siglo de la desmaterialización del objeto de arte en el sentido estrictamente histórico, es preciso esclarecer que cuando Marcel Duchamp diera a conocer sus *ready-mades* en la primera década del siglo XX, él mismo defiende la postura de que no lo hacía más allá de un experimento y que, de ningún modo, pretendía que eso fuera arte. Duchamp, *Escritos*, 155 -163. Es curioso que su controversial, tuviera una especie de “sueño histórico”, de letargo discursivo por más de tres décadas. Bajo esos acontecimientos, considérese los procesos históricos de acuerdo a la pauta de conceptos que, de manera foucaultiana, se revelan más como una arqueología que como un proceso de tiempo vertical y cuyas vecindades entre los fenómenos obedecen a más de un factor, y no son solamente historicistas. Michel Foucault, 1-11.

²⁴³ Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza, 2003), 165.

²⁴⁴ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós, 1991), 22.

categorías de saberes simbólicos o de simulacros, y, acaso agregando que, esa descentralización de discursos es la misma que la del movimiento de las singularidades a su profusión o disolución, como la pintura académica e incluso la fotografía profunden y se disuelven en tantos medios alternativos con que el arte se muestra actualmente.

En el libro *Espectros de Marx*, Jacques Derrida formula la siguiente hipótesis: “Supongamos que, por falta de tiempo (el espectáculo o la pintura están siempre “faltos de tiempo”), se proyecta solamente pintar, como el Pintor de *Timón de Atenas*, una pintura negra sobre una pintura negra”²⁴⁵... Si bien el dibujo clásico (trazo oscuro sobre superficie clara o viceversa) ha sido comparado hasta el cansancio con el proceso de escritura en la página; desde esta otra perspectiva es factible hablar de la pintura monocromática (o bicromática si tomamos en cuenta la superficie) como una escritura tornasol, más o menos invisible, una especie de escritura, no literaria, cifrada en la superficie como la de tinta de cebolla usada en los albores del espionaje.

Desde los célebres “Cuadro negro” y “Blanco sobre blanco” del suprematista Malevich a principios de siglo XX, precursores del minimalismo, y hasta nuestros días, la pintura monocromática se ha ido constituyendo, al principio, a partir de una autoridad que empató la estética con el material (pintura-lienzo), para, más tarde, transformarse en una autoridad de las ideas, dejando de lado la ponderación estética y resiniendo la materialidad en discurso. Esta cercanía del arte conceptual con el lenguaje se manifiesta como una “textura discursiva”, un conjunto de signos expresados en seriación y que, como cualquier secuencia simbólica, es similar a un acto de escritura, “en espíritu, más cerca de la literatura; cercana a un tipo de poesía concreta”²⁴⁶.

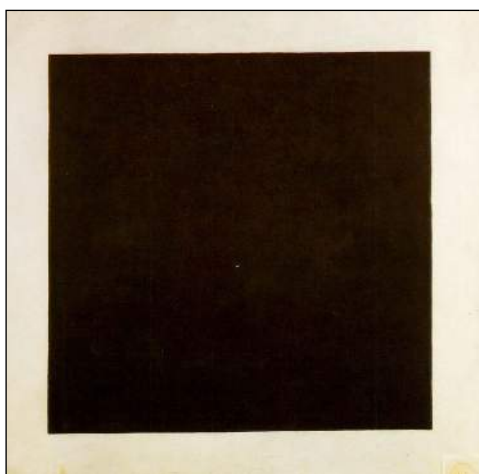
Para el arte conceptual el tiempo ya no es narrativo como un *tema*, tal como ocurría con la pintura figurativa; es ahora la propia obra la que se manifiesta como proceso temporal. No es más el paisaje, el retrato o la naturaleza muerta, que

²⁴⁵ Jacques Derrida, *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (Valladolid: Trotta, 1995), 92.

²⁴⁶ Arthur Danto, *Después del fin del arte* (Barcelona: Paidós, 1997), 195.

describen la tarde, el rostro o la luz, tampoco el collage de hojas otoñales el que habla del tiempo; es el reloj de pared al que se le ha arrancado una parte de su disco o aquel otro de numerosas manecillas que corren en múltiples sentidos los que ahora *tienen la palabra*.

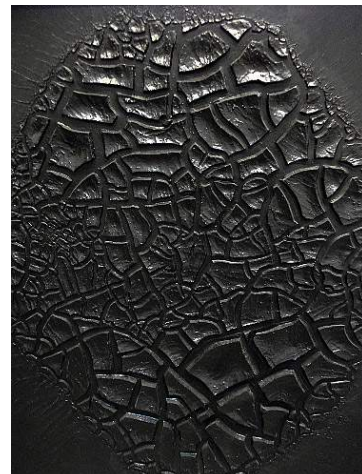
En los dos conjuntos de imágenes que siguen se ilustra el pasaje de la materia al acto: de los tiempos del suprematista Kazimir Malevich a principios de siglo XX en que la pintura explora su propia sustancia (cuadros monocromáticos: uno negro, otro blanco), hasta algunas obras más actuales influidas por el concepto del proceso en las que los ámbitos monocromáticos no son más entidades o ausencias lumínicas, sino definiciones de símbolos y escrituras de sí mismos; vacíos, seriaciones, superposiciones, acomodados, montajes, ideologías: de los relieves negros mecanizados de Pierre Soulages, a las estructuras orgánicas de Beatriz Zamora; y desde los ensambles en blancos “de cotidianidad” de Marcel Broodthaers hasta las definiciones de entidades filosóficas o mentales de Joseph Kosuth²⁴⁷.



KAZIMIR MALEVICH
Cuadro negro
óleo sobre tela,
106.2 x 106.5 cm
1915.

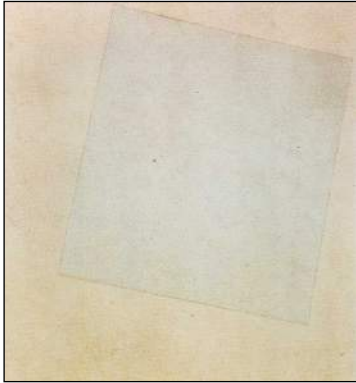


PIERRE SOULAGES
Tríptico (detalle)
óleo sobre tela,
181 x 244 cm
2009.



BEATRIZ ZAMORA
El Negro 1531
técnica mixta
120 x 100 cm
1998.

²⁴⁷ Piénsese en la analogía que esto puede tener, por ejemplo con la música del tango, si se compara a Carlos Gardel con Astor Piazzola: el primero “habla” del mundo en sus tangos, mientras que el segundo “habla” del mundo del tango; es decir que el tango mismo es su signo.



KAZIMIR MALEVICH
**Blanco
sobre blanco**
óleo sobre tela,
78.7 x 78.7 cm
1920.



M. BROODTHAERS
**Panel con huevos
y taburete** (detalle)
instalación
250 x 250 x 50 cm
1966.



JOSEPH KOSUTH
Box, Cube, Empty, Clear, Glass
A Description
cubos de vidrio con escritura en negro
100 x 600 x 100 cm
1965.

Tal vez a la sola apreciación descontextualizada esto no resulte del todo manifiesto, pero si tenemos en cuenta el transcurso de las décadas, comprenderemos cómo las primeras obras de cada conjunto (Malevich) se presentan como síntesis, mientras que el resto opera como un uso del lenguaje visual ya por completo incorporado y reconocible en los métodos del arte²⁴⁸. De cualquier manera, imagen, texto o palabras, todo lenguaje es una seriación de elementos, y toda seriación es un acto. ¿Podría decirse entonces que el lenguaje, aun si no es en calidad de palabra, representa otra suerte de abstracción de la imagen tal como la abstracción de la forma o como el minimalismo de los materiales?

4. 4 Arte de concepto y escritura

²⁴⁸ como ocurre con el “idioma cinematográfico” de las décadas recientes, por el que es fácil saber que, un desvanecimiento lento de la toma, equivale un transcurso de no poco tiempo (tal vez años) en la trama; técnica sin duda con raíces afincadas en la literatura, en la que decir: “pasaron muchos años” es suficiente para construir sentido.

Es con el paradigma del lenguaje que el arte visual abraza el concepto y que éste toma por asalto la escritura como expresión; de ahí que la enorme cantidad de artistas-escritores conceptuales provenga casi siempre directamente de la tradición formal de a fines de las vanguardias (1960 - 1970) y, sobre todo, una vez disuelto el minimalismo y el pop.

Es importante advertir cómo la práctica del lenguaje en los artistas visuales es impulsada por las nuevas ideas críticas surgidas de la desmaterialización. “Cabe entonces considerar a la crítica (...) «como función creadora», como un ejercicio «de análisis y de síntesis a la vez y en acto único²⁴⁹” que los artistas se ven impelidos a desarrollar como parte de su manifestación. La entrada del arte conceptual supone la reestructuración general de la crítica y una notable desconfianza de los textos precedentes. Este fenómeno se dejó ver “en el polémico libro de Susan Sontag *Contra la interpretación* (1964), en el que se rechazaba de modo absoluto una concepción de la crítica como interpretación, haciendo una llamada a situarse ante las obras mismas, y a dejarse hablar por su transparencia estética”²⁵⁰. Tal advertencia tocaría a los artistas cansados de los discursos estéticos-formalistas que lideraban los espacios para el arte, comandados por Clement Greenberg.

Al parecer, esta “transparencia” no era gratuita, su rechazo a los discursos teóricos del arte establecido exigía de los artistas una riqueza de conocimiento de todo aquello que se había venido sumando a los nuevos modelos de conciencia en los que el creador como héroe cedía ante el artista experimental abierto a la sociedad y, con ello, a los aportes con el propio lenguaje se abría paso en prácticamente todas las disciplinas (ciencia, psicología, semiótica, etc.)²⁵¹.

²⁴⁹ José Jiménez, “La experiencia como proceso”, *Imágenes del hombre*, 1986, <http://fba.unlp.edu.ar/introduccionyel analisis/wp-content/uploads/2011/05/jim%C3%A9nez1.pdf> (consultado el 11 de mayo de 2013).

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Una de las exigencias del nuevo “modelo” de artista es la de un ‘artista crítico’ en lugar de un ‘creador artesano’. Al ser la crítica, históricamente, el entramado que se encarga de definir qué es o no arte; el nuevo artista se ve obligado a hacer crítica porque la crítica consiste justamente en una definición. “Un nivel no menos importante es el constituido por el desarrollo de la *crítica del*

Si bien la palabra en manos de los artistas visuales no entrañó nunca la grandilocuencia histórica de la literatura, ni de los escritores en general cuya profesión por antonomasia reivindicaba el lenguaje, la escritura, pensada como visualidad, suponía una ventaja técnica sobre los escritores: la de poder adoptar cualquier medio para hacerse notar y, con ello, hacendar un campo de inmediatez que, como en la publicidad, pertenecía hasta entonces únicamente al espacio público.

De los primeros intentos por llevar el lenguaje a otras dimensiones que no implicaran la sobriedad y la discreción de los libros, está la consolidación del colectivo inglés-estadounidense *Art & Language* (1968), esta agrupación²⁵² surge de la necesidad de integrar las manifestaciones de arte conceptual en los aparatos de difusión pública, por lo que su primer esfuerzo es la creación de un diario que, bajo el mismo nombre, reflejara un dispositivo asimismo experimental que diera cuenta de las actividades generadas por los artistas, desde performance, archivos de crítica y, en general, todos los actos que supusieran una participación social y política que combatiera el individualismo del artista y del espectador a sus expensas.

En el contenido de la publicación (editada intencionalmente de acuerdo a un modelo más tipográfico que formal de imágenes) se discutía autorreferencialmente cómo ese mismo contenido “podía residir en las imágenes, pregunta que lleva a la siguiente sobre cómo una imagen (cualquiera) establece sus diversas relaciones con lo que significa”²⁵³. Esto suponía la apertura de un diálogo estrecho con los objetos de arte y el horizonte crítico del lenguaje, pues el colectivo señalaba que toda intención de denominación de las obras había de ser expresada como una causa y

arte como sistema valorativo y de jerarquización de las obras. Las obras de arte circulan a través de los distintos niveles de esa trama”. José Jiménez, *Ibid.*, 111.

²⁵² Colectivo inglés de artistas conformado, inicialmente, por Terry Atkinson, David Bainbridge, Harold Hurrell y Michael Baldwin, que adquiere su denominación actual en 1968. Durante los primeros años de la década de los setenta el grupo cambió su configuración inicial, pasando ahora a estar integrado además, por: Mel Ramsden, Joseph Kosuth y Charles Harrison. A mediados de los setenta se incorporaron: Ian Burn, Michael Corris, Preston Heller, Graham Howard, entre otros. Más información: “Art & Language”, *Más de arte*, 2014, <http://masdearte.com/artistas/art-language> (consultado el 11 de mayo de 2014).

²⁵³ Brandon Taylor, *Arte Hoy* (Madrid: Akal, 2000), 54.

no como una descripción; de modo que la pregunta “*de qué se trata tal pintura*” no habría de juzgarse apropiada “en tanto requiera la supresión de información o investigación sobre *su* génesis (...). Parecía deducirse que esas relaciones de génesis (a través de recursos prácticos, competencias pictóricas y teóricas por parte del artista y el espectador) se mantenían en contra y a menudo chocaban con la iconicidad absoluta de una imagen cuando esa iconicidad era abierta y declarada”²⁵⁴.

Para demostrar estos principios que hacían flaquear la autoridad tradicional de la pintura en cuanto a imagen el colectivo realizó varias obras cifradas en el uso ya arbitrario ya voluntario de los lenguajes pictóricos establecidos. Una de sus piezas notables es ‘*Retrato de V. I. Lenin con gorra, al estilo Jackson Pollock*’. Esta hibridación, mostraba cuán fácilmente dos cosmos de iconicidad tan distintos como la abstracción norteamericana y el realismo soviético podían formar una “escandalosa compatibilidad”²⁵⁵



ART & LANGUAGE

(Michael Baldwin; Mel Ramsden)

Portrait of V.I. Lenin with Cap in the Style of Jackson Pollock

(Retrato de V. I. Lenin con gorra, al estilo Jackson Pollock)

óleo sobre tela

239 x 210 cm,

1980.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Ibid., 56.

Pero si, por un lado, *Art & Language* fue la primera manifestación con un uso abierto del “lenguaje como base de su investigación dando lugar a una serie de trabajos que, en su rechazo del objeto y en su revalorización de la idea, definen, en cierta medida, la tendencia analítica y tautológica del arte conceptual”²⁵⁶; por otro, su desempeño escrito no fue su exclusividad, y sí su punto de partida; lo que confirma que ni filósofos ni literatos introdujeron la palabra a las artes visuales. Más bien los artistas visuales abrigaban el concepto dejando para el mundo de la artesanía sus antiguas dotes plásticas de pintores, escultores y dibujantes. Este “dolor” ante la episteme de un nuevo paradigma supone un desastre por el peso de una pasividad, en este caso: la historia de la estética formal y sus modos de narrar el mundo. Hecho que evoca la duda nietzscheana y reformulada por Blanchot, una vez más, en *La escritura del desastre*:

«¿Sufriste por el conocimiento?» Esto nos pregunta Nietzsche, siempre y cuando no haya confusión con la palabra sufrimiento: el padecer, el «paso» de lo enteramente pasivo, sustraído a cualquier visión, a cualquier conocimiento. A menos que el conocimiento, siendo conocimiento no del desastre, sino como desastre y por desastre, nos transporte, nos deporte, golpeados por él, aunque no tocados, enfrentados a la ignorancia de lo desconocido²⁵⁷.

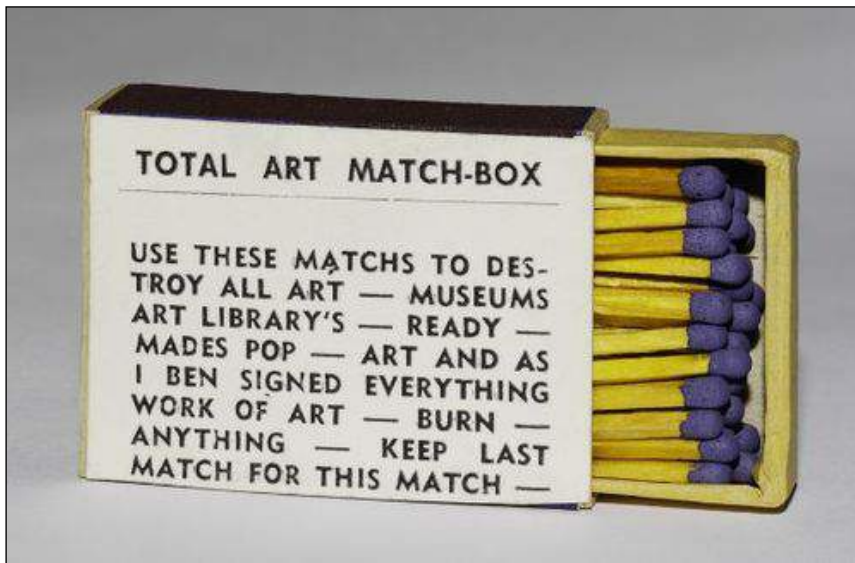
Tal desconsuelo que traía consigo la desmaterialización del objeto del arte y el sentimiento de “inutilidad” que los artistas enfrentaban ante la estética tradicional, se reveló también en la escritura conceptual como una evidencia de nihilismo. De esta época temprana, encontramos expresiones como el del francés Ben Vautier, gran parte de cuyos trabajos ha de consistir justamente en la afirmación de esta experiencia de desabrigo, como en su obra: *Total Art Match Box*, pequeña instalación de una caja de cerillos en tamaño real que contiene la leyenda:

**“CAJA DE CERILLOS ARTE TOTAL: USE ESTOS CERILLOS PARA DESTRUIR
TODO EL ARTE — MUSEOS — BIBLIOTECAS DE ARTE — READYMADES POP —**

²⁵⁶ Guasch, *El arte último*, 182.

²⁵⁷ Blanchot, *La escritura*, 11.

ARTE Y TODO LO QUE YO, BEN, HAYA FIRMADO COMO ARTE — QUÉMELO
TODO — GUARDE EL ÚLTIMO CERILLO PARA ESTA CAJA — ”



BEN VAUTIER
Total Art Match-Box
(Caja de Cerillos Arte Total)
instalación:
caja de cerillos
intervenida
y texto impreso sobre
papel,
3.6 x 5.2 x 1.3 cm,
1965.

Llama la atención la manera en que este tipo de movilizaciones artísticas²⁵⁸ iba repercutiendo el escenario global en el cauce de los pronunciamientos juveniles, en

²⁵⁸ “Vautier había anticipado la progresiva estetización del dispositivo que Duchamp había temido y prefigurado. En una carrera privada contra Yves Klein y Piero Manzoni, Vautier se lanzó a realizar una investigación sistemática para «firmar todo» lo que aún no había sido firmado. Prácticamente sin público, en una ciudad provincial como Niza, Vautier pasó lista a cuanta posibilidad de apropiación se le ofrecía, de modo tan sistemático que es frecuente ver algunas de sus ideas como prototipos paródicos de obras «serias» del arte actual. En 1959, por ejemplo, hizo las primeras esculturas vivientes (*Sculptures vivantes*) probablemente un año antes que Manzoni empezara a firmar personas como obras de arte, para luego firmar accidentes, comida en proceso de putrefacción, las elecciones presidenciales francesas de 1962, todas las palabras del diccionario Larousse, el mundo, el universo y finalmente a Dios, a quien trató de vender de acuerdo al tamaño de las letras de la palabra «Dieu» o en forma de botellas que, por el principio de la omnipresencia, contenían a la divinidad. Ben Vautier declaró al papa Juan XXIII como su creación, y concedió rango artístico a todos los instantes de su propia vida, tras haberse exhibido como obra en el aparador de la Gallery One de Londres. Cuando en 1961 declaró haber firmado «El Universo» (1961), Vautier lo planteó como una forma de dominación absoluta derivada de la aspiración absoluta de su megalomanía”. Cuauhtémoc Medina, “Apropos del already-made: notas sobre una genealogía en disputa”, *La Sonora*, <http://lasonora.org/pdfs/album2/apropositodelreadymade.pdf> (consultado el 11 de mayo de 2013).

un principio casi como un efecto de descenso geográfico de Estados Unidos y Gran Bretaña a los países del sur, respectivamente en cada continente. Por lo que toca a nuestro país es posible rastrear el eco de estas manifestaciones en artistas como Felipe Ehrenberg o los integrantes del “No grupo”.²⁵⁹

²⁵⁹ Es de destacar cómo la atmósfera sociopolítica imperante en ambos continentes hacia las décadas 60 y 70 fomentó el uso de la escritura conceptual como vehículo de las ideas; mientras que, en otras manifestaciones de escritura y visualidad, como es el caso del grafiti, simplemente no operó dicha sincronía. Si bien el grafiti no representa a la escritura conceptual, esta última se vale de ciertos elementos del grafiti para desplegar sus mensajes. El Grafiti artístico, practicado por hijos de migrantes afro-caribeños al final de los 70 en los alrededores de Manhattan, manifestación que no tiene eco en el México de la época, carente de medios de intercambio, oportunidades educativas y efervescencia artística en la clase menesterosa. Para los artistas grafiteros, el desempeño del texto era de vital importancia, ya que no sólo plasmaban una identidad a modo de etiqueta individual (*tagging*), sino que desplegaban mensajes políticos y poéticos, amalgamando imágenes con jergas intimistas que no tardó en consolidar una estética característica. Así, mientras en los muros de la Ciudad de México bandas como *Los Panchitos* realizaban en efecto sus famosas pintas callejeras, ya Basquiat era expuesto y excelentemente vendido al lado de Julian Schnabel en galerías neoyorkinas: se trataba de procesos todavía diferidos en aquel incipiente mundo global. Más información: Marcela Zapiain, Pedro Quintero y Benigno Casas, “Graffiti en México: arte marginal y trasgresor”, *Discurso Visual*, 2007, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/entorno/entmarcela.htm>, (consultado el 11 de mayo de 2013).

George C. Stowers, “Graffiti Art An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art”, *Hiphop Network*, 1997, <http://www.hiphop-network.com/articles/graffitiarticles/graffitiart.asp> (consultado el 11 de mayo de 2013).



FELIPE EHREBERG

Dejando de pintar para siempre

collage fotográfico

con tarjeta mecanografiada

y nota personal

1965

Sería difícil dar cita a todos los casos de artistas que, partiendo sobre todo de las artes plásticas, ejercieron tal renuncia a favor del concepto abandonando y muchas veces desmantelando sus propias creaciones. Este espíritu peculiar de la época es evocado con lucidez poética por Giorgio Agamben.

"Llega un momento en la vida de todo gran artista, de todo poeta, en que su idea de la belleza, un concepto que hasta ese punto había requerido de ser seguido continuamente como espiral ascendente, de pronto, sin previo aviso, se invierte en dirección opuesta y aparece, podría decirse, como caída vertical. [...] Éste es el punto de des-creación, cuando un artista en la interpretación suprema de su arte deja de crear y, más bien, des-crea, es un momento mesiánico, imposible de nombrar, en que el arte mismo milagrosamente logra mantenerse estático, casi estupefacto; a cada momento aparece caído y resucitado"²⁶⁰.

Destruir; "des-crear" acaso. Tal parecía el propósito que el lenguaje pretendía insuflar al arte como un nuevo e inusitado modo de hacer.

²⁶⁰ Giorgio Agamben, "Bellezza che cade", *Cy Towly Eight Sculptures*, (Roma: American Academy, 1998). Cita: Benjamin H. D. Buchloh, *Gabriel Orozco: La escultura como recolección* (Madrid: Turner, 2007), 115.

4. 4. 1. Escritura conceptual y mensaje social

Además de toda esta fiebre nominativa y de uso del texto como puente hacia el abandono de la plasticidad pictórica, también existe un ejercicio del texto cuyo objetivo se localiza, de algún modo, afuera de sí mismo; es decir, aquel que usa las palabras como vehículo para manifestar todo lo relativo a las condiciones de la vida, la sociedad, el trabajo, los diversos roles humanos; o bien, más específicamente, delatar la injusticia social, la inequidad entre sectores de la población, etc.

Si se nos permite la comparación con el sonido, diremos sin afán despreciativo que este uso de la escritura sería el de la campana o la bocina; pero no el del violín. Tal maniobra conceptual opera al mayor nivel óptico posible, razón por la que suele adoptar fórmulas del lenguaje público establecido, como propagandas, carteles y eslóganes publicitarios. Su talante es análogo al de una escritura cuya subjetividad es omnisciente, y, por tanto, tiende al uso de la voz pasiva aunque, en su vínculo moral con los modelos preestablecidos de la publicidad, se inclina por un tono imperativo. Esto hace, a pesar de lo cotidiano y humanizado de los mensajes, que “la voz” se reciba a un tiempo familiar, fantasmal y autoritaria, como en los letreros de tránsito. No se trata de un monólogo, sino de una especie de diálogo tácito o sugerido que “impide las visiones íntimas del sujeto biográfico, restricción cognitiva tematizada, con frecuencia, en los lamentos del (escritor) en cuanto a su no-omnisciencia ante el opaco Otro”²⁶¹.

De esta vertiente conceptual deriva el ejercicio netamente de protesta y el arte con intención activista. Son frecuentes en él los discursos de género, o de

²⁶¹ Dorrit Cohn, *Vidas históricas versus vidas ficcionales*, <http://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/dorrit-cohn-vidas-ficcionales.pdf>), 435 (consultado el 17 de junio de 2013).

segregación racial o económica con *palpables* fines de emancipación social. En este conjunto²⁶² encontramos expresiones como las del mismo Ben Vautier, ***Guerrilla Girls*** y Barbara Kruger.

En primer término, la labor activista del colectivo norteamericano de mujeres Guerrilla Girls “protesta contra el desequilibrio entre el acceso femenino y el masculino a una posición en el mundo del arte —en este caso, bajo la forma de un cartel de aspecto comercial que compara los precios pagados a un héroe de la vanguardia, varón y blanco, Jasper Johns, con los pagados por el arte de mujeres artistas, tanto blancas como de color”²⁶³. Esta acusación delata a su vez la estrecha relación del sistema ancestral de patriarcado con una estructura económica aún vigente en el modelo de un “mercado capitalista agresivo”. Si bien es cierto que el diseño feminista de sus mensajes escritos se enfoca en el mundo del arte, éste es más una denuncia social que una reflexión auto-reflexiva de éste; lo cual hace finalmente que el arte se determine exteriormente (desde el ámbito público); así, su verdadero objetivo se destaca en la equidad de hombres y mujeres ante el estándar de vida del “artista-creador” cuya tradición capitalista ha pagado bien al arquetipo caucásico, varón y de cultura anglosajona²⁶⁴.

En cuanto a su técnica, el colectivo toma por asalto y de manera anónima las formas popularmente acogidas de atención cotidiana, especialmente, el cartel publicitario. Y, en tal caso, su “firma” se retraduce en un logotipo de texto, al estilo de una marca corporativa.

El grupo ha sido muy radical en sus expresiones y en su espíritu. Es tan genuinamente cooperativo que el anonimato de sus miembros es un secreto guardado con celo: aparecer con máscaras de gorila es una metáfora de ello. El arte de esta entidad superorganizada es una forma de acción directa: sus miembros empapan las paredes

²⁶² Asimismo, se puede considerar artistas como On Kawara, Jenny Hozler y Hans Haacke, entre otros. Para Lucy Lippard “El arte conceptual ha continuado siendo la base de muchas de las más importantes obras feministas posmodernas, desde Piper, Antin, Martha Rosier (que en 1970 estaba realizando obras de foto-texto en Los Angeles), Suzanne Lacy, Susan Hiller y Mary Kelly, hasta Barbara Kruger, Jenny Holzer y Lorna Simpson, entre otras.” Lippard, *Seis años*, 15.

²⁶³ Taylor, *Arte*, 13.

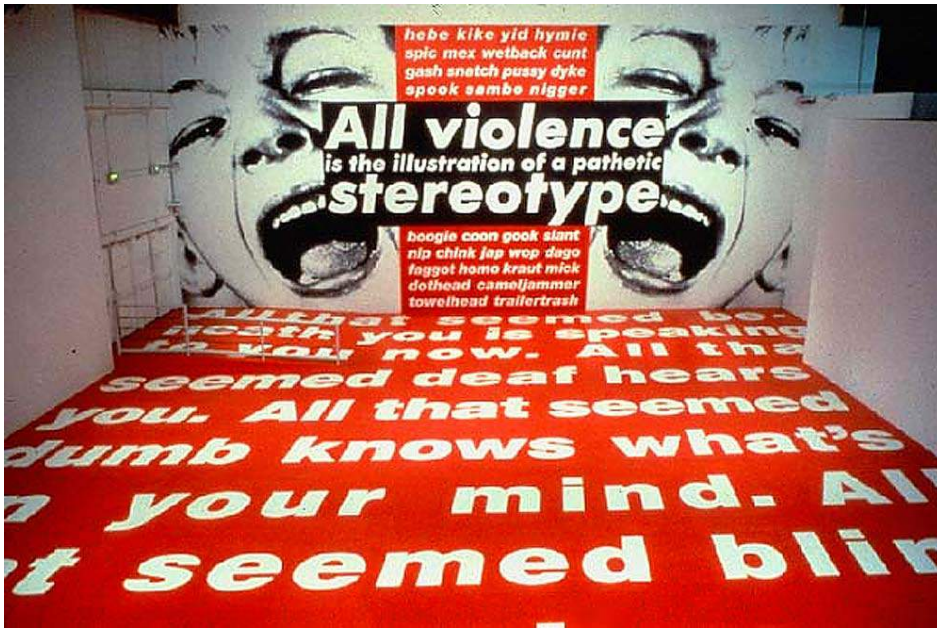
²⁶⁴ Foster, *El retorno*, 101-127.

del Soho con pósters brillantes y mordaces. Pero el mensaje de los pósters es que las mujeres no están suficientemente representadas en los museos, en grandes exposiciones y galerías importantes. Esto contempla el éxito artístico en los términos tradicionales.



GUERRILLA GIRLS (¿Deben las mujeres estar desnudas para entrar al Met. Museum?) facsímil de cartel impreso en papel, 1985.

Dentro de esta directriz contestataria y, en ocasiones, también aludiendo al tema del género, encontramos el trabajo de la artista conceptual estadounidense Barbara Kruger. Originalmente fotógrafa y diseñadora gráfica y editorial, Kruger usa la escritura conceptual como un prototipo de espacio significativo. Sus textos consisten habitualmente en frases de denuncia en las que se cuestiona la violencia cotidiana y la intimidad. La artista no atiende sólo al texto por el texto, sino que imprime una estética cercana al pop en la que sus frases se destacan abrazando enormes cantidades de espacio arquitectónico (paredes, corredores, pisos enteros, etc.) en claroscuros y colores puros con una tipografía contundente (*bold*), de diseño pulcro, propia del lenguaje de la publicidad y de la comunicación gráfica.



BARBARA
KRUGER
*All Violence is the
Illustration of a
Pathetic
Stereotype*
(Toda violencia es
la ilustración de
un patético
estereotipo)
vinil autoadhesivo
sobre pared,
10 x 5 x 2.5 m
(aprox.)
1973.

En lo tocante al léxico usado en sus mensajes, “Barbara Kruger no siente interés alguno por el lenguaje inteligente, comprensible únicamente por una minoría²⁶⁵”; más bien se aboca por lo escueto y directo de las palabras más comunes. No obstante el portento de sus estructuras textuales, el carácter mundano de los mensajes, como es el de “NO NECESITAMOS UN HÉROE” contribuye a la “conciencia de que una vida es tan buena como cualquiera pueda desear. Cualesquiera sean los programas sociales *son* coherentes con aquello”²⁶⁶.

²⁶⁵ Sara Vilar, *De la palabra en las historias: el lenguaje escrito, una estrategia de comunicación para los artistas*, (Girona: Fundació Espais d’Art Contemporani, 2004), 226.

²⁶⁶ Danto, *Después del fin*, 256.



BARBARA
KRUGER
***We don't need
another hero***
**(No
necesitamos
otro héroe)**
cartel:
impresión offset
sobre papel,
(dimensiones
de acuerdo a la
impresión) 1987

Como en el caso anterior, estos contenidos aluden también al cosmos del arte de una manera que, a pesar de ser escritos por una sola artista, apelan a una comunidad determinada y plural.

4. 4. 2. Escritura conceptual y ortopedia descriptiva

En el ámbito de la conceptualidad del arte visual contemporáneo, advertimos la necesidad por una expresión que se pueda ejercer y desenvolver en los campos intermediales, de modo que coloque al mismo nivel discursivo la palabra y la imagen. Es, hasta cierto punto, una necesidad de cooperación, de guión. Pero no tanto en el sentido estricto de contar o de acotar un relato lineal, ni tampoco de que las palabras opongan una narrativa a lo estático, tal como suele oponerse la prosa a la poesía; se trata más bien de la capacidad de confeccionar alguna clase de historia a partir de la plasticidad de los recursos propios del texto; una historia que, lejos de concebirse en términos literarios, pueda abrir nuevos ámbitos metafóricos cernidos en la intertextualidad de la escritura y la imagen; nos referimos, no obstante, a eventos visuales que bien pueden ser entendidos como “situaciones poéticas”.

Este ingrediente poético existe justamente a causa de la generación de un cronotopo; lo cual significa que en los intersticios de lo que “cuentan” las palabras y las imágenes se abre un plano común al espacio y al tiempo. Esta disposición

incluye tanto el momento espacial como el temporal. Con este aspecto se relaciona de una manera directa el punto de vista axiológico (jerárquico; relación con lo de arriba y lo de abajo). El cronotopo del suceso representado, el cronotopo del narrador y el cronotopo del autor (la última instancia del autor). Espacio ideal y real en las artes figurativas.²⁶⁷.

Ya artistas como, **Sophie Calle**, **Gillian Wearing** y **Duane Michals**, entre muchos otros²⁶⁸ han ido estableciendo en el mundo del arte de concepto esta nueva clase de lenguaje. En el caso de Sophie Calle, encontramos un tipo de escritura que representa en sí misma un acto. Con una técnica paralela al performance, la artista francesa se entrega a la labor, por completo lúdica de explorar situaciones de intimidad, en las que se destacan el abandono, el desamor, la mentira, el sueño. Tras realizar una previa pesquisa fotográfica de índole detectivesca, Calle construye posteriormente la historia visuo-gráfica que de ello habrá de ser contada.

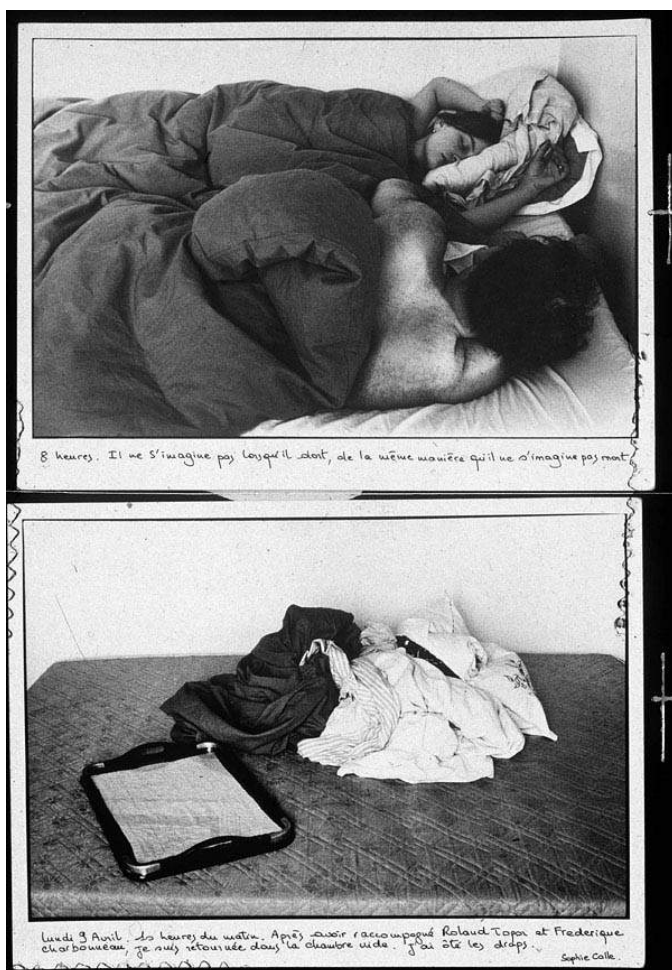
En uno de sus primeros trabajos de 1979 (S. Calle) siguió obsesivamente en Venecia a un hombre que acababa de conocer en París. Lo fotografió y tomó nota de cada uno de sus movimientos. Otra vez encontró una agenda y llamó a cada uno de los que figuraban en ella para saber detalles de la vida de su dueño y luego publicó esas descripciones en un periódico de París. Otra vez se ofreció como mucama en un hotel para poder fotografiar las habitaciones y las pertenencias de los pasajeros. Sus obras más tempranas "Suite Venetienne", "The adress book" y "The hotel" que combinan fotografías, notas y registros de videos, son el resultado de esas experiencias²⁶⁹.

²⁶⁷ Mijail M. Bajtin. *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI, 1995), 356.

²⁶⁸ Cabe considerar el trabajo de Lorna Simpson, Ken Lum, Rosângela Renó, John Baldessari, entre otros.

²⁶⁹ Ana María Battistozzi, "Entrevista a Sophie Calle", *Ddooss*, 2008, http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/sophie_calle.htm (consultado el 11 de mayo de 2013).

La lámina siguiente muestra una de las páginas de su cuaderno de bitácora de la *Suite veneciana*, en él se encuentra el registro de las personas desconocidas que Calle invitaba a dormir a su casa. “Pedí a algunas personas que me proporcionaran algunas horas de sueño. Venir a dormir a mi lecho. Dejarse fotografiar. Responder a algunas preguntas. Propuse a cada uno una estancia de unas ocho horas, la de un sueño normal”²⁷⁰ —contaba la artista.”



SOPHIE CALLE
Suite Venetienne:
The Sleepers
(Suite veneciana:
Los que duermen)

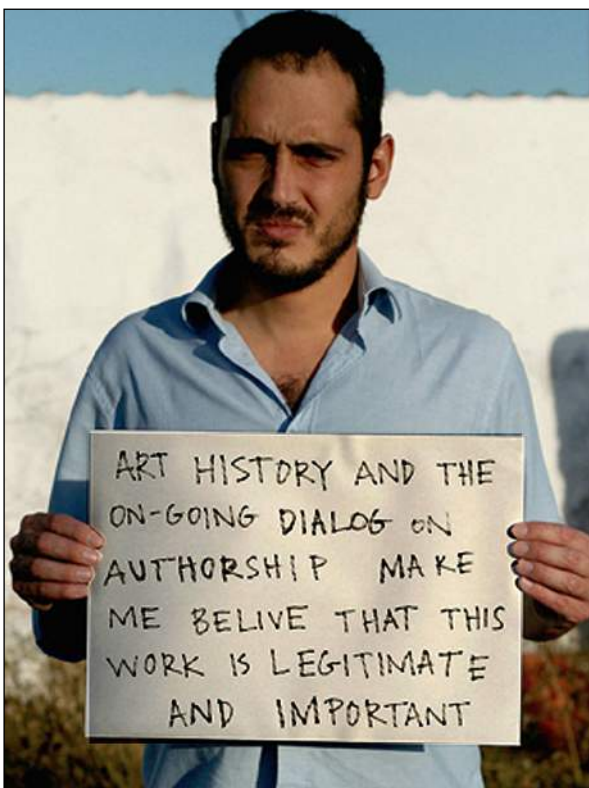
fotografías impresas en papel sobre cuaderno con notas escritas, (dimensiones de acuerdo a la impresión) 1979.

Se destaca aquí el uso de la escritura como un vehículo, ya ortopédico ya paralelo o alternativo, a las imágenes formales, las cuales comúnmente son fotográficas y, en su concomitancia con los textos generan una impresión ficcional

²⁷⁰ “Sophie Calle, *Women Artist*”, *Oh! Nena*, 2012, <http://www.ohnena.com/blog/2012/09/women-artist-sophie-calle> / (consultado el 11 de mayo de 2013).

semejante a las secuencias del cine mudo. Valga esta comparación sólo en un sentido circunstancial ya que, si recordamos el inabarcable potencial de las relaciones de imagen y palabra²⁷¹, esta escritura narrativa puede adoptar modelos que van del cómic al libro infantil; desde las fotonovelas a los fetiches típicos de los diarios íntimos.

De forma análoga, **Gillian Wearing** produce imágenes compuestas comúnmente por el retrato de uno o varios individuos que a su vez portan breves sentencias escritas por la artista y en las que ella les “asigna” una situación, muchas veces, se trata de una denuncia sentimental que, acuñada en primera persona, genera un efecto de abstracción semejante al de la impresión de deducir el contenido de un libro con sólo mirar su portada; es ésta una “reverberación” instantánea en la que los sujetos devienen automáticamente arquetipos de conceptos, que sugieren historias intrincadas, a pesar de lo escueto de su propuesta.



GILLIAN WEARING

Art History and the on-going dialog on authorship make me believe that this work is legitimate and important

(La Historia del arte y los diálogos actuales sobre autoría me hacen pensar que mi trabajo es legítimo e importante)²⁷²

De la serie:

From Signs that Say What You Want Them To Say and Not Signs that Say What Someone Else Wants You To Say

fotografía impresa en papel.

190 x 80 cm,

1992.

²⁷¹ Ver nota 2.

²⁷² La traducción es mía.

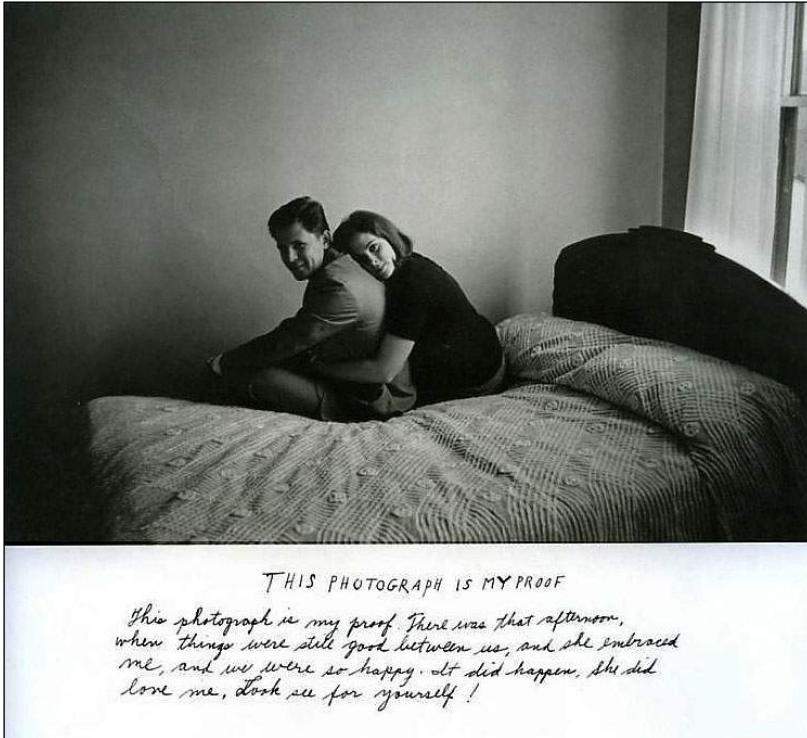
Por otra parte, **Duane Michals**, considerado uno de los representantes de la “fotografía filosófica”, utiliza la fotografía y el texto en varios planos de modo que antojen una historia, algunas veces como secuencias y otras como tarjeta postal de una sola cara. En el caso de sus secuencias, “las obras de **Michals** constituyen series de fotografías que establecen prolongadas narrativas. Como narrativas en serie, estas obras se oponen a la exigencia moderna de que el arte es precioso y autónomo; el uso en las series de una imagen junto a otra nos recuerda que las fotografías son baratas y se producen con facilidad”²⁷³. Aquí, al igual que con **Vautier**, y muchos otros, se pone siempre el arte en tela de juicio.

El uso de los textos hace que la fotografía esté “compuesta, manipulada y ficcionalizada de manera autoconsciente; el denominado modo direccional”. Esto significa que, “el texto que complementa las fotografías hace que esas sean una especie de ‘imágenes dirigidas’, puesto que al espectador se le conduce a través de la sugerencia hacia un significado de la imagen, no de otra cosa”²⁷⁴. Abajo, mostramos una fotografía anotada de Michals²⁷⁵. Escrito en la base de la imagen se lee: “*Esta fotografía es mi prueba. Fue esa tarde, cuando las cosas estaban aún bien entre los dos, y ella me abrazaba, y éramos tan felices. Así fue, ella me amó. ¡Mírate a ti mismo!*”

²⁷³ John Pultz, *La fotografía y el cuerpo* (Madrid: Akal, 2003), 134.

²⁷⁴ Vilar, *De la palabra*, 199.

²⁷⁵ En el original se lee, en inglés: “*This photograph is my proof. There was that afternoon, when things were still good between us, and she embraced me, and we were so happy. It did happen, she did love me. Look see for yourself!*” La traducción es mía.



DUANE MICHALS
This photograph is my proof
(Esta fotografía es mi prueba)

fotografía impresa con nota de texto manuscrita, (dimensiones de acuerdo a la impresión) 1974.

Es posible, a través de lo aparentemente sencillo de estas prácticas, dar fe de los rasgos capitales del declive de la estética precedente y del arribo de una visualidad más bien crítica e igualmente “autoconsciente”. ¿En dónde podríamos advertir entonces tales rasgos? Observando esta cualidad del texto a profundidad, ese juicio del arte de que hablamos y cuya auto-referencialidad estudiaremos adelante, se hace evidente también en la presunta “auto-descripción” de los sujetos retratados. Por ese camino, de manera elíptica, argüiríamos que “los intentos de reproducir la teoría de la reflexión del sistema del arte en la forma de obras de arte, marcan —en la auto-descripción del sistema— el fin de la época estética (...). Los elementos constatativos y los performativos del texto requieren de una simbiosis retórica que no está apoyada en una unidad preexistente”²⁷⁶. Y esa ausencia de pasado referencial indica justamente que nos situamos, no ante un giro formal del arte, sino ante una destrucción de su estética.

Esta relación narrativa entre imagen y palabra “aporta nuevas vías de creación y de significación al arte contemporáneo, puesto que, además del significado que se

²⁷⁶ Luhmann, *El arte*, 490.

incorpora a través de la imagen, (...) se consigue, a menudo de forma muy sugerente, involucrar al espectador en la obra de arte en el sentido que le permite añadir su propia lectura”²⁷⁷.

4. 4. 3 Escritura conceptual y abstracción

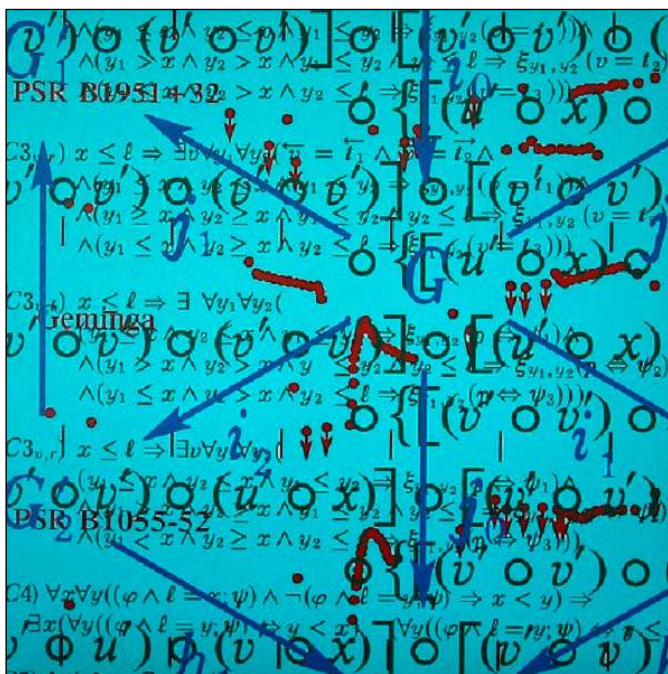
Sin duda uno de los principales retos de los artistas conceptuales habituados ya al uso de la escritura como medio de expresión, es la de ejercer una especie de abstracción doble, en este caso, la que va de lo visual a lo textual y de lo textual a lo que es meramente simbólico; o, incluso triple, como cuando está cerca de lo no-significativo ideológicamente, al nivel de una especie de textura. Este ejercicio coloca la visualidad y la escritura en un nivel medio; mas no como en el modelo anterior en cuanto a un plano narrativo, sino en un campo por completo sintáctico que, como las escrituras inventadas de modo privado, propugnan diferentes sistemas sintácticos con sus propias reglas lingüísticas, cuya gramática no son palabras.

Rara vez se trata de sistemas inventados en el sentido de intrincados dispositivos jeroglíficos que hubiera que traducir; y sí frecuentemente de sistemas de escritura que los artistas visuales adoptan a partir de otros planos de comunicación; es decir de otros lenguajes. A diferencia de la poesía visual, que suele adoptar el patrón verbal al menos como un referente; el lenguaje conceptual abstracto no se inspira en la palabra en el sentido argumentativo. *Lo que argumenta en la escritura abstracta es lo que “imagina que se argumenta”, o bien, lo que otros lenguajes son capaces también de comunicar. Esto significa que “subvertir las expectativas alfabéticas es sencillamente un modo de subrayar que las superficies ponen a*

²⁷⁷ Vilar, *De la palabra*, 199.

disposición configuraciones gráficas biomecánicamente imposibles en el modo oral”²⁷⁸.

Artistas como **Bernar Venet**, dan cuenta de ello, al desarrollar obras visuales basadas en números (fechas, coordenadas, fórmulas, operaciones matemáticas, etc.), de los que el espectador capta algunos niveles de “mensaje” indirecto, pero no por ello exento de tintes éticos. “Según B. Venet, el artista ha de reaccionar contra el abuso del formalismo y reducir la obra de arte a una función matemática: «Lo que condenamos es el abuso del formalismo y la tendencia de algunos artistas a creer, ingenuamente, que la expresión justifica por ella misma el arte»²⁷⁹”.



BERNAR VENET
Saturation 3
(Saturación 3)
 De la serie
 Pinturas Saturadas,
 acrílico sobre tela
 78.5 x 78.5 cm
 2002.

Existen, a pesar de tratarse de lenguajes abstractos, otros “discursos” nada exentos de complejidad y particularmente extraños para el arte. Tal es el caso de **Hanne Darboven**. De manera semejante a la escritura narrativa de que hablamos, sólo que en sentido abstracto, la artista alemana crea instalaciones a partir de centenares de folios en los que se inscriben distintas fechas que, a su vez, se

²⁷⁸ Harris, *Signos*, 163.

²⁷⁹ Guasch, *El arte último*, 187.

organizan por periodos de años y de un índice arbitrario, de cuyo número se trazan líneas que van definiendo un esquema a la vez visual y matemático de una especie de huella, de trazo de “la labor” propia del tiempo.

Cabe destacar que este tipo de expresiones surgió como un estallido experimental ante la efervescencia del concepto aún en la década de los 60 y “había una fascinación por los grandes números (...) y por los diccionarios, los tesauros, las bibliotecas, los aspectos mecánicos del lenguaje, las permutaciones, lo regular y lo preciso”²⁸⁰. Era como si el minimalismo se estuviera ahora restituyendo de los significados perdidos.



HANNE DARBOVEN

Hommage à Picasso

(detalle)

(Homenaje a Picasso)

Técnica mixta, principalmente:

papel, madera, grafito y pintura acrílica
(100 x 70 cm, aprox.)

2006.

Otro de los artistas ejemplares de este modelo de escritura es el estadounidense Mel Bochner. El trabajo de Bochner discurre en una suerte de tramas estructurales escritas en el espacio físico que parecieran o bien, acotarlo o

²⁸⁰ Lippard, *Seis años*, 19.

bien prolongarlo, como si una idea fuese “adherida” al espacio sin modificarlo en esencia. Esta idea es en realidad un tipo de lenguaje que asoma a través de la construcción de una cadena de signos. Para el propio Bochner, “el orden serial es un método y no un estilo. Los resultados de este método son sorprendentes y diversos (...) Muchos artistas trabajan “en series”. Así es como ellos hacen diferentes versiones de un tema básico”²⁸¹.

Para Bochner la escritura es un pretexto de isomorfismo, es decir, de búsqueda de la equivalencia entre dos formas o dos situaciones, como cuando la operación contenida en cierta ecuación aritmética puede ser cifrada en una fórmula distinta. *En* Bochner, líneas, flechas y números, tienen un alfabeto propio. Eso recuerda una de las célebres sentencias de **Sol LeWitt**, cuando este afirmaba que “si se utilizan palabras, y provienen de ideas sobre el arte, entonces son arte y no literatura; los números no son matemática”²⁸²; es así como **Bochner** hace significado más que resolver operaciones.

Se trata aquí, pues de una especie de anagrama visuo-textual, de poder descubrir un lenguaje contenido en una estructura que no lo aparentaba. Como es el caso de las dimensiones físicas de un recinto en sus propias tramas vueltas visibles como acotaciones al espacio, como las trazaría un ingeniero o un arquitecto en sus planos, pero rara vez en los muros de una edificación.

²⁸¹ Mel Bochner, “The Serial Attitude”, Alexander Alberro y Stimson Blake (editores), *Conceptual Art, A Critical Anthology*, (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1999), 22. La traducción es mía.

²⁸² LeWitt, “Párrafos”.



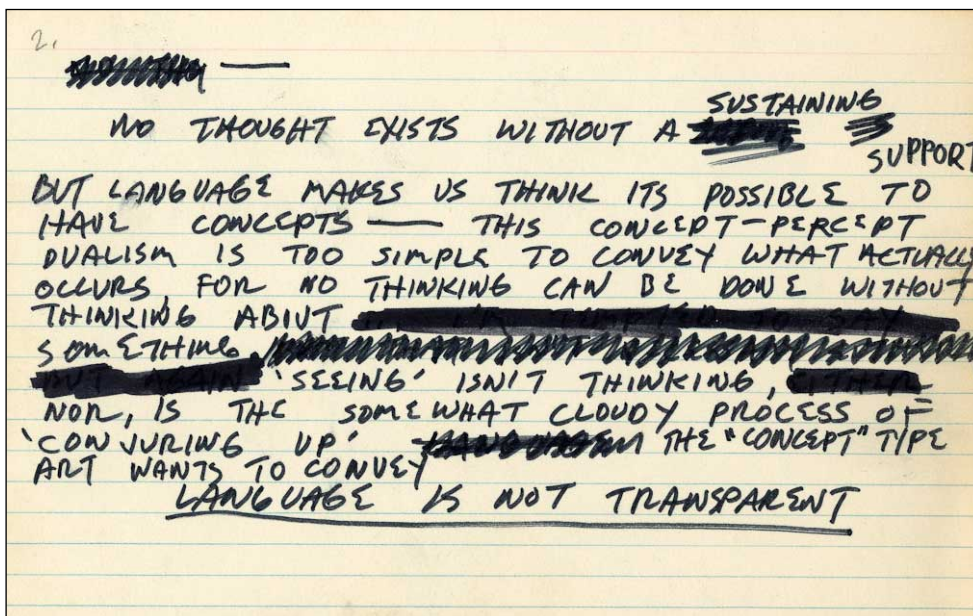
MEL BOCHNER
Measurement: Plant
(Medida: Planta)
Planta viva, cinta y
tipografías de vinil
contra el piso y la pared,
170 x 100 cm aprox.
1969.

Lo que el arte visual aporta aquí al concepto (o viceversa) es justo la facultad de hacer visible algo que hasta entonces sólo se había imaginado o existía latentemente. Al parecer los artistas se volvieron a la escritura, porque tal facultad se circunscribe perfectamente en el horizonte del lenguaje. De ahí que el artista “proclamara en una especie de manifiesto y con tono apodíctico de una proposición fundacional: «El lenguaje no es transparente»²⁸³. Presentamos el trozo de papel que concluye con esta afirmación y que cobró gran renombre en materia de arte conceptual. Según el pequeño manuscrito, para Bochner:

No existe pensamiento sin sustancia que lo soporte. Pero el lenguaje nos hace pensar que es posible tener conceptos: este concepto-precepto. El dualismo es demasiado simple para comunicar lo que de hecho ocurre, por no pensar que puede hacerse sin

²⁸³ Kenneth Goldsmith, “Why Conceptual Writing? Why Now?”, Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith, *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. (Chicago: Northwestern University Press / Evanston Illinois, 2011), xxxvi. La traducción es mía.

pensar en algo. Ver no es pensar ni es tampoco ese nebuloso proceso de conjurar un concepto como un tipo de arte que quiere comunicar. El lenguaje no es transparente²⁸⁴.



MEL
BOCHNER
**No Thought
exists...**
**(No existe
pensamiento)**
Escritura con
plumón sobre
tarjeta de
cartulina,
14 x 21 cm
1969.

El hecho de que el texto se presente como un hacer, y como la propia huella de sus mismas refutación y sobre escritura, da aún más sentido a tal tesis.

4. 4. 4 Escritura conceptual documental

Pensar que los documentos y los objetos pertenecientes a la vida común de un artista irían a ser considerados ellos mismos como arte alguna vez, no es algo de lo que la Historia haya dado fe sino hasta la aparición de los fetichismos, acuñados en la tarda modernidad. Todo apunta a pensar que “los documentos tradicionales

²⁸⁴ Mel Bochner, “Holly Shen on Mel Bochner”, *Art Equals Text*, 2014, <http://www.artequalstext.com/mel-bochner/> (consultado el 11 de mayo de 2014). La traducción es mía.

concernientes a la vida y carrera de un artista comienzan solamente a existir cuando aparece la costumbre de relacionar la obra de arte con el nombre de su creador.²⁸⁵”

Existe, por ejemplo, un proyecto artístico realizado entre 1973 y 1979 llamado *Documento Post-partum*²⁸⁶ de la artista norteamericana **Mary Kelly** que consistió en exponer todos los registros posibles, ya fuera a partir de objetos o sustancias, de documentos o de notas, sobre el proceso de gestación y nacimiento de su propio bebé y de su crecimiento a través de los subsecuentes seis años. Cada uno de los capítulos con que se organiza esta serie se centra en un momento formativo del niño en el dominio de la lengua y su sentido de pérdida. Bajo una observación analítica, oscilando entre los rastreos gestuales y la recolección de efectos que “evidenciaran” el paso de su hijo por el tiempo, la artista construye un discurso visual abundante, con carácter contundente y no por ello carente de inmersión en la intimidad, el feminismo y la pulsión emocional.

Mucho de cuanto integra la parte escrita del proyecto se conforma por materiales tales como:

- informes de estatus médicos,
- párrafos en hojas de diario íntimo,
- registros manuscritos de las actividades del niño,
- ropa acotada con texto y otros grafismos,
- la primera escritura legible del niño, etc.

Curiosamente, para su exposición, dentro de las cédulas informativas no se describían los documentos (objetos y escritos) por lo que habían representado en su propio presente de registro de realidad, sino como partes numeradas de un inventario artístico (archivo) como cualquier otro, detallado al estilo de una obra de

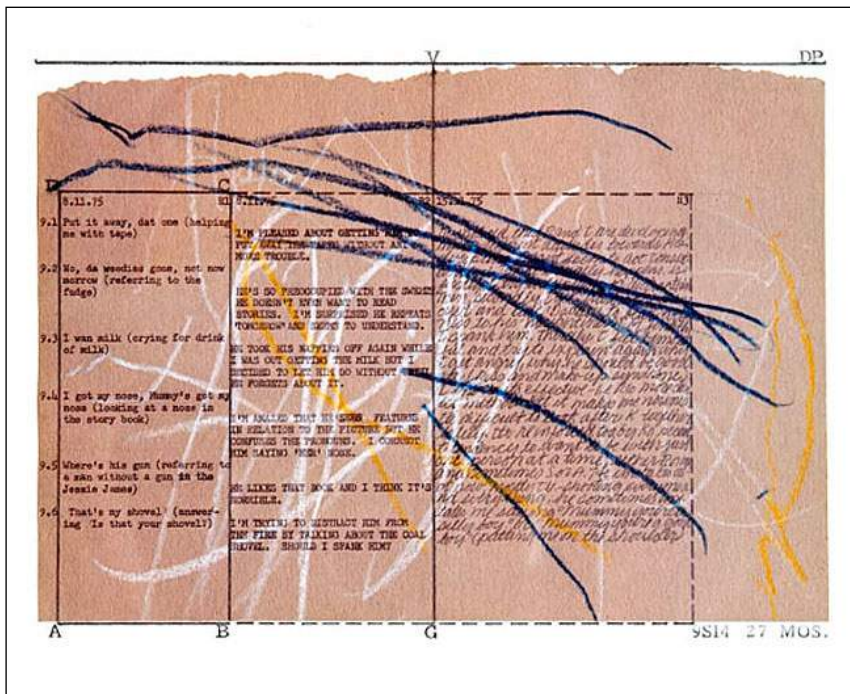
²⁸⁵ Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista* (Madrid: Cátedra, 2007), 22.

²⁸⁶ “El material primario en la obra de Mary Kelly es su propia experiencia materna, en ocasiones ambivalente y plagada de ansiedad. El uso de textos, diagramas y objetos encontrados la aproxima al arte conceptual, como habíamos avanzado, pero Mary Kelly recurre también a todo tipo de registros heterogéneos. Por ejemplo, moldes de la palma de la mano de su hijo; ensayos de escritura del pequeño donde damos cuenta de una energía pulsional aún no adiestrada”.

Anarela Vargas, “Mary Kelly: Post-partum”, *Milenio*:

<http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8069317>, (consultado el 11 de mayo de 2013).

arte en el sentido tradicional: autor – título (número) – fecha – técnica (así ésta estribara tanto en el “uso” de sangre como de grafito, tanto de papeles arrugados como de rayones con crayón de cera). Esta especie de “asepsia” paradójica entre lo que se muestra y la manera de ser mostrado asume de los documentos visuales y escritos un carácter de pieza.



MARY KELLY
**Documentation III:
 Post-Partum Document
 (Documentación III
 Documento Post-Parto)**
 Notas en hoja de papel
 acerca del desarrollo y la
 salud del bebé y sus
 primeros rayones en
 crayón.
 1975.

Para Hal Foster, en trabajos de esta índole de inventario, la artista desarrolla en cierta forma una actividad etnográfica, en la que se discute “la teoría, la enseñanza, el activismo, la amistad, la familia, la mentorización, el envejecimiento”²⁸⁷; por lo que este tipo de registro conceptual de documentos comparte con la escritura cartográfica pues la artista “practica el mapeado etnográfico reflexivamente.”²⁸⁸ Lo cual dota aquí a la escritura de un carácter doble; narrativo en el sentido de acotar registros de la realidad y documental en tanto que fungen como memoria social y antropológica de un hecho determinado.

²⁸⁷ Foster, *El retorno*, 194.

²⁸⁸ *Ibid.*

Pero ¿cómo logra este tipo de escritura documental ser un símbolo de sí misma?

Para la teórica Suely Rolnik “Una verdadera compulsión por archivar se ha apoderado de una parte significativa del territorio globalizado del arte en el transcurso de las últimas dos décadas —que se extiende desde las investigaciones académicas hasta las exposiciones basadas parcial o íntegramente en archivos”²⁸⁹. Rolnik se pregunta por la clase de hecho poético que estos inventarios puedan representar; también se pregunta a qué “políticas del deseo” se deba tal furor”.

Si observamos la ontología de “los escritos” históricos per se; advertiremos que, la escritura almacenada ha representado siempre un peso sociopolítico importante en la cultura en todos aquellos folios que, si bien no son ya consultados, dan fe constitutiva del conocimiento, las leyes, los mandamientos religiosos, los actos políticos, etc.

En *Mal de archivo*, Jacques Derrida se cuestiona el significado de este fenómeno contemporáneo, que paradójicamente, hace referencia al origen, a la arqueología y a la autoridad. “El campo semántico del término archivo, aunque amplio, parece centrar sus significados en 1) un conjunto ordenado y codificado de documentos guardados 2) en un lugar de algún modo ligado a la memoria 3) que puede ser manejado y 4) que posee un cierto carácter privado, secreto y perfecto”²⁹⁰.

En cuanto a este tipo de escritura, o pensada verbalmente como participio, “lo escrito”, el filósofo francés repasa de manera crítica una de las venas etimológicas de archivo: “el arconte, el *arkhefon*, es decir, frecuentemente el Estado, e incluso un Estado patriárquico o fratriárquico, tal sería la condición del archivo. Este no se entrega nunca, por tanto, en el transcurso de un acto de anamnesis²⁹¹ intuitiva que resucitaría, viva, inocente o neutra, la originariedad de un acontecimiento”²⁹².

²⁸⁹ Suely Rolnik, “Furor de archivo”, *Revista Estudios visuales* 7, (2010), 117.

²⁹⁰ Alejandro Bauzá, “Ceci n’est pas un archive: por una definición del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas”, *Interartive: a platform for contemporary art and thought*, <http://interartive.org/2012/05/definicion-del-archivo/> (consultado el 11 de mayo de 2013).

²⁹¹ ‘Anamnesis’: f. reminiscencia (|| representación o traída a la memoria de algo pasado). La nota es mía. DRAE: <http://lema.rae.es/drae/?val=articular> (consultado el 11 de mayo de 2013).

²⁹² Jacques Derrida, *El mal de archivo, una impresión freudiana*, en:

Este recogimiento de la escritura, digamos, de una escritura de carácter político, es uno de los referentes más notorios de la primacía del lenguaje en la cultura occidental, equiparable a lo que implica la célebre sentencia bíblica que reza: “En el principio era el verbo”. Piénsese por ejemplo en la importancia que guardan algunos rituales de nominación que hacen de los objetos, el “embarque” instantáneo de autoridad documental como, cuando en los matrimonios se firma el libro de actas o, mejor aún, cuando en los juicios se jura la verdad con la mano puesta sobre una Biblia cerrada, nunca abierta. Pues, la noción de texto, incluso de escritura, sólo es posible, paradójicamente siempre que nada se pueda leer a partir de ellos. Esto posee el mismo tipo de mecánica que los “actos del habla” descritos por John Austin como un hacer cosas con palabras sin necesidad de acción física; a lo que nosotros transferiríamos aquí por “dar fe de una lectura a través de los objetos sin hacer su lectura física”²⁹³.

En un sentido estricto, esta documentación representa “lo escrito”, de una forma semejante que uno puede hablar para representar “lo ya leído”; con la salvedad de que el segundo es un sujeto siempre individual, mientras que el otro participa de un tiempo indefinido y colectivo. Esta subjetiva noción de tiempo es impuesta como un vínculo

“de inconsciente a inconsciente. Nuestra propia vivencia de la temporalidad no como un estado lineal ininterrumpido, histórico, sino como (...) una temporalidad descentrada, cíclica, arcaica, mnémica, heterogénea, fluida. La temporalidad de la obra es construida como la temporalidad psíquica. El objeto artístico funciona como reliquia contra el olvido. Nos expone a la vivencia de la temporalidad a costa de hacerse objeto que lucha contra su propia desaparición. Contra su propia decadencia”²⁹⁴.

<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>, (consultado el 11 de mayo de 2013).

²⁹³ John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (Bogotá: Escuela de Filosofía de la Universidad de ARCIS, 1955), 17-19.

²⁹⁴ Vargas, *Mary Kelly*.

4. 4. 5 Escritura conceptual y el nuevo ámbito matérico

Si, por una parte, según hemos repasado, el lenguaje para **Mel Bochner** “no es transparente”, por otra, para artistas como **Robert Smithson**, como apreciaremos enseguida, tampoco lo es insustancial. Ya Roy Harris señalaba que “la disponibilidad del espacio para el despliegue de las formas escritas es lo que da a la sintagmática de la escritura mucha mayor variedad y complejidad que la que puede tener la del habla”²⁹⁵. Pero antes de observar estas hipótesis, revisemos —valga esta redundancia— el “campo” de la escritura y la escritura en el espacio.

Hasta aquí hemos hablado de dos procesos importantes de extinción, por un lado la desmaterialización del objeto artístico y, por otro, la desintegración del lenguaje mismo. Ante ello, el cuestionamiento que nos asaltaría de inmediato es: si objeto y lenguaje están escindidos dentro del arte, ¿cómo puede subsistir en él alguna clase de materialidad y de texto? Esto es fácil de responder si desvinculamos de tales ámbitos todo valor fetichista: de avalúo económico por parte del arte visual, y de exigencia estilística por parte de las letras. Lo cual quiere decir que, si en efecto, ni el objeto ni el lenguaje desaparecen por completo, sí al menos desaparece de ellos su concepción histórica y, con esto, su aprecio por lo que durante años solieran ser: una pintura incomparable y única; una novela o un libro de poemas sublime e inigualable.

Cierto es que, pese a ser éste el nuevo “espíritu” del arte, no son pocos los que han malentendido la encomiable renuncia que supone alejarse de los fetichismos y, con ello, de la aspiración a immortalizarse en colecciones muy al estilo del arte moderno. Ya Claire Fontaine denunciaba severamente a aquellos artistas que, habiendo partido de postulados conceptuales supuestamente revolucionarios, como el *ready-made*, re-objetualizaban el valor de éstos al modo fetichista del arte moderno y coleccionable. En ejemplo de ello es su opinión acerca del célebre artista conceptual tailandés **Rirkrit Tiravanija**.

²⁹⁵ Harris, *Signos*, 68.

uno de los trabajos de Tiravanija consistía en exponer el coche que le había llevado desde el aeropuerto hasta el lugar de la exposición. ¡Coche usado, “tocado por la gracia” del artista, pero, ay, un coche cualquiera, un *ready-made* justificado simplemente por su valor de uso! ¡Exactamente lo contrario del concepto del *ready-made*! (¡Como si el porta botella o las latas Brillo fuesen obras de arte *por el hecho* de haber sido utilizados por los artistas!)²⁹⁶

Una vez aclarado este dilema del objeto y su renuncia a la plasticidad, y del texto al discurso exclusivamente literario y erudito, podemos suponer también que hablar de la materialidad de las palabras no estriba propiamente en destacar la cualidad tridimensional que puede adoptar cualquier modelo de escritura, (sobre todo si consideramos que de alguna manera y más patentemente en sus orígenes) toda escritura es volumétrica; de tal suerte que el célebre letrero del monte Hollywood en que descansa la enorme grafía de su nombre, tal vez pueda ser estudiado como un fenómeno propio de la cultura visual pero no ya como un concepto de arte. Al contrario, la materialidad del texto es más bien una nueva condición expresiva del lenguaje, la cual considera el espacio asimismo de manera conceptual.

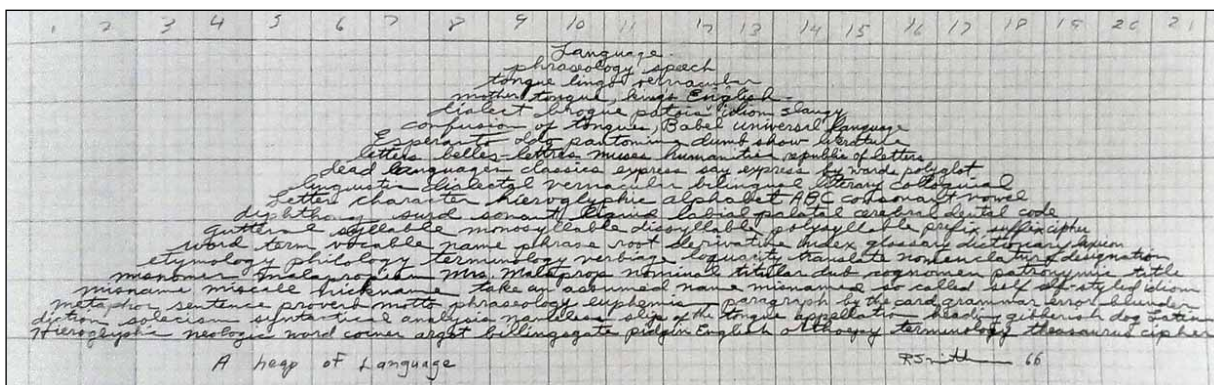
Con ello nos referimos a aquellas grafías que comunican el precepto espacial o cuyo concepto se apoye a su vez en el del espacio. Cerca de ser sólo su técnica, incluso de ser una actividad escultórica, la escritura como materialidad también incorpora obligadamente una reflexión sobre el espacio. Por otro lado el volumen de su presencia puede ser mínimo per se y, sin embargo, ser espacial y matérico en virtud del concepto que transmite. Puede aplicarse aquí una analogía cuando Carl Andre advertía que no había que confundir un lugar con un ambiente²⁹⁷; puesto que un lugar es en sí mismo un área específica dentro de un ambiente; de tal modo, es posible entender la escritura matérica, como una escritura que inaugura una noción de lugar (espacial), por mínima que sea, adentro de un contexto artístico cualquiera.

Así más que responder de manera fiel a su contenido verbal, esta particularidad contemporánea de la escritura no “es del todo ella misma” sin la noción

²⁹⁶ Fontaine, “Artistas *ready-made*”.

²⁹⁷ Andre, “Simposio”, 13.

de espacio; es decir, su significación quedaría trunca sin esta importante consideración. Observemos ahora el “dibujo” *Heap of lenguaje* (Montón de lenguaje) de Robert Smithson seguido por su transcripción en caracteres “de molde”²⁹⁸.



ROBERT SMITHSON
Heap of Language
(Montón de lenguaje)
 grafías manuscritas con tinta
 sobre papel milimétrico,
 16.7 x 56.2 cm, 1966.

²⁹⁸ Robert Smithson, *Heap of Language*,

<http://www.cetteadressecomportecinquantiesnes.com/Smithson.htm> (consultado el 11 de mayo de 2013).

Language
phraseology speech
tongue lingo vernacular
mother tongue king's English
dialect brogue patois idiom slangy
confusion of tongues, Babel universal language
Esperanto Ido pantomime dumb show literature
letters belles-lettres muses humanities republic of letters
dead languages classics express say express by words polyglot
linguistic dialectal vernacular bilingual literary colloquial
Letter character hieroglyphic alphabet ABC consonant vowel
diphthong surd sonant liquid labial palatal cerebral dental code
guttural syllable monosyllable dissyllable polysyllable prefix suffix cipher
word term vocable name phrase root derivative index glossary dictionary lexicon
etymology philology terminology verbiage loquacity translate nomenclature designation
misnomer malapropism Mrs. Malapropos nominal titular cognomen patronymic title
misname miscall nickname take an assumed name misnamed so called self self-styled idiom
metaphor sentence proverb motto phraseology euphemism paragraph by the card grammar error blunder
diction solecism syntactical analysis nameless slip of the tongue appellation heading gibberish dog Latin
hieroglyphic neologism word coiner argot billingsgate pidgin English orthography terminology thesaurus cipher.

Ya el hecho de que sea “un montón” y no otra cosa, *nos habla* de lo que vendrá: un “sopesar” del lenguaje ahí donde se lo encuentre. Es de llamar la atención que a siete años de *Heap of Language*, entendido como una concepción de corporeidad del texto, Barthes buscaba algo semejante para las perspectivas de análisis, cuando se pronunciaba por “una nueva ciencia lingüística que no estudiase ya el origen de las palabras, la etimología, ni su difusión, la lexicología, sino el progreso de su solidificación, su espesamiento a lo largo del discurso histórico; sin duda esta ciencia sería subversiva, manifestando más que el origen de la verdad, su naturaleza retórica, lingüística.”²⁹⁹

En vista de que, como señalaba Lawrence Weiner, “no se puede considerar al espacio un material del arte”³⁰⁰, eso que en esta escritura *significa*, es a un tiempo morfológico y conceptual, de modo que las líneas escritas cifren elementos de un campo semántico procedente o inmanente del lenguaje mismo. Esta estructura debe

²⁹⁹ Roland Barthes, *El placer del texto* (Madrid: Siglo XXI, 1973), 31.

³⁰⁰ Lawrence Weiner “Simposio en el Bradford College”, Lawrence Weiner, *Mi libro es su libro, selección de textos y obras traducidas* (México: Alias, 2008), 23.

mirarse como apertura para el espectador-lector. Así, si lo hiciéramos de arriba abajo, la pirámide se corona por la palabra “lenguaje” y desciende por líneas que van apilando el cuerpo de palabras, con: “fraseología discurso”, “lengua linguo-vernácula” “lengua madre”... “letras bellas letras”, “confusión de lenguas” “Babel universal”, etc.

Esta aparente anarquía no es sino una conceptualización misma del espacio afín a las propias palabras de Smithson cuando en su ensayo *El museo del lenguaje en las inmediaciones del arte* este decía que: “la naturaleza es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”³⁰¹. Esta aparente paradoja, es en realidad un pretexto conceptual para el “acomodo” del espacio en la escritura misma.

Cercana a la poesía visual,³⁰² este uso de la escritura propone una reflexión material sobre el arte a través del propio arte. La conciencia de este modelo es la capacidad del artista visual de ejecutar en su escritura los elementos que hagan notar que “el arte [escritura visual] no sale de la boca,³⁰³” o sea, que el ser del arte que persigue esta forma de trabajo es, en efecto, lingüístico pero no depende de la elocuencia y poco tiene que ver con la experiencia de “decir algo”; y sí más bien con su propia corporeidad y presencia en un entorno de arte.

Ya que es posible concebir montones o pilas, no solamente de palabras, sino de lenguaje, otra de las características espaciales de este tipo de ejercicio queda en la sugerencia de cómo estos montones pueden ser desplazados en la noción espacio-temporal de la lectura. Y si, por ejemplo **Mel Bochner** en su escritura de concepto utiliza la borradura y el tache, esto significa que el lenguaje de alguna manera, se entiende como un espacialidad en capas, de la que se puede aplicar una arqueología vertical u horizontal de la escritura.

Por lo visto, una de las “maneras” conceptuales por excelencia para resolver el eterno dilema prevalente entre la pieza de arte física y su significado se encuentra al

³⁰¹ Robert Smithson, *Selección de escritos* (México: Alias, 1979), 97.

³⁰² Como es el caso del artista holográfico alemán Dieter Jung, quien proyecta textos luminosos y holográficos. Más información: Antiquarian Holographica, <http://holographica.blogspot.mx/2009/09/dieter-jung-postcard.html> (consultado el 11 de mayo de 2013).

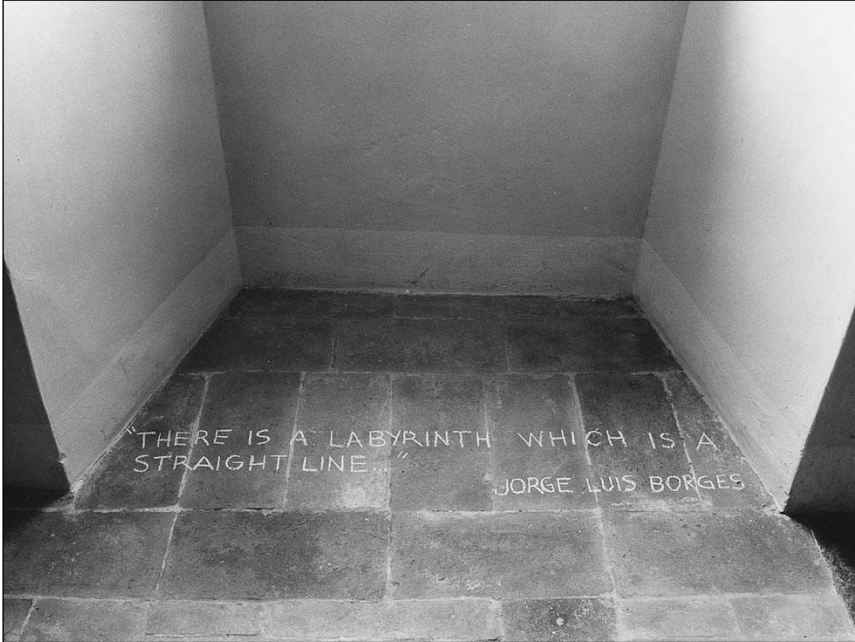
³⁰³ Andre, “Simposio”, 11.

momento de trabajar esta condición material del lenguaje, y no tanto en la fisicalidad de los materiales. Recuérdese que en principio el arte de concepto no es materialista, sino lingüístico, y que uno de los errores comunes para “conseguir” tal concepto es creer que este se encuentra entre los materiales meramente tangibles. Esto nos hace cavilar en una de las advertencias de LeWitt:

Los nuevos materiales son una de las mayores aflicciones del arte contemporáneo. Algunos artistas confunden nuevos materiales con nuevas ideas. No hay nada peor que ver al arte revolcándose en llamativas chucherías. La mayoría de los artistas que se ven atraídos por estos materiales son los que carecen de la rigurosidad mental que les permitiría usarlos bien. Se necesita un buen artista para usar nuevos materiales y transformarlos en obra de arte. El peligro es, creo, darle tanta importancia a la fisicalidad de los materiales y que eso se transforme en la idea de la obra (otro tipo de expresionismo)³⁰⁴.

Así, cuando Bochner toma textualmente la cita de Borges: “Existe un laberinto que es una línea recta”, pero decide escribirla en un espacio que es un pequeño nicho dentro de un interior; digamos que este acto, vuelve automáticamente espacial y material su propio concepto de escritura, de la misma forma que cuando Joseph Kosuth, en una instalación consistente en cinco palabras en neón azul: describe la leyenda: “*FIVE WORDS IN BLUE NEON*” (cinco palabras en neón azul). Observemos ambos ejemplos.

³⁰⁴ LeWitt, “Párrafos”.



MEL BOCHNER
There is a Labyrinth...
(Hay un laberinto...)
anotación con tiza blanca
en el suelo
de un interior específico,
15 x 101 cm
1971.



JOSEPH KOSUTH
Five Words in Blue
Neon
(Cinco palabras en
neón azul)
instalación: circuito
luminoso de tubos neón
sobre pared,
25 x 300 x 5 cm (aprox.)
1965.

4. 4. 6 Escritura conceptual y definición de arte

Como hemos ya sugerido en nuestros argumentos, una de las características más distintivas del arte de concepto es la auto-referencialidad. Tal conjetura es simple si consideramos que la auto-referencialidad es un rasgo propio del arte contemporáneo mismo, dicho en el más amplio de los sentidos, lo cual incluye prácticamente todas las disciplinas.

Arthur Danto escribía: “Joseph Kosuth afirmó que la única tarea para un artista de nuestro tiempo «era investigar la naturaleza misma del arte». Esto suena muy parecido a la frase de Hegel que inspiró mi propia visión sobre el fin del arte: «El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte»³⁰⁵. Para Danto, esto representaba el “fin del arte” porque, si el arte de nuestros tiempos invita a conocer el propio arte como un “eterno” redescubrimiento de sí mismo, todo lo que queda tras de él, es no sólo descriptivo, sino redundante en un sentido pleonástico.

No es casual que, para Danto, Kosuth sea un artista con un conocimiento excepcional de la filosofía. Mucho se ha apuntado a Joseph Kosuth como la figura más influyente en la renovación de los conceptos de Marcel Duchamp que, en gran medida, estaban un tanto sepultados por la crítica y la Historia del arte. Hecho curioso, pues, si bien es sabido que Duchamp no fue “comprendido” del todo en “su tiempo”; con Kosuth ocurrió algo similar, especialmente entre las décadas 60 y 70. “Sucedió que pocos filósofos de la época estaban preparados para hacerlo, simplemente porque muy pocos pudieron imaginar la posibilidad de un arte producido en esa vertiginosa disyunción”³⁰⁶.

De hecho, Joseph Kosuth uno de los integrantes de *Art & Language*, fue acaso el más notable de los exponentes y precursores de la escritura conceptual. El artista estadounidense parte de la autorreferencia del significado escrito y la imagen para desarrollar su célebre “saga” de “Objetos perfectos”, consistentes en “autodefiniciones con diversos enunciados que se materializan a través de neones o letras impresas, buscando la equivalencia entre la intención del artista y la

³⁰⁵ Danto, *Después del fin*, 35.

³⁰⁶ Ibid.

descripción de la obra, que en realidad son una misma cosa”³⁰⁷, una ontología conjunta de la palabra y la visualidad. “En ocasiones, a R. Barry, L. Weiner, D. Huebler y también J. Kosuth se les ha reunido en una especie de grupo conocido por las siglas formadas por las iniciales de sus apellidos —B W H K—, y entendido como el «límite último del arte conceptual» en tanto que a sus componentes les interesaba más analizar la naturaleza del arte que la presentación de objetos y asumían las funciones del crítico para defender el derecho a la autorreflexión”³⁰⁸.

A continuación, perteneciente a la misma serie del caso de las sillas (*One And Three* —Uno y tres— de Joseph Kosuth), que atendimos en el apartado de *Medios mixtos*, apreciamos un conjunto más de obras, cuyo concepto funciona bajo la misma lógica de auto-referencialidad.



³⁰⁷ Guasch, *El arte último*, 179.

³⁰⁸ *Ibid.*, 183.



JOSEPH KOSUTH

from: *One and three:*

1) *Shovel*, 2) *Hammer*, 3) *Plant*

[de la serie “Uno y tres”:

1) *Pala*, 2) *Martillo*, 3) *Planta*]

Instalaciones:

1) pala, fotografía y placa con texto,
 2) martillo, fotografía y placa con texto,
 3) planta, fotografía y placa con texto,
 dimensiones variables

(220 x 400 x 65 cm, cada una aprox.)

1965.

Hasta ahora hemos hecho un repaso detallado acerca de las características del arte contemporáneo en general, y también en cuanto a la escritura conceptual en particular. Armados pues de estos conocimientos, pasaremos a hilvanar una metodología que tenga la función concreta de aplicarse como un análisis crítico para este tipo de arte; procurando siempre que el rango de casos sea lo más amplio posible, de modo que nuestra herramienta sea de utilidad para prácticamente todo el arte conceptual en el que, de algún u otro modo, las formas escritas cobren presencia.

5 SOPORTE, TEXTURA Y LEYENDA

(Apartado metodológico)

5.1 Condiciones del arte actual

Con el fin de aprovechar los conocimientos teóricos e históricos asimilados a este punto y de poderlos aplicar en tareas útiles, nos queda ahora elaborar un dispositivo metodológico; esto es: un itinerario que nos ilumine el camino de análisis durante la revelación de nuestro fenómeno. Una vez construido tal dispositivo, seremos capaces de esgrimir un discurso crítico que sea practicable en los numerosos casos en que el arte construye su concepto por medio de la visualidad y la escritura; hecho que como hemos subrayado, es una de las manifestaciones creativas más comunes en nuestros días.

Para arribar a este modelo de praxis, se requiere a su vez discurrir por varios procedimientos, de los que un simple ejercicio de concreción es el primero. Esto no estriba en otra cosa sino en compendiar, de forma muy escueta, los rasgos que, tras haber seguido el curso del arte contemporáneo en el tiempo, consideramos los más distintivos. Así haremos de esta disciplina un crisol de estudio o bien un escenario que nos servirá para observar nuestro verdadero sujeto de investigación, una vez más: la escritura en su mancuerna con la visualidad.

De acuerdo a las perspectivas expuestas, empezamos entonces por contestarnos esta pregunta: ¿cuáles son las condiciones generales del arte actual? Con ello nos referimos a las cualidades básicas que dejan ver la huella de ese doble viaje histórico del arte hacia lo que se conoce como su “fin”³⁰⁹, tanto en el sentido

³⁰⁹ Para Arthur Danto, la noción del “fin del arte” es ante todo, un concepto post-histórico. El filósofo está convencido de que así como se puede hablar de la “idea de un arte anterior al comienzo del arte, debemos pensar en el arte después del fin del arte, como si estuviésemos en una transición desde la era del arte hacia otra cosa, cuya forma y estructura exacta aún se debe entender”. (Más adelante el filósofo comenta:) “En una entrevista del año 1969 el artista conceptual Joseph Kosuth afirmó que la única tarea para un artista de nuestro tiempo «era

espacial como en el de su modelo de conciencia: primero, desde lo interno de su estructura, hasta su des-objetualización o apertura hacia la espacialidad; y, segundo, desde su consideración como una creación dotada de interioridad (“semilla” de la subjetividad del propio artista), hasta su disolución de toda noción de un yo privado³¹⁰.

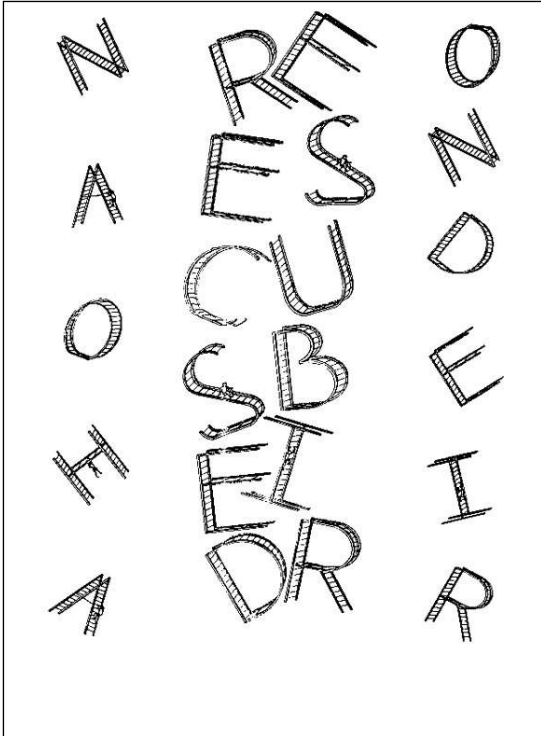
Entonces, notamos que, según las concernencias de nuestro análisis, el arte contemporáneo al que nos referimos es:

- **INTERMEDIAL.** Multimediático, también interdisciplinario y abrevador de más de un tipo de soporte o expresión³¹¹. Presentamos como ejemplo, uno de los poemas holográficos de **Eduardo Kac**, cuya escritura es generada a través de varios dispositivos técnicos: computadora, proyector y una estructura mecánica.

investigar la naturaleza misma del arte».18 Esto suena muy parecido a la frase de Hegel que inspiró mi propia visión sobre el fin del arte: «El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte». Danto, *Después del fin*, 26-36.

³¹⁰ “De acuerdo con Ludwig Wittgenstein parecería no haber un lenguaje privado, algo cuyo “significado lo determinaría la unicidad de una experiencia interior del individuo de tal modo que, si los otros no pueden *tener* esa experiencia, no pueden realmente saber lo que una persona quiere decir con las palabras que emplea para describirla” Krauss, *Pasajes*, 256.

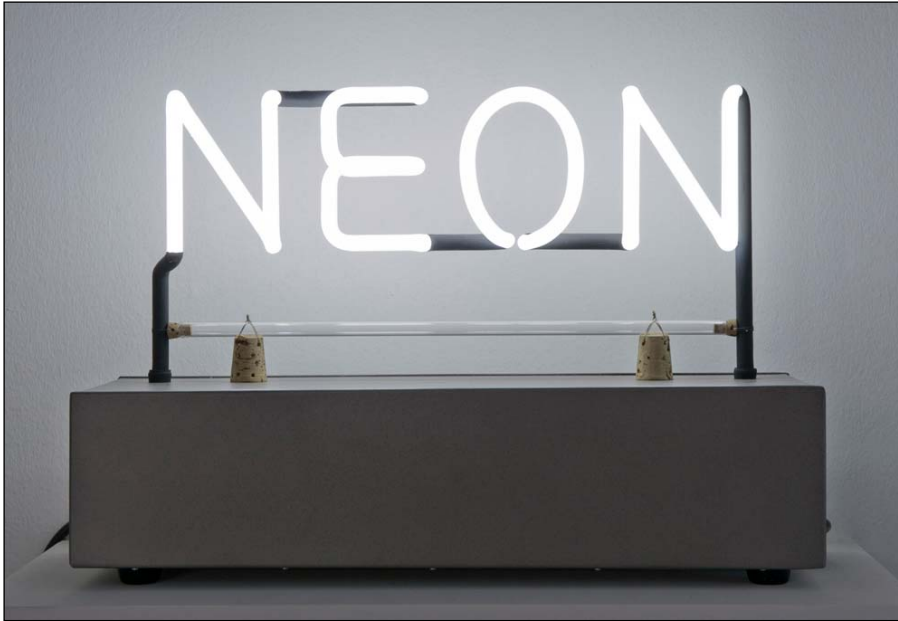
³¹¹ “Estamos en medio de un *giro transdisciplinario, intermedial y globalizado* que contribuye tanto a redefinir lo que entendíamos por arte en el Occidente moderno como en el Oriente preglobal”. García Canclini, *La sociedad*, 40.



EDUARDO KAC
Fast, slow, nowhere to go
(Rápido, lento, no hay adonde ir)
texto visual hecho con software
3D de computadora,
1982.

- **SOCIAL.** Colaborativo, desindividualizado, exterior, público, de fácil acceso comunicativo³¹². Abajo, una instalación del norteamericano **Joseph Kosuth**.

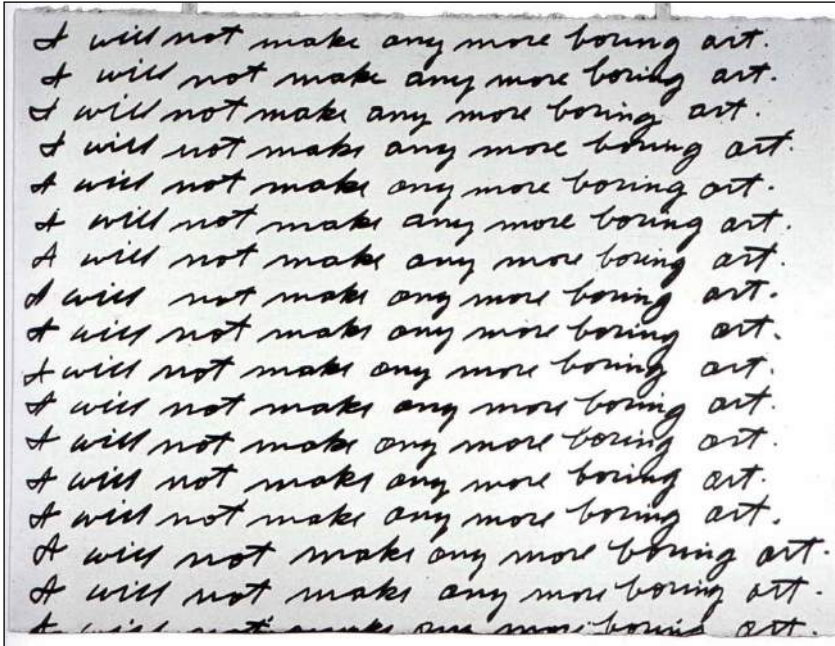
³¹² Al llevar a cabo este programa en el ámbito del arte se requieren modelos teóricos que no puedan extraerse de la observación de las obras de arte y puedan demostrarse en el empleo comunicativo de dichas obras. Aquí utilizamos distinciones como sistema/entorno, medio/forma, (...) y sobre todo, la distinción entre sistemas psíquicos (sistemas de conciencia) y sistemas sociales (sistemas de comunicación)".



JOSEPH KOSUTH
Neon (Neón)
instalación con
gabinete
plástico y tubo de luz
neón blanco,
1965.

- **AUTORREFERENCIAL.** Nominativo, auto-definitorio, recursivo, inclinado a cuestionar la naturaleza de su propio lenguaje³¹³. Un ejemplo de ello es este trabajo del artista **John Baldessari** en el que se repite la frase escrita a mano: “*Ya no haré más arte aburrido*”.

³¹³ Una postura familiar a Danto es la de Paolo Virno. En el arte, para el filósofo: “el homónimo se refiere a sí mismo como a otro (“devenir desigual del idéntico”), y a otro como a sí mismo (“devenir idéntico de los desiguales”). Él afirma, por ello, la vocación *autorreferencial* del lenguaje. Además: muestra que el lenguaje posee su propia verdad *solamente* en la autorreferencia, ya que cada discurso sobre el mundo, bruscamente negado y reabsorbido en la deixis, constituye nada más que un efímero punto de tránsito hacia el *discurso sobre el discurso*. La relación que el lenguaje establece consigo mismo en la homonimia es, por otra parte, la matriz inmediata de la idea hegeliana de *autoconciencia*. El sujeto es concebido, antes que nada, como ‘Yo, el homónimo’.” Paolo Virno, *Palabras con palabras: poderes y límites del lenguaje* (Buenos Aires: 1995), 21.



JOHN BALDESSARI
*I will not make
 any more boring art*
 (Ya no haré más arte
 aburrido)
 (anotación en hoja de
 libreta)
 tinta / papel,
 1972.

- **DESOBJETUALIZADO.** Sin preeminencia en su aspecto físico, no estetizado formalmente, “aséptico”, sin lógica comercial esencial, efímero³¹⁴. Tal como se aprecia en esta imagen de arte callejero por el anónimo **Banksy**.



BANKSY
Follow your dreams
 (Haz caso a tus
 sueños)
 pinta callejera sobre
 muro público,
 2010.

³¹⁴ Al respecto Lucy Lippard, anota: “Para mí, el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o «desmaterializada» (...) Para mí el arte conceptual *ofrece* un puente entre lo verbal y lo visual”. Lippard, *Seis años*, 8.

Una manera de comprobar la hipótesis que presupone este listado de las condiciones del arte actual es recomblando el orden de las obras ejemplificadas, colocando cada una bajo cada categoría y darse cuenta de que todas responden positivamente.

Cabe hacer la aclaración de que estos aspectos distintivos no son hasta ahora sino indicadores demasiado abiertos de lo que, mirando más a detalle, seguramente se encontraría en los modos del arte de nuestros días. La atención general sobre éstos proviene más bien de las consideraciones con que, a priori, se pretende hablar del tema. Si, por ejemplo, la presente tesis se tratase de un estudio económico —y no lingüístico— del arte, sin duda se habría subrayado la índole no comercial de las obras actuales como otra más de sus condiciones frecuentes; hecho que nos desviaría a otro tipo de discusiones en materia de sociedad, capital, patrimonio, etc. Razón por la que hemos resuelto conveniente hallar tales especificidades dentro de aquellos ámbitos más afines a nuestros quehaceres, y decir mejor, siguiendo el ejemplo, que las obras contemporáneas no poseen “lógica comercial” más por carecer de materialidad, que por postrarse o no en los intrincados sistemas de compra-venta, subvención o patrocinio.

La medida de estos rasgos generales será aquí entonces la misma con la que se ha exhibido lo más trascendental del tema.

5. 2 Teorías y tipologías del texto

Una vez identificados estos rasgos generales en el ámbito del arte contemporáneo (la intermedialidad, la socialización, la autorreferencialidad y la desobjetualización), es menester volver por un momento a nuestro fenómeno de la escritura, y cuestionarse qué tanto este atraviesa o permea tales condiciones.

¿Cómo abordar el tema? He aquí que partimos de la premisa de que no hay una metodología que sea específica para analizar la escritura en el arte conceptual. Baste entonces conducirse al meollo de todos estos cruces con preguntas, hasta ahora empíricas, como: ¿de qué manera la escritura se presenta en compañía de otras manifestaciones que no son ni típica ni meramente verbales? ¿Cómo puede lo escrito vincularse con las personas tanto individual como colectivamente, puede el espectador actuar en la producción de tal arte? ¿Hasta qué grado es reconocible cuando un escrito habla de sí mismo, de su propio lenguaje o del arte, o bien, de la ética y la filosofía? Y si es así, ¿es viable hallar categorías discursivas en ello? ¿Puede la escritura emular, suplir o evocar una imagen visual que carece de objeto o soporte?, etc.

Esta maniobra de particularización, traída de conjugar un fenómeno dinámico con las generalidades de un campo disciplinar, será siempre hecha en este orden, y no en otro, cada vez que se distinga bien entre escenario e incidente, entre lo universal y lo específico, lo medular y lo complementario. Tal es la operación presente, la cual da pie al siguiente paso fundamental en la búsqueda de metodologías: hacer una especie de ‘estado metodológico del arte visual escrito’; dicho en palabras más sencillas, indagar lo existente respecto a teorías y sistemáticas relacionadas con nuestro problema de investigación. Y si, por un lado, la ‘metodología del arte’ se construye a partir de las teorías reconocidas en muchas otras disciplinas; por otro lado, sería inútil estudiar un fenómeno artístico tomando tales teorías superficialmente y sin ejercer a fondo tal labor de reconocimiento. Muchos de los autores que hemos venido siguiendo coinciden en que el arte es afín a la teoría. Eso también significa que la teoría requiere de manera ineludible la creatividad propia del arte; y más aún si tenemos en cuenta que “la ciencia actual no ha propuesto aún una teoría satisfactoria de la escritura, de su relación con la lengua y de las reglas de su funcionamiento [y que] ha habido una polémica de carácter metafísico acerca de su «origen»; lenguaje vocálico o bien grafismo”³¹⁵.

³¹⁵ Kristeva, *El lenguaje*, 24.

He aquí que en cuestión de escritura encontramos no poco. Prueba de ello son justamente algunas de las ópticas y posturas atrás mencionadas. Lo que nos lleva de nuevo a preguntarnos algo, en este caso: ¿cuáles son las metodologías contemporáneas que tratan el “problema” de la escritura?, ¿qué sistemas o tipologías lingüísticas se ofrecen al estudioso del arte para ser aplicadas en el área de la visualidad? y, para terminar, ¿cuál es la relación de tales tipologías o métodos con la necesidad ex profesa de abordar de modo crítico el arte contemporáneo y, sobre todo, el de concepto?

Cuando Fredric Jameson hablaba de la necesidad de mapas³¹⁶ para abrir el terreno al momento de descifrar el pensamiento de nuestro presente, estaba hablando también de la necesidad de generar nuevos códigos para familiarizarnos con todo aquello que, como el arte conceptual, se muestra de entrada poco claro o confuso. Ya el propio Kosuth señalaba que las condiciones del arte (como las que hemos nombrado) son en sí un estado conceptual y que “el hecho de que las formas de lenguaje, desde las cuales el artista enmarca sus propuestas, muchas veces se presentan en códigos «privados», es el resultado inevitable de la libertad del arte con respecto a las limitaciones morfológicas; y de esto resulta que uno tiene que estar familiarizado con el arte contemporáneo para apreciarlo y comprenderlo”³¹⁷. Precisamos, pues, “leer” *en* esos códigos, como si de idiomas se tratase.

Pero como ocurre con los idiomas, las metodologías también poseen raíces que debemos tener en cuenta para formular una nueva. En lo que respecta al universo de la escritura en el arte actual, parece natural que, al buscar los instrumentos de análisis, nos topemos en primera instancia con las perspectivas acuñadas por la literatura y el estructuralismo de hace algunas décadas. Pero si, según se vio atrás, el mismo Roland Barthes apuntaba que (al ser la literatura la responsable por siglos de las discusiones del lenguaje) estamos movidos a elaborar nuevos diálogos con el lenguaje desde otros campos.

³¹⁶ Jameson, *El posmodernismo*, 81-84.

³¹⁷ Kosuth, *Art After*, 18.

Atendamos entonces algunas de las principales teorías que atañen adecuadamente el tema de la escritura y los textos en general. ¿Qué autores están ocupados de alguna manera en el tema? ¿En qué consiste la óptica de sus premisas y hasta dónde se relacionan unas con otras? Y, sobre todo, ¿de qué forma tales teorías se pueden avenir al desarrollo de un método para la escritura en el arte conceptual? Repasemos algunas posturas y observemos, grosso modo, sus semejanzas e hipótesis.

5. 2. 1 Poética y textualidad

Para Gérard Genette, el objetivo de la poética no es hablar de poemas ni tratar los asuntos críticos del lenguaje, y sí más bien “el conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular”³¹⁸; a lo que en un sentido más amplio se reconoce como *transtextualidad*, término acuñado por Julia Kristeva que sirve para englobar todas las relaciones posibles entre los textos. Con el fin de ordenar tal fenómeno, Genette despliega una tipología concreta, clasificando estas relaciones en cinco figuras:

1) *La intertextualidad*.- En la que encontramos la presencia simultánea de un texto en otro, tal como ocurre con *la cita, el plagio, la alusión, la copia, etc.*

2) *El paratexto*.- Que es el conjunto de ligazones menos explícitas entre los textos, como ocurre con sus *títulos, prefacios, epílogos, advertencias, anotaciones* e incluso muchos otros elementos paralelos a los textos que implican toda una fuente de elementos irresueltos entre estas figuras y los contenidos.

³¹⁸ Genette, *Palimpsestos*, 9.

3) *La metatextualidad*.- por esta entenderemos el texto como un comentario de otro cuya escritura no se evidencia, como cuando convocamos o aludimos a una obra sin acudir a sus palabras originales.

4) *La hipertextualidad*.- Se entiende por esta todo lo que vincula a un texto con otro anterior y que sin embargo se lo hace saber posteriormente, una especie de injerto o de serie de injertos de textos que se tocan temporal y tangencialmente. En esta peculiar figura podemos encontrar la parodia, el pastiche y el travestimiento textual.

Y 5) *La architextualidad*.- esta figura estriba en declarar o nombrar una condición genérica de un texto, sin que tenga que ser siquiera citado o comentado; su función es meramente taxonómica y no se interesa por los contenidos, como cuando se dice que tal obra es un aforismo y no un refrán, que tal otra es un poema en prosa y no un cuento, etc.

5. 2. 2 Semiología

Ésta es la disciplina encargada de estudiar los signos. Su óptica se centra en los procesos de interpretación y producción del sentido, y no así de los significados lexicográficos ni verbales de las palabras. Cercana a la comunicación y más abocada al desempeño social del signo, los objetos y sus sistemas. La semiología moderna, para su fundador, Charles S. Peirce, opera como un proceso de sustitución de símbolos por objetos, sean huellas, indicios o íconos.

El modelo de análisis que propone la semiología se articula en la triada: *representamen – objeto – interpretante*. “Esta tríada del signo puede explicarse con un ejemplo. Si miramos el afiche de un hermoso paisaje (= un signo), se produce un proceso de semiosis donde: el representamen es la imagen del afiche percibida como signo. El interpretante es la relación mental que establecemos entre el

representamen y su objeto; en definitiva es la idea del signo del afiche. El objeto es el paisaje aludido en el afiche”³¹⁹. Por estas razones la semiología es aplicada en el campo del diseño y la señalética y la señalización.

5. 2. 3 Teorías lingüísticas y de la escritura

Luego de que, hace justamente un siglo, Saussure introdujera su teoría lingüística, cimentada en la relación binaria de los símbolos gráficos y sus imágenes acústicas, no pocas fueron las enmiendas que se sumaron a esta teoría con el fin de incorporar otros aspectos significantes del lenguaje que no se apoyaran en el sistema del habla ni relegaran los ámbitos escritos a un aparato de ideografías basadas en la fonación y la audición. Fruto de esos ejercicios de complementariedad son las teorías lingüísticas de las imágenes y la escritura, que son obras abocadas, no sólo a reivindicar los elementos no verbales, sino a darles un lugar en el discurso crítico.

Así, mientras que para Saussure todo lo escrito depende de la oralidad del lenguaje, para los nuevos teóricos de la escritura, es menester traer a la discusión todos los factores que puedan resultar significantes, como ocurre con los elementos formales y espacio-temporales de la comunicación, ya que ni el tiempo ni el espacio de la lecto-escritura, son ajenos a los mensajes.

Para los teóricos integracionales, la escritura es una tecnología, tanto como cualquier otra. El alfabeto mismo está hecho de herramientas con más destinos que el de materializar un dictado, oral o mental, y debido a ello la escritura puede ser también performativa y vindicar o anular actos. Roy Harris piensa que “todo texto escrito necesita un espacio gráfico donde situarse a los fines de la lectura. Este espacio puede o no estar compartido con otros signos que no son formas de

³¹⁹ Victorino Zeccheto, *La danza de los signos: nociones de semiótica general* (Quito: Ediciones ABYA-YALA, 2002), 72.

escritura³²⁰; razón por la cual es posible considerar la existencia de puentes que comuniquen elementos antes impensables, como los dibujos o los mapas y con lo que se ha entendido por signo lingüístico. Igualmente estos teóricos integracionales toman fracciones de las teorías ya hechas (como lo respectivo a los símbolos y los objetos en la semiología) y los conjugan con teorías lingüísticas de modo útil para abordar el signo, por ejemplo, desde campos como la música, la cartografía y la visualidad en general.

Así, de acuerdo con Ivan Illich, “la lectura, lejos de ser un acto de abstracción, es un acto de encarnación”³²¹. Y no se trata solamente de la fusión de teorías lingüísticas, sino, en un sentido más amplio, de la incorporación de las distintas cosmovisiones al tema de la escritura y los medios, buscando factores que se han empezado a sumar en las típicas expresiones de diversidad cultural de nuestros días.

5. 2. 4 Actos del habla y filosofía del lenguaje

Herederos de posturas filosóficas wittgensteinianas pertenecientes a su vez a la filosofía analítica o positivismo lógico, teóricos como John Austin y John R. Searle, afirman que el lenguaje verbal posee la cualidad de materializar acciones y viceversa. Tal fenómeno es conocido como *speech acts* (o actos del habla por su designación en nuestra lengua). Entre esos constructos, la relación del lenguaje y los objetos cobra un viso importante en el que lo humano y lo demás material y temporal se unen por medio de sucesos desatados en la presencia de estructuras lingüísticas. Tal propiedad adoptada por el lenguaje, tanto hablado como escrito, recibe el mote de *performativo*.

³²⁰ Harris, *Signos*, 169.

³²¹ Ivan Illich, *En el viñedo del texto* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 163.

Piéñese por ejemplo en el bautismo de un barco, al clásico estilo de las palabras ceremoniosas proferidas mientras se rompe una botella contra su proa; para Austin tal operación se ve completada solamente si lo proferido en tal acontecimiento ‘casó’ con el convenio de la persona predestinada a ello; de modo que el bautismo (hecho) no sería concluido si el funcionario no dijera las palabras debidas, o bien, tampoco si las palabras, aunque dichas debidamente, fueran proferidas por quien no está autorizado a proferirlas. Ecuaciones de eventos y lenguaje como éstos conforman los actos del habla³²².

Tomando en cuenta axiomas de la lógica, Searle añade algunas condiciones al trabajo de Austin para estar seguro de que estos actos se realizan con éxito: la pertinencia o proposición, las condiciones preparatorias que dan ocasión al hecho, así como la sinceridad que el hablante (escribiente, oyente o lector) experimente de modo reflexivo o sentimental al momento de hacer un acto determinado pronunciando o inscribiendo sus palabras. Así, si Austin estaba preocupado por la mancuerna ‘decir-hacer’, Searle se ocupa de la pareja integrada con la forma lingüística y el sentimiento de consumación de un hecho por medio de ésta³²³. Es decir, no basta firmar ni nombrar, sino hay que saber y sentir que uno responde a la identidad de quien firma y que eso que uno nombra acepta además tal denominación.

5. 2. 5 Posestructuralismo y gramatología

Característico de la segunda mitad del siglo XX, el posestructuralismo es una disciplina que renovó las ciencias humanas, en especial, la crítica literaria, la filosofía y el psicoanálisis. Mientras que el estructuralismo se pronunciaba por hallar un

³²² Austin, *Cómo hacer*, 7-9.

³²³ John Searle, *Actos del habla* (Madrid: Cátedra, 1994), 31-70.

metalenguaje general que fuera común a la antropología, la literatura, la historia y la lingüística; el posestructuralismo se ocupó de “cruzar” estas perspectivas con problematizaciones sociales concretas y típicas de la idiosincrasia occidental, como el colonialismo, el nacionalismo, la vigilancia, la homofobia, la misoginia, incluso, el androcentrismo y muchos otros fenómenos enclavados en el seno de las expresiones culturales, vinieran o no de la literatura.

En el umbral de la posmodernidad y de los estudios de cultura, a pesar de su nombre, el posestructuralismo no estriba en una metodología rigurosa, sino más bien en un proceso de interpretación de los fenómenos del conocimiento a través de genealogías con los modelos freudianos, nietzscheanos y marxistas, los que, por ejemplo, Foucault circunscribiera en su método de la arqueología del saber, enfoque cuya premisa es que el conocimiento o formaciones discursivas, se rige por reglas que están fuera del alcance de las lógicas y las gramáticas, y que estructuras como el poder y el control no penden de jerarquías nítidamente voluntarias; por lo que ahondar en esos “misterios” es ahondar también en cuanto opera sobre la conciencia de los sujetos y los dota de singularidad, acto para el que se tiene que crear un discurso a partir de muchos otros, como la historia, la antropología y las costumbres.

Fue así como el estructuralismo dio nuevos enfoques sociales a lo escrito, a eso crítico que pervive en lo literario y viceversa. En ese mismo sentido, esta disciplina también se preocupó por la “lectura de las imágenes”, es decir, por hallar la complementariedad analítica más allá del sistema verbal.

Dentro de las perspectivas teóricas generadas —no sin ciertas contradicciones— en esta escuela, y que de modo peculiar vuelcan su interés hacia la escritura (e incluso a la visualidad) se encuentran aquellas desarrolladas por Jacques Derrida. Conocido por el pensamiento deconstruccionista, que pretende subrayar lo endeble de las estructuras filosóficas, el pensador francés ‘aplica’ numerosos conceptos lingüísticos a lo que supone ser verdades sólidas del conocimiento.

Derrida es uno de los autores que restituye la importancia de la escritura, privilegiando el significante gráfico sobre el histórico dominio del fónico, al plantear que es la operación misma de la escritura la que constituyó las posibilidades del

habla y el lenguaje mismos, tal es su teoría sobre la gramatología. Así, a través de remotes etimológicos y de la aplicación de estructuras lógicas, Derrida suministra cuerpo a presupuestos lingüísticos que, a su vez, dan fe de la vitalidad del lenguaje y de la escritura como parte de la respuesta a los grandes misterios humanos, los que, tantas veces ocultos en la literatura y la vida cotidiana, tienen que ver íntimamente con el origen, la religión, la comunicación y el conocimiento.

5. 2. 6 Estudios visuales

Entendemos por éstos la reciente conformación de un campo de investigación emergente abocado los problemas propios de la visualidad, sobre todo, en tanto a reflejo de la sociedad contemporánea; lo cual atañe aspectos tan diversos que van, desde la política y la cotidianidad, hasta la nueva manera de hacer arte con la confluencia de disciplinas, ahí donde también se encuentra la necesidad de construir discursos a medida de que la tecnología, los medios y los sentidos se destacan en el quehacer de la cultura.

La presencia de estos enfoques metodológicos estriba un “un cambio fundamental en el estudio de la historia tradicional del arte en el que (...) el concepto «historia» es sustituido por el de «cultura» y el de «arte» por lo «visual» jugando a la vez con la virtualidad implícita en lo visual y con la materialidad propia del término cultura³²⁴.

³²⁴ Anna María Guasch, “Los estudios visuales, un estado de la cuestión”, *Revista Estudios visuales* 1 (2003), 8.

5. 2. 7 Estudios de presencia y materialidades de la comunicación

Relacionados con los estudios visuales, los estudios de presencia y de las materialidades no hermenéuticas (tal como lo analizamos en el apartado 2. 4) destacan de la expresión una dimensión física e incluso plástica. Para las materialidades de la escritura, todos los elementos utilizados en su ejercicio son expresivos y se los puede considerar como actores dentro de una obra; de modo que la labor de lo escrito se traduce como una “puesta en página”³²⁵ por analogía a una puesta en escena.

Este tipo de análisis considera las estructuras del conocimiento más allá de la ontología de sus soporte, es decir, destacan el modelo de códex del libro, independientemente si este fue producido de modo seriado en una máquina o si está escrito y cocido a mano, pues, en ambos casos, el carácter espacial y cognitivo con que opera es el mismo: ideas en frases circunscritas en cuadernillos, apilados de lectura parcial en un mismo sentido y con una misma paginación, portabilidad, cubiertas, función de títulos, de notas, números, etc.

Y así como esta textualidad de códex es la misma en dos soportes distintos, algo similar ocurre en la era de la textualidad electrónica, la que, por ejemplo, podría resultar en algunos aspectos muy cercana a la del antiguo rollo medieval de papiro. Para Roger Chartier (cuyos conceptos de textualidad no se oponen, sino que complementan los de Genette),

somos herederos de esta historia tanto para la definición del libro, es decir, a la vez un objeto material y una obra intelectual o estética identificada por el nombre de su autor, como para la percepción de la cultura escrita e impresa que se funda sobre distinciones inmediatamente visibles entre objetos (cartas, documentos, diarios, libros, etcétera) asociados con diversos géneros textuales y usos de lo escrito³²⁶.

³²⁵ Viviana Cárdenas, “Lingüística y escritura: la zona visuográfica”, *La dimensión plástica de la escritura* (Puebla: Editorial Raúl Dorra, 2001), 119.

³²⁶ Chartier, *El presente*, 206.

Las materialidades de la escritura se circunscriben en los estudios de intermedialidad, todo aquello que, como la écfrasis o la sinestesia, catapulta la imagen a prácticamente todas las disciplinas.

5. 2. 8 Teorías visualistas

Si los comparamos con las teorías comprendidas hasta el momento, acaso los supuestos discursivos que los propios artistas plantean al momento de colocar las palabras al nivel de la imagen carezcan del rigor metodológico, e incluso académico, para argumentar de modo crítico las ópticas que atañen el cosmos de las proposiciones conceptuales. Sin embargo, a condición de no considerarlos exclusivamente materia de exposición y de reconocer en ellos intenciones de debate, sería un error no considerar los testimonios lingüísticos que pudieran provenir de la experimentación de las imágenes y el lenguaje mismos. Y aún si se trata de figuraciones no formales, queda el deber de atender sus planteamientos y sus discusiones.

De este modo, más que corrientes, tendremos exponentes históricos, mismos que habrá que considerar en diálogo con las filosofía, el arte y la literatura del momento. De la gama más o menos contemporánea (hay muchos en diversos niveles históricos) y más o menos amplia de artistas visuales que se inclinaron por el análisis de la palabra y la imagen, destacan los célebres análisis gráficos de René Magritte, confeccionados en 1927 a los que bautizara como *Les mots et les images* (Las palabras y las imágenes) y que propusiera para el Segundo Manifiesto Surrealista³²⁷; título que evidentemente influyera en el ejemplar de Michel Foucault

³²⁷ René Magritte, “Les mots et les images”, *Laberintos versus jardines*, 2010, <http://laberintosvsjardines.blogspot.mx/2010/11/les-mots-et-les-imagesrene-magritte.html> (consultado el 23 de enero de 2013).

Les mots et les choses (Las palabras y las cosas). Tras observar la lámina, es posible derivar los símbolos de ciertos objetos en entidades lingüísticas textuales.

No obstante, como bien señala Mike Kelly, por supuesto que hay una gran tradición de escritos hechos por artistas, incluso bien podría ser considerado un género literario; pero estos escritos son sospechosos porque sus autores son tanto objetos como sujetos del discurso crítico, y por eso éste debe ser pre-juzgado. Los escritos de artistas deben ser útiles para revelar información técnica vista desde la óptica del artista, varias predilecciones estéticas o incluso intentos críticos de parte del artista (en relación con su entorno); pero como no son escritos hechos por algún instruido historiador o crítico de arte, éstos carecen de autoridad³²⁸.

³²⁸ Mike Kelley, “¿Artista / Crítico?”, *Diálogos intertextuales: Revista Nerivela 1* (2008): 6.

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



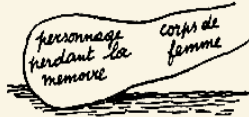
Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



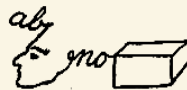
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images



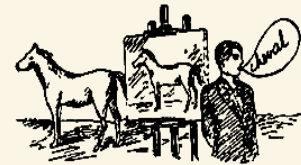
On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image



Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



René MAURITTE.

5. 2. 9 Otras teorías

Al momento de idear una metodología para el arte, es mucho en las teorías lo que debemos pasar de largo. Algunos de los argumentos y las ideas de ciertas escuelas no pasarán de ser reduccionistas o meras conjeturas que al momento de conjugarse con otras disciplinas, simplemente aportarán poco. Entonces, a pesar de que algunos enfoques coincidan en ser aplicables a temas comunes a la escritura, basta observar estos temas en calidad de fenómenos para distinguir las insuficiencias. Tal es el caso, por ejemplo, del a escuela de grafología, la que en gran medida resulta aún una pseudo-ciencia entre la lingüística, el empirismo visual y la psicología y, a pesar de consagrarse de lleno a la escritura, arroja siempre información oscilante entre el carácter individual de un sujeto determinado y su estado mental, preocupándose menos por su contribución discursiva en sí misma, y por lo que al final resulta casi inútil al arte.

Con otras corrientes, esto ocurre en otro sentido, como la Gestalt, también conocida como psicología de la forma y que, al trabajar con principios de la percepción embebidos en estudios de física y óptica, deja a menudo su metodología sólo al servicio de la publicidad y la terapia psicológica-creativa, sin agregar mucho al campo de la visualidad, eso que justo los estudios de cultura toman con amplitud en una discusión de la sensibilidad con áreas más afines a nuestros intereses, como el arte y la sociedad.

Otros sistemas, en cambio, por ser demasiado prácticos, carecen de la profundidad filosófica o de la necesidad de metodologías escritas, y se quedan en meras técnicas: tal como ocurre con el análisis del discurso y el periodismo, que, a pesar de clasificar los tonos textuales (informativo, enciclopédico, expresivo, apelativo, descriptivo, argumentativo, etc.), se ocupan poco de la estética, la lingüística y la imaginación. También, en sentido opuesto, podría investigarse la escritura a partir de lo más riguroso de la ciencia, eso que se conoce como “lenguaje

natural”³²⁹ que, curiosamente, va de mano a las matemáticas, a la inteligencia artificial y a la cibernética. Tal estudio sería adecuado, siempre que se hablara de arte auto-generativo, de una escritura algorítmica y programática en que las máquinas sean “quienes” escriban y la obra artística sea una suerte de ecuación, o bien, un proceso con el espectador. Ciertamente, todo esto trata de algo que, si acaso fuere útil en un momento dado para el estudioso de la escritura en el arte, es por ahora apenas digno de mención en nuestro texto.

5.3 Dispositivo metodológico

Ahora bien, ¿cómo confeccionar una metodología que analice la escritura tanto verbal como visualmente, y que pondere además sus contenidos conceptuales y el curso de sus procesos? ¿Cómo hacer todo esto en el terreno de la imagen sin sucumbir a la tentación de las acostumbradas categorizaciones estéticas de ‘lo bello’ y ‘lo no bello’, ‘lo sublime’, ‘lo grotesco’, ‘lo trágico’, ‘lo cómico’, etc.? Ante esto, no podemos olvidar que

toda aproximación a la generación de categorías de la estética ha resultado infructuosa, en tanto conceptos como «belleza» y «gusto» se han enajenado bajo el peso de su mercantilización y la aproximación más “sana” en este ámbito resulta en una tautología (la categoría general de la estética es lo estético) que en sí misma no

³²⁹ Eduardo Sosa, “Procesamiento del lenguaje natural: revisión del estado actual, bases teóricas y aplicaciones”, *El profesional de la información*, 1997, http://www.elprofesionaldeinformacion.com/contenidos/1997/enero/procesamiento_del_lenguaje_natural_revisin_del_estado_actual_bases_tericas_y_aplicaciones_parte_i.html (consultado el 11 de junio de 2013).

puede ser tomada en serio porque una tautología resultaría en un dogma o un paradigma y, por lo tanto, es anticientífico”³³⁰.

Para arribar entonces a tal meta es menester ahora vincular las características del arte actual —vistas al principio del capítulo— con los aspectos tipológicos recién descritos, y encontrar aquellos que resulten útiles al momento de aplicarse a un grupo de obras con ciertas características, en este caso, adscritas al conceptualismo de las décadas recientes.

No es difícil observar, tanto en las teorías de la escritura revisadas como en nuestro objeto crítico (el arte de concepto), algunas coincidencias:

1) Por un lado, existe una preocupación por la materialidad y la presencia; digamos, por un elemento físico, sensorial, desde el que se puede apreciar un fenómeno, aunque éste posea o no significado.

2) También encontramos, por otro lado, una concernencia hacia el carácter simbólico en la escritura y los demás códigos visuales con que esta se vincula, como los alfabetos de íconos, colores, movimientos, formas, etc.

3) Por último, al tratar con palabras, es indispensable analizar cuanto resulta de su propio sentido: sus argumentos verbales y todo lo que, desde la visualidad pretenden decir, ya sea de manera ambigua, tácita o directa.

Estas tres constantes corresponden entonces a las positivities por cristalizar en nuestro dispositivo metodológico. Dada la contingencia de inaugurar una trama de sentido con ellas, se optó por derivarlas con mayor profusión en una tipología, herramienta-modelo con la que se analizará aspectos mucho más específicos y, no obstante, familiares en sus conjuntos.

De este modo, nos damos cuenta de que “si, ciertamente, el dominio del objeto no es obvio, si éste debe ser «creado», quizás después de haberlo destruido primero, estaríamos dirigiéndonos hacia el establecimiento —provisional por

³³⁰ Ulianov Marín, “Categorías filosóficas del materialismo dialéctico aplicadas a los fenómenos estéticos”, *Revista Dialéctica* 45-46, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (2003): 54.

definición— de un área de estudio interdisciplinar [que] consiste en *crear* un nuevo objeto *que no pertenezca a nadie*³³¹.” Una vez creado tal objeto (tipología) observemos la exposición de estos tres niveles generales de apreciación (perspectivas).

- **MATERIAL** (*la escritura en su relación física y sensorial a partir de la visión, y de ésta a su vez con los otros sentidos*): ¿Qué revela la escritura a partir de su condición formal-espacial, tanto en lo respectivo a su constitución material como al contexto que la sustenta? ¿Cómo operan en ellos su lectura o su contacto con el espectador en base a las condiciones sensibles de las obras y a los escenarios en que se presentan? ¿Qué tan importantes llegan a ser factores como la luz, las reacciones físicas como el movimiento o el carácter efímero de lo escrito o leído? ¿Cómo alteran los efectismos e ilusionismos de los componentes tecnológicos nuestra mirada hacia la escritura?
- **SIMBÓLICA** (*la escritura en cuanto a su orden formal y su composición ideográfica*): ¿Cómo imagen y escritura se representan y complementan una a otra?, o ¿hasta qué punto una articulación de formas manifiestas puede tomarse por un sistema de signos? ¿Qué elementos, no explícitamente verbales, constituyen un código signifiante reconocible?, o bien ¿qué factores típicos de la escritura se vinculan con otros sistemas sintácticos trasluciendo metáforas visuales, como ocurre con los pictogramas y las seriaciones de íconos? ¿En qué grado la borradura y la corrección, la reproducción y la copia pueden considerarse lingüísticas en sí mismas?
- **VERBAL** (*la escritura en lo tocante exclusivamente al mensaje de sus palabras*): ¿Qué argumenta la escritura a partir de su significado literal?

³³¹ Bal, “El esencialismo”, 13-14.

¿Qué elementos adicionales pueden identificarse como funciones dentro de los propios términos escritos (referencias externas, autores, nominaciones, títulos, etc.)? ¿Poseen los contenidos alguna intención ideológica: cuál? ¿Qué tipos de discurso emplea la escritura en el arte visual y desde qué perspectivas se los puede advertir? ¿Qué factores poéticos se valoran en este modo de hacer arte? ¿Qué correspondencias guardan dichos mensajes con la estética y con otros saberes, ya sea a partir de sus relaciones idiomáticas, de su estructura gramatical o de sus ardidés retóricos?

Teniendo en cuenta las cadenas de clases planteadas a lo largo de la Historia por los principales filósofos, desde Aristóteles a Kant y Hegel, hasta a Marx, Saussure y Pierce, así como su organización del conocimiento y de las entidades por medio de categorías, derivaremos estos tres valores de manera sistematizada y más concienzuda en algunas figuras donde se muestren aspectos específicos de la escritura, en los que se aprecie sus distintas características: de relación, de cualidad, cantidad, etc. Ante todo hay que considerar que las categorías se elaboran en la práctica social para concebir mejor un objeto en su entorno. Esto implica

un proceso complejo en virtud del cual se pasa de los datos sensoriales a la abstracción, de lo singular a lo general, etc. Uno de los rasgos más esenciales del pensamiento abstracto consiste en la formación de conceptos, de categorías. En la elaboración de las categorías filosóficas, corresponde un gran mérito a Aristóteles, quien enumeró diez, entre ellas las de substancia y calidad. Aristóteles concebía las categorías como géneros fundamentales del ser y estimaba en alto grado su valor cognoscitivo. En la Época Moderna, Kant desarrolló la teoría idealista de las categorías. Las categorías, según aquél, son formas apriorísticas de la contemplación y del entendimiento. Hegel examinaba las categorías en su desarrollo dialéctico³³².

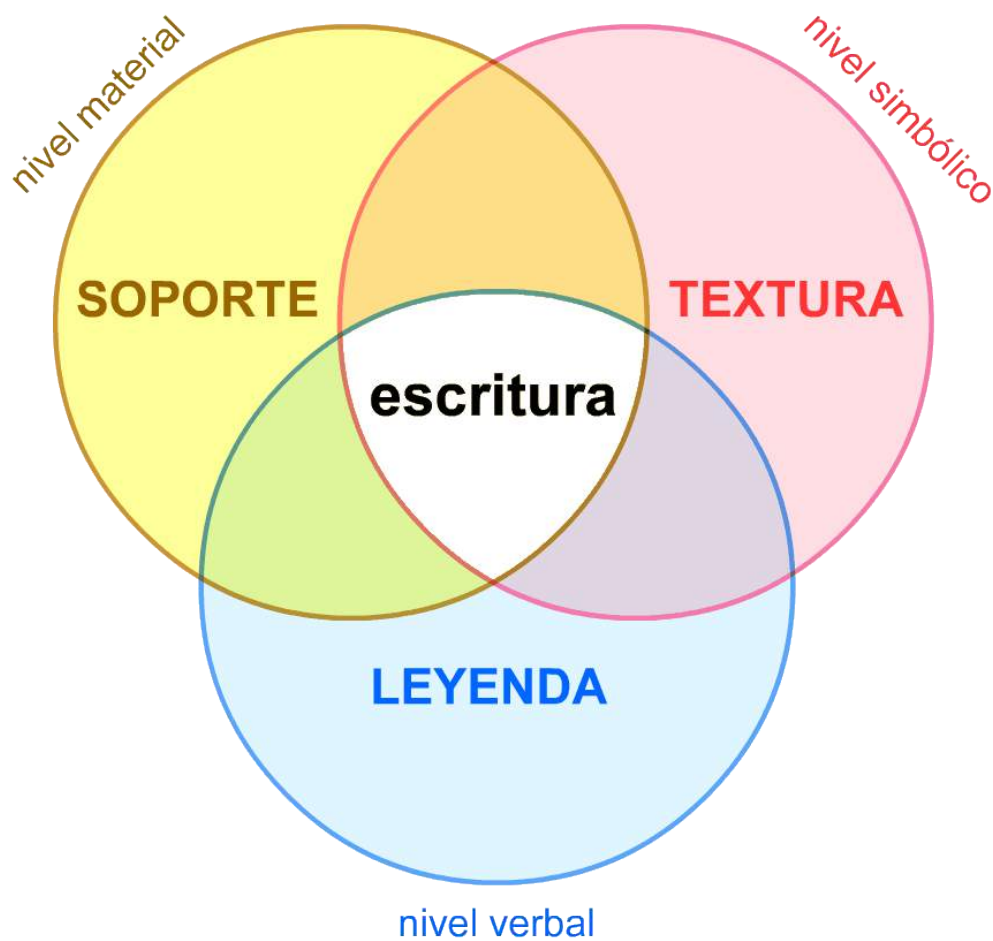
³³² Mark Moisevich Rosental y Pavel Fedorovich Iudin, *Diccionario filosófico* (La Habana: Editora Política, 1981), 61-62.

No obstante, antes de apreciar nuestros esquemas tipológicos, es menester recalcar que los fenómenos estéticos son de índole cultural, por lo que las categorías propuestas no son para nada absolutas, sino relativas; ya que, al tratarse el nuestro de un dilema que concierne a la estética, no tiene el fin último de hacer una trama acerca de la realidad per se, y sí, más bien, una red de sentido para objetos y situaciones (el arte visual-escrito); razón por la cual las categorías pueden fundirse o superponerse constantemente, tal como se ilustrará enseguida³³³.

Así, en su carácter artificial, este modelo metodológico ofrece una deconstrucción conceptual a partir de elementos observados en la realidad de las obras y de las situaciones. La escritura es siempre un todo objetivo y, por ende, no deja de ser tanto 'material', como 'simbólica' y 'verbal'. Entonces, la intención de este dispositivo es más bien analítica y subjetiva, pues estriba en reconocer los grados conceptuales que devienen valores estéticos. Dicho lo cual, el aporte de estas divisiones es poder reconocer varios niveles discursivos y contrastarlos de modo crítico.

A continuación, distingamos cómo se vinculan, en la escritura visual, los tres niveles de apreciación (o perspectivas) de que hablamos.

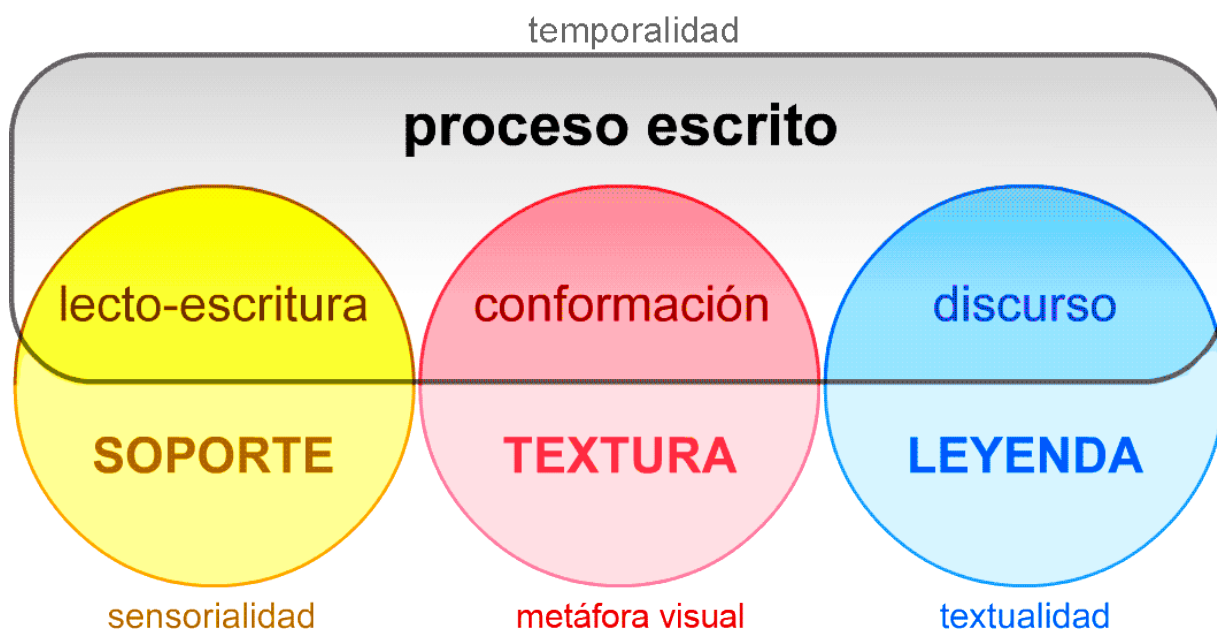
³³³ “En la Filosofía idealista moderna, (...) las categorías o bien se dejan aparte y no se habla de ellas, o son interpretadas como manera puramente subjetiva y «cómoda» de ordenar la experiencia humana. Otros idealistas refieren las categorías a las esencias trascendentes puramente espirituales. El Materialismo dialéctico concede gran importancia a las categorías como formas en que se refleja el ser y como puntos de apoyo del conocimiento (...): materia; movimiento; tiempo y espacio; calidad y cantidad; contradicción; causalidad; necesidad y libertad; forma y contenido; posibilidad y realidad; esencia y fenómeno. Estas categorías se encuentran en determinada conexión entre sí y forman un sistema en el que (...) una se infiere de otra en consonancia con las leyes objetivas de la realidad y del desarrollo del conocimiento. El principio básico a partir del cual se estructura el sistema de categorías es el de la unidad entre lo histórico y lo lógico, el proceso de la cognición, que va del fenómeno a la esencia, de lo exterior a lo interior, de lo abstracto a lo concreto, de lo simple a lo complejo (...). A la vez que la realidad objetiva evoluciona y el conocimiento objetivo progresa, el número y contenido de las categorías científicas se enriquece, su sistema se aproxima cada vez más al reflejo pleno y multifacético del mundo objetivo. (...) Las categorías han de ser tan móviles y flexibles como los fenómenos de que son reflejo”. Ibid.



Ahora bien, ¿es el estudio de un caso estético contemporáneo un análisis propio de las 'obras' o de las 'situaciones'? ¿Puede ser ambas cosas? Es indispensable agregar aquí que, luego de haber repasado a detalle la función de los procesos en su apartado correspondiente, reconocemos asimismo la temporalidad como un concepto transversal a los tres niveles de apreciación vistos arriba (material, simbólico y verbal); por lo que introducir el elemento de temporalidad como una cuarta dimensión analítica dará a éstos una mayor profundidad de disertación, pues ya no sólo se valorarán los rasgos generales del arte, sino su respuesta ante el factor del '*tiempo*', sin cuya consideración nuestra metodología quedaría incompleta, supeditada al espacio y a las piezas, que si bien es suficiente para entender el arte de la tradición, resultaría ambiguo en la idea del arte de nuestros días, campo que

demanda —como hemos estudiado— operaciones menos pasivas y más allá de la expectación, de la muestra.

Observemos, pues, cómo la inclusión del proceso entre las perspectivas de apreciación del arte escrito genera nuevos atributos de análisis, lo cual involucra otras concepciones para ejercer la crítica y para ampliar el alcance de la mirada.



Una vez advertidas estas condiciones, nuestro modelo se explicará, primero, con un esquema tipológico básico en el que se reconocen las categorías generales de cada uno de los tres niveles de apreciación. Como es ostensible, estos niveles se muestran justamente tanto en sus atributos “naturales” o intrínsecos como en sus atributos temporales o procesuales de los que hemos hablado, creando así una disyuntiva espacio-temporal.

Las tablas y sus divisiones categóricas (generales), quedan entonces en una escalera descendente como ésta.

SOPORTE / nivel material

La escritura en su relación física con la visión y el resto de los sentidos a partir del uso de los materiales y del contexto espacial en el que se la encuentra.

SENSORIALIDAD		PROCESO DE LECTO-ESCRITURA	
CONTEXTUAL	SUSTANCIAL	PRESENCIAL	TEMPORAL
ACCESO	APLICACIÓN	GÉNESIS	APARICIÓN
ESPACIO	CONDICIÓN	PARTICIPACIÓN	REACCIÓN
DIMENSIÓN FÍSICA	CONSTITUCIÓN	TRANSMISIÓN	RITMO

TEXTURA / nivel simbólico

La escritura en cuanto a su orden formal y su composición ideográfica. Su aperecibimiento es más bien conceptual y puede sólo conjeturarse o intuirse en lugar de leerse.

MIRADA METAFÓRICA		PROCESO DE CONFORMACIÓN	
GRÁFICA	ABSTRACTA	CONSTRUIDA	INTERVENIDA
INTERMEDIALIDAD	METÁF. CONCEPTUAL	DIRECCIONALIDAD	AUMENTACIÓN
LEGIBILIDAD	METÁFORA VISUAL	PLASTICIDAD	NOTACIÓN
SIMULACIÓN	SÍNTESIS GRÁFICA	PRESENTACIÓN	SUPRESIÓN

LEYENDA / nivel verbal

La escritura en lo tocante exclusivamente al mensaje de sus palabras. Su lectura es obligada.
Una vez establecidas las condiciones de su lectura, la visualidad es secundaria.

TEXTUALIDAD		PROCESO DISCURSIVO	
TEXTUAL	IDEOLÓGICA	MEDIAL	PERFORMATIVA
TRANSTEXTUALIDAD	INTENCIONALIDAD	ASPECTO TIPOGRÁFICO	DATIVA / ATRIBUTIVA
MODALIDAD	<u>RETÓRICA</u>	TRANSMEDIAL	RESTRICTIVA

Enseguida, con el fin de esclarecer la terminología y de poder aplicar puntualmente nuestro dispositivo a los casos que adopta el arte escrito (tanto a obras como a situaciones), desplegaremos los niveles de lo general a lo cada vez más específico; de modo que, luego de identificar el contexto básico bajo el que se pretende abordar el análisis (*Soporte, Textura o Leyenda*), se profundice ahora la ruta crítica dentro de características concretas que devendrán motivos de discurso. Una vez enfocados *ahí*, serán éstos atributos los argumentos, la pauta de reflexión para distinguir este particular “comportamiento del arte”.

NIVELES O PERSPECTIVAS GENERALES DE APRECIACIÓN	
Factor disyuntivo	ESPACIO / TEMPORAL
CATEGORÍAS BÁSICAS	
Sub – Categorías o Modos Conceptuales	
clases específicas o adjetivas	

De este modo, por ejemplo, si se piensa analizar una obra cuyo **soporte (1)** implica un **proceso de lecto-escritura (2)**, primero se ha de identificar si éste es un proceso **colaborativo (3)**, además de reconocer en qué grado éste demanda de la **interacción con el espectador (4)**, y si esta interacción ocurre **individual o colectivamente (5)**, etc.

La aplicación de la tipología es simple pues reconoce su uso de lo general a lo particular, y sólo necesita cotejar la obra o la situación con la escala descendente de las tablas. Operación que, a lo mucho, se desenvuelve en cinco niveles de cuestionamiento analítico de que hemos hablado. Mismos que pueden suscribirse en un cuestionamiento por nivel, es decir, por caso:

1. Cuál es la **perspectiva** general a observar para el caso (¿la material (*soporte*)?, ¿la simbólica (*textura*)?, ¿la verbal (*leyenda*)?)
2. Qué **factor disyuntivo** se considerará en el caso: ‘el espacial’ o ‘el temporal’; el de la obra o el de la situación.
3. Cuál es la **categoría básica** en que se inscribe el análisis a partir de la disyuntiva espacio-temporal (contextual, sustancial, presencial, temporal, para *SOPORTE*); (gráfica, abstracta, construida, intervenida, para *TEXTURA*); (textual, ideológica, medial, performativa, para *LEYENDA*).
4. En que subcategoría se engloba o qué **modelo conceptual** responde: ‘constitución’, ‘legibilidad’, transtextualidad, etc.
5. Qué condición adjetiva la califica y en qué **clase particular** se circunscribe.

Hay que considerar que cada elemento descrito es un instrumento de análisis, una especie de lente bajo la cual es posible describir a detalle un comportamiento dentro de nuestro dilema estético o fenómeno principal, la escritura como concepto en el arte visual de nuestro tiempo.

SOPORTE / nivel material			
SENSORIALIDAD		PROCESO DE LECTO-ESCRITURA	
CONTEXTUAL	SUSTANCIAL	PRESENCIAL	TEMPORAL
ACCESO íntima privada pública	APLICACIÓN táctil (pincelada, surco, cuerpo, etc.) holográfica luminica	GÉNESIS humana maquinica / programática	APARICIÓN aditiva dictada efímera / desplazable sustractiva
ESPACIO cosificada (escritura en objeto) parergon (firma, marco, base, cédula, placa, título in situ) de sala / de escenario intemperie no urbana intemperie urbana	CONDICIÓN electrónica no orgánica / sintética orgánica viva	PARTICIPACIÓN generada, descubierta, etc. colectiva individual interactiva	REACCIÓN magnética / motriz química / biológica
DIMENSIÓN FÍSICA bidimensional masiva portátil objetual (ceñida a imagen, objeto o instrumento) tridimensional	CONSTITUCIÓN gaseosa / ígnea líquida multi-material sólida	TRANSMISIÓN hablada / murmurada perceptual remota / referida	RITMO cíclica / secuenciada intermitente

TEXTURA / nivel simbólico			
MIRADA METAFÓRICA		PROCESO DE CONFORMACIÓN	
GRÁFICA	ABSTRACTA	CONSTRUIDA	INTERVENIDA
INTERMEDIALIDAD señalizadora ideográfica / pictográfica caligramática ilustrativa	METÁF. CONCEPTUAL documental / encriptada arquetípica hipervisual trampantojo	DIRECCIONALIDAD vertical horizontal seriada invertida figurativa	AUMENTACIÓN rayada / tachada copiada sobrescrita
LEGIBILIDAD letrista traducible no traducible	METÁFORA VISUAL esgrafiada / garabateada inventada científica / matemática musical cibernética	PLASTICIDAD pintada / pegada / cubierta mecanografiada manuscrita escultórica	NOTACIÓN anotada marcada / numerada firmada
SIMULACIÓN llave prosa dato*** manual no manual	SÍNTESIS GRÁFICA inventada simulada / sugerida lengua alternativa decorativa / dibujada	PRESENTACIÓN blanco esquemática (lista, cartografía) palimpsesto	SUPRESIÓN borrada cubierta destruida

LEYENDA / nivel verbal			
TEXTUALIDAD		PROCESO DISCURSIVO	
TEXTUAL	IDEOLÓGICA	MEDIAL	PERFORMATIVA
TRANSTEXTUALIDAD architextual hipertextual intertextual metatextual paratextual	INTENCIONALIDAD autorreferencial sociopolítica estética / crítica dogmática superacional	ASPECTO TIPOGRÁFICO negrita / subrayada cursiva altas / bajas entrecomillada	DATIVA / ATRIBUTIVA imperativa / permisiva denunciadora / delatora insultante otorgadora / adjudicadora eximente / emancipadora
MODALIDAD recursiva / auto-reflexiva fragmentaria equivocada	RETÓRICA <u>absurda</u> <u>capciosa</u> <u>publicitaria</u> <u>fetichista</u>	TRANSMEDIAL efrástica / descriptiva sinestésica exegética connotativa denotativa	RESTRICTIVA prohibitiva preventiva normativa

Ya que describir las operaciones adjetivas de estos rasgos específicos y hacer una revisión detallada tanto de las subcategorías como de cada una de las clases específicas, resultaría por ahora excesivo³³⁴, consideramos que la mejor manera de explorar este dispositivo metodológico es justamente invitando al lector a que los aplique a su manera, tablas en mano, con sus itinerarios particulares, una vez que, en el capítulo siguiente, pueda éste inspirarse en los abundantes discursos y análisis de ejemplos que cubrirán buena parte de las numerosas situaciones arriba descritas en los esquemas. En otras palabras, este método no necesita otro instructivo que atender las rutas descritas, y luego de ello, aplicarlo de forma semejante en lo que quedó por describir.

Siendo así, no resta más que pasar a la lectura de tales análisis para los que se ha puesto a prueba el ejercicio de nuestra metodología crítica.

³³⁴ El desarrollo detallado de tipologías como ésta, se puede proyectar a la realización de un trabajo ciertamente menos investigativo y más bien monográfico, no por lo cual se dejaría de plantear su oportunidad de realización como un documento que pudiera servir de guía, de parámetro en el ejercicio de las artes comparadas y conceptuales de nuestro tiempo.

6 ANÁLISIS CRÍTICOS (estudios de caso)

En este capítulo se estudiará la escritura conceptual de acuerdo a las pautas metodológicas proyectadas y haciendo uso de su tipología acuñada como herramienta. A razón de la abundancia de situaciones que resultan útiles para el análisis de esta expresión artística, se obedecerá solamente un sucinto grupo de cuestionamientos que atiendan nuestro fenómeno en cada uno de los casos individuales.

También, con el fin de lograr una mayor profundidad en el análisis y demostrar que la metodología es aplicable tanto a un artista determinado como a obras de muchos otros artistas contemporáneos, se comenzará por hacer la definición de cada uno de los tres conceptos del dispositivo, para luego abordar la obra del uruguayo Luis Camnitzer en carácter de caso específico.

Una vez hecho este análisis individual se generará una discusión crítica con situaciones del arte semejantes, tomando ejemplos suficientemente representativos para familiarizarse con su riqueza en más de un nivel de penetrabilidad.

En vista de que nuestro discurso se forma a partir de términos relativos al cosmos de la escritura, se ha considerado pertinente mostrar la descripción gestual de tales términos de modo que puedan cotejarse en su uso subsecuente. Cada elemento de la siguiente lista será entendido como una condensación alegórica de lo que su objeto representa, y que a su vez forma parte de una jerga determinada, como cuando, por ejemplo, se dice que “se construye” cuando se pone un ladrillo sobre otro; o bien, que “uno saluda” cuando se extiende la mano abierta hacia alguien. De esta forma, cada elemento es también la abstracción de un acto, razón por la que es posible plantear un libro en blanco, una lectura sin letras, una escritura sin palabras, siempre que se entienda que el acto es un símbolo en sí mismo; como ocurre con la “escritura” de los niños pequeños que aún no conocen siquiera el sonido de las letras.

Así, para fungir como símbolo cada uno de los siguientes elementos necesita:

- **Escritura:** ser secuencia de elementos gráficos en un soporte contrastante.
- **Lectura** (óptica): ser mirada desplazada por tal secuencia en una unidad de tiempo.
- **Código:** ser repertorio o patrón de símbolos.
- **Sintaxis:** ser revelación de orden en los patrones de símbolos.
- **Habla,** ser un murmurar, un farfullar, un balbuceo.
- **Texto:** ser textura más o menos uniforme hecha por patrones escritos.
- **Discurso:** ser argumento de saberes en el curso de la expresión.
- **Manifestación:** todo hecho visible (audible, palpable, etc.)
- **Mensaje verbal:** ser una expresión con palabras sin considerar elementos formales (tipografías, fonaciones, contextos, etc.)
- **Notación:** ser apunte ortopédico o indicación dentro o fuera de un texto.
- **Libro:** ser archivo, documento, códex, implicar conocimiento aun si está cerrado.
- **Pintura:** ser mancha, chorreo, plasta, pincelada.
- **Dibujo:** ser línea, trazo, garabato, perímetro o figura.
- **Corrección:** ser modificación; sobre-escritura, borradura o tache.
- **Soporte:** ser colgadura, estructura, marco o base, “blanco” delimitado.
- **Arte:** ser presentación a priori como arte.
- **Registro:** ser firmado, nombrado, marcado, anotado, identificado.
- **Tacto:** ser gesto o una pantomima de tacto.
- **Comparación:** ser alternancia de la mirada repetida en más de un objetivo.
- **De-creación:** ser rotura, borradura, quemadura, desensamblado, mallugado.

6. 1 SOPORTE

6. 1. 1 Definición de concepto

Bajo este rubro se comprende todo lo relativo a la materialidad y a la temporalidad de la escritura, incluyendo tanto su sustancia compositiva como su proceso transitorio de lectura o de inscripción.

También entendemos el soporte como un '*contexto*' de la escritura en el arte por contraposición al '*texto*' y a lo que este *dice*. Así, designamos el soporte no sólo en el sentido de sustentáculo físico o de superficie (papel, tela, madera, muro; tinta, grafito, etc.), sino también el entorno visual, espacial y temporal en el más amplio sentido, hecho que toca a sus funciones pública y privada, individual o participativa; o sea, a cuándo se trata de un soporte de carácter social (del tipo escenario o "plaza pública"), cuándo de un ámbito íntimo (del tipo página o "manual de instrucciones") y cuándo se trata más bien de un contexto intermedio (del tipo museo o sala de coleccionista), del que se exige a la vez oportunidad y voluntad perfectamente declaradas en lo que atañe al espectador, como es el caso de esta diminuta pieza, de parte del **No Grupo**, colectivo mexicano emergente que usaba la ironía para ofrecer otra manera de entender el arte (al incluir el texto "*tela de TAMAYO*" dentro de una bolsa de té y haciendo alusión al artista visual vivo más célebre de nuestro país entonces) y *labraba* el concepto al recapacitar lingüísticamente acerca de la "sustancia" que ha soportado el arte de forma física.



NO GRUPO
“*Tela de TAMAYO*”
sobre de té intervenido con
tela en su interior
y etiqueta con texto
mecanografiado,
8 x 8 cm (aprox.)
1983.

La intención de analizar de *esta forma* los soportes (principalmente en el arte conceptual) se nutre en gran medida de patrones deconstructivistas como el ‘*passepout*’ y el ‘*parergon*’, vocablos de origen francés y griego respectivamente relacionados a los ornamentos de las artes visuales (marcos, bases, orlas, velos, paspartús, aditamentos) que, retomados en la actualidad por el filósofo Jacques Derrida³³⁵, regresan como conceptos contemporáneos a encarnar todo aquello que en la mirada ha significado una suerte de distancia con lo que durante siglos se ha entendido por arte, incluso al grado de haber representado cierta ‘falta’ o fungido como una especie de *punto ciego* en el quehacer del propio artista, aunque hayan estado ahí todo el tiempo.

El grado de tal exterioridad, sin embargo, debe ser estudiado para que la escritura despierte su labor conceptual. Aquí el espacio del museo cobra un papel importante. Hay obras, como esta otra de la artista japonesa **Yoko Ono**, cuyo resultado conceptual no tendría efecto si se exhibiera en un espacio más abierto y si no se controlara la temporalidad para que el concepto sea experimentado, pues la obra supone una actividad espacio-temporal precisa del espectador, casi íntima:

³³⁵ Jacques Derrida, *La verdad en pintura* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 15-91.

subir por la escalera, tomar una lupa que pende sobre su cabeza y servirse de ésta para leer una diminuta palabra escrita en una hoja de papel, alojada a su vez en un plafón, y que lleva escrito el mensaje: “YES” (sí)³³⁶.



YOKO ONO
“Ceiling Painting (Yes Painting)”
Pintura en el techo (pintura ‘Sí’)
instalación: texto sobre papel,
lupa de mango de metal
y escalera de tijera,
400 x 250 x 200 cm (aprox.)
1966.

“Al ver el arte desde esta perspectiva, al volverlo susceptible a ser comparado con otras formas de imaginación visual y los modos en que han sido entendidas, los estudios visuales deben asumir abiertamente un programa propio. Ese programa, (...) está inextricablemente conectado con la filosofía del lenguaje”³³⁷, justo donde

³³⁶ Resulta curiosa la historia de esta obra, pues fue justamente la que motivó a cantante John Lennon en una de sus exposiciones, por preguntar por la artista y conocerla. El propio Lennon declaró, años más tarde que si la palabra hubiese sido “NO”, en lugar de “YES”, se hubiese retirado de inmediato sin abordar a la joven artista. Más información: *El arte desconocido de Yoko Ono*, <http://www.taringa.net/posts/arte/9517838/El-arte-desconocido-de-Yoko-Ono.html> (consultado el 17 de enero de 2013).

³³⁷ Keith Moxey, “Nostalgia de lo real: la problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, *Revista Estudios Visuales 1* (2003): 45.

recaen los preceptos que distinguen el arte conceptual y al sistema de metalenguaje con que éste opera, regímenes intrincados, como cuando el filósofo estructuralista se pregunta por el grado de “parasitación” que tales elementos hacen sobre el propio “lenguaje” de las imágenes; dimensionando, por ejemplo, hasta qué punto un marco puede ser considerado como un encuadre o un abismo; y, más aún, preguntándose hasta qué punto un elemento del lenguaje escrito, algo tan aparentemente inofensivo como la firma de un artista (fenómeno que revisaremos adelante) puede también parasitar el lenguaje visual y abrir, a partir de su presencia, la noción de un ‘adentro y afuera’ de la obra³³⁸; es decir, cuándo el texto empieza a fungir como soporte y cuándo la imagen se ve comprometida por ello.

De hecho, el soporte es uno de los puntos cardinales que los estudios de cultura visual ponen en el centro de la discusión para comprender el sentido del arte actual, ya que el soporte opera como la “vestimenta” incondicional del arte, por lo que éste tiende un puente directo con la estética precedente (modernista), al reconocer que “el mundo de las imágenes es tan vasto que necesita un marco”³³⁹ y, al parecer, ese marco no sólo no ha dejado de utilizarse sino se ha venido cargando de importancia tanto real como metafóricamente.

Es dentro de este apartado, entonces, que sopesamos también la significación del blanco y que nos damos a la tarea de tratarlo desde un cosmos sintáctico repasando sus funciones como signo, cuándo es ‘vacío’, cuando es ‘fondo’, cuando es ‘margen’, cuando es ‘argumento’, etc. En muchos momentos de la historia del arte “el blanco” se relaciona a conceptos tanto de página vacía, lienzo por pintar e, incluso, cuerpo virgen: no sólo en el sentido singular de los objetos, sino también de modo político. Ya Mirzoeff nos habla de la consideración de la línea como masculinidad y control ante la feminidad sin límites de los colores. En cuanto al blanco, en principio, indefinido y fantasmal, el ejercicio del arte, sobre todo en la escultura en mármol heredada por el neoclasicismo, fue un instrumento de afirmación racial (aria) ya que se quería hacer sentir un ideal griego clásico, pese a

³³⁸ Derrida, *La verdad*, 21.

³³⁹ Moxey, “Nostalgia”, 47.

que los conocedores ya sabían que las antiguas esculturas eran decoradas con vivos colores. Con ello “los diferentes significados que se atribuyen al blanco y a la blancura ponen de manifiesto la conocida distinción entre los textos complejos y los sencillos materiales visuales considerados carentes de valor”³⁴⁰.

6. 1. 2 Análisis de caso

6. 1. 2. 1. Soporte y firma material

En *El sistema de los objetos* Baudrillard apunta que el gusto por lo antiguo y por la colección marchan juntos. “Existen afinidades profundas entre ambos, en la regresión narcisista, en el sistema de elisión del tiempo, en el dominio imaginario de la muerte y del amor. Sin embargo, hay que distinguir en la mitología del objeto antiguo dos aspectos: la nostalgia de los orígenes y la obsesión de la autenticidad”³⁴¹. Es en el sentido de este segundo atributo que podemos apreciar esta obra de Luis Camnitzer, a todas luces, hecha deliberadamente para conquistar el paso del tiempo a su modo.

³⁴⁰ Mirzoeff, *Una introducción*, 92.

³⁴¹ Baudrillard, *El sistema*, 86.



LUIS CAMNITZER
***Fragments of a
signature to be sold by
centimeters***
**(Fragmentos de firma
para ser vendidos por
centímetro)**
tela montada en
bastidores, trazo de
pincel y trozos de regla
milimétrica de madera,
25 x 90 cm (aprox.)
1972.

La obra es una instalación cuya trama conceptual opera en varios sentidos y cuyos elementos esenciales reconocemos en la figura del parergon³⁴². Dentro de esta, la “pieza” presenta tres soportes distintos de escritura, aunados a una escritura simbólica sugerida por una presencia numérica. Observemos estos niveles:

1. La firma, cuyo símbolo es habitualmente un testimonio de autoría, en este caso, desintegrada en cinco partes, realiza además su función material envolviendo el cuerpo del texto, el cual objetualiza para fragmentarlo después.
2. Las cédulas técnicas individuales con los datos y los avalúos de cada tramo de firma que delimitan el objeto y lo describen autorreferencialmente, de manera similar al
3. título de la obra que descansa in situ en la pieza misma “a bordo” de su respectiva ficha técnica general. El discurso conceptual se ejerce consecuentemente por la elección de los materiales, pues se ha escogido la tela para el objeto denotado (la firma) por analogía con las telas de pintura; y el papel plastificado por analogía con el material común a las cédulas que portan las especificaciones de las obras.

³⁴² Ver nota 335.

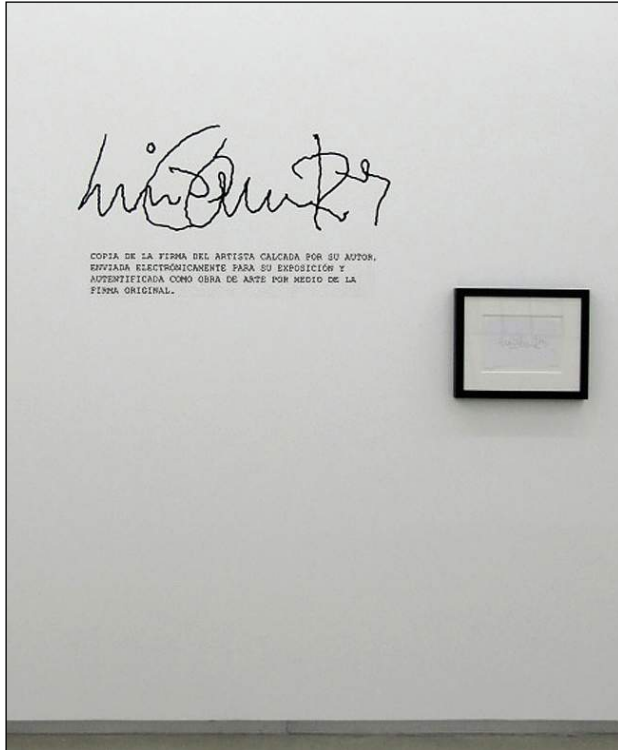
4. La escritura numérica y de escala milimétrica de la regla da fe de las medidas exactas de cada tramo de firma actúa como ortopedia no verbal que constata el tamaño citado en el título y las cédulas.

En esta obra la signatura funge como símbolo de un antiguo convenio social de que las obras de arte deben ser firmadas. Así como las exiguas referencias a los artistas de la antigüedad son un antecedente de lo que más tarde se conocerá como el género literario de la 'biografía de artista', "las firmas de los artistas griegos a partir del siglo VI a. de C. son los primeros indicios del futuro renombre artístico"³⁴³. Esta señal de antigüedad, de acuerdo a Baudrillard, no importa ni es rastreable en la pieza sino como convenio. Para Roy Harris, este convenio no es sino la prueba de un contexto. Salvo en un caso de falsificación, "la firma de un documento proporciona un ejemplo obvio en el que la identidad personal del signatario es semiológicamente pertinente [...]. La firma es un signo escrito cuya significación lingüística no se agota en la información lingüística que ostensiblemente registra"³⁴⁴.

Pero, ¿es posible hacer de esta cota de autenticidad un tema y a la vez un objeto del arte? Camnitzer lo ejerce positivamente y, a diferencia de los conceptos y escrituras híbridas en la imagen anterior, el artista ofrece su firma como sustancia misma. No la "firma de algo", sino la "firma-algo", con lo que devuelve lo físico al símbolo mientras desaparece su original objeto metafórico. Es decir una escritura por completo material como un igual a la obra de arte, que incluso (en un añadido posterior) hace titubear al espectador ante su facultad de originalidad inherentemente al espacio que esta ocupa junto una copia "autenticada".

³⁴³ Kris y Kurz, *La leyenda*, 24.

³⁴⁴ Harris, *Signos*, 55.



LUIS CAMNITZER
**Firma del artista y copia de
 la firma del artista**

“copia de la firma del artista calcada por su autor, enviada electrónicamente para su exposición y validada como obra de arte por medio de la firma original”.

Instalación firma sobre papel enmarcado y calcomanía de vinil sobre muro
 1973 (firma original) y 2010 (copia).

En el libro *Cómo hacer cosas con palabras* John Austin señala que “las expresiones escritas no están ligadas a su punto de origen de la manera que lo están las orales”³⁴⁵. Es oportuno entonces recordar que la etimología de ‘firma’ es precisamente material y no, como se pensaría, verbal. La firma no es el nombre, pero afirma el nombre: es decir, lo hace firme. “La palabra firma viene del latín *firmus* (sólido, fuerte, que no se mueve), pues la palabra de uno es sólida, pero más sólida es su firma. Es decir; una vez firmado no lo puede retirar”³⁴⁶. Llama la atención como un muchos de los vocablos de nuestra lengua para designar propiedades de cosas materiales haya que regresar, a través de sus raíces, a las cosas materiales mismas.

Aun con todo la firma es todavía más que eso. Al igual que los títulos, la firma es familiar al nombre y, como la pincelada, (como estudiaremos adelante) es señal de la presencia física del autor. Así, la corporeidad de la firma es intrínseca a la del artista que la plasma.

³⁴⁵ Austin, *Cómo hacer*, 41.

³⁴⁶ “Etimología de ‘texto’”, *Origen de las palabras* (2013): <http://etimologias.dechile.net/?firma> (consultado el 17 de enero de 2013).

Para Camnitzer fragmentar estas nociones de unidad y de autenticidad es fragmentar las posibilidades de la teoría, las cuales pueden ampliarse en una hipótesis conceptual en la que las ideas establecidas cambian de lugar, de significación. Esto se hace patente al estudiar la siguiente obra.



LUIS CAMNITZER
Singnatie by slice
(Firma por rebanada)
Piezas de papel cortadas
por rayo láser
conjunto: 13.5 x 60 x 15 cm
rebanada: 15 x 13.5 x 0.1 cm
1971 – 2007.

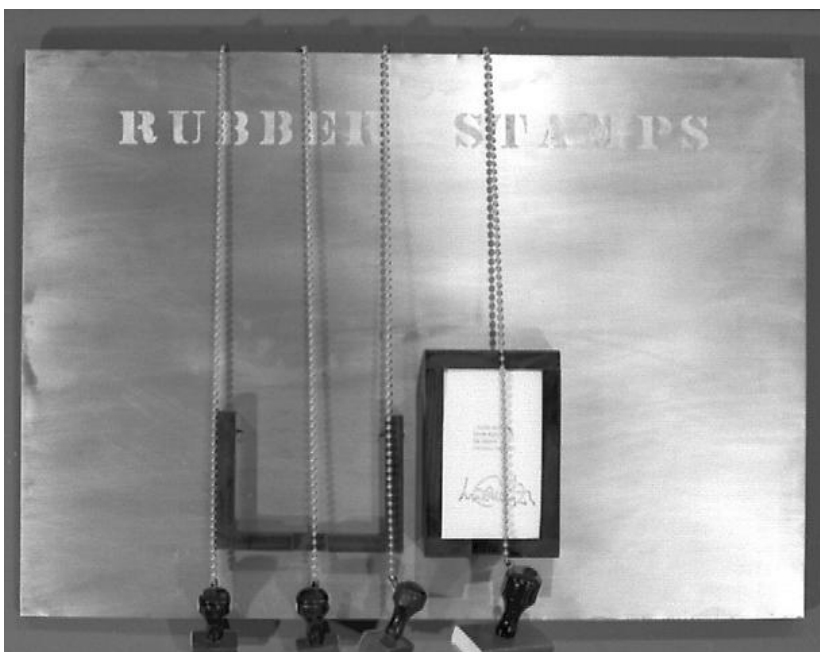
Al contrario de acercar al autor, la firma lo aleja de él, no propiamente negándolo sino “legalizándolo” en la distancia ante los ojos del otro y a pesar de que no se entregue a este último. En este caso “la signatura deconstruye la posibilidad de la «mantenencia» de la significación por un sujeto consciente, la posibilidad del dominio del sujeto sobre [eso] que firma. La posibilidad de la ausencia del que firma se inscribe entonces desde que hay signatura: firmar es separarse de lo que se firma y de la signatura. Aquello que es firmado puede, por efecto de la signatura, evitarme y transportarse, a través de diferentes contextos³⁴⁷, de modo que se desplace todo lo que se dice y todo lo que se ha querido decir.

³⁴⁷ Marc Goldschmit, “La violencia de la discusión: el habla estandarizada de J. R. Searle y la teoría de los “speech acts”, *Jacques Derrida, una introducción* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2004).

Edición digital de *Derrida en Castellano*,

http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/searle_1.htm (consultado el 17 de enero de 2013).

Si bien se ha argumentado que “sólo tiene sentido firmar por escrito, ya que en cualquier *speech* al oír la voz del hablante le atribuimos directamente la autoría del mensaje a su presencia [...y que la firma] es una comunicación diferida e in absentia”³⁴⁸; Luis Camnitzer ha hecho de esa forma de escritura, un sujeto híbrido del texto y el objeto en que la noción de documento se retraduce en pieza tridimensional, en este caso, la horadación de un rayo láser sobre una pila de cartulinas. Y una vez que la firma ha sido asentada, digamos, corporizada, es curioso pues “según Derrida, la signatura es posible si es reproducible, y es reproducible desde que está inscrita. Entonces, de antemano, está destinada a multiplicarse y dividirse: ni el que firma ni la intención de significación pueden nunca constituir una conciencia presente a sí misma y a su enunciación o a su intención”³⁴⁹. Este hecho, seguramente consciente en Camnitzer, cobra forma en la siguiente obra, la cual se compone por sellos de goma con su firma, dispuestos al público para ser usados sobre papeles en blanco una y otra vez.



LUIS CAMNITZER
Rubber Stamps
(Sellos de goma)
Papel, cojín de entintado,
despachador de papel
montado en aluminio y
madera.
48.2 x 60.9 x 8.9 cm
1967

³⁴⁸ Alberto Caturla, “A orillas del texto: por una teoría del espacio paratextual narrativo” (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2005), 192.

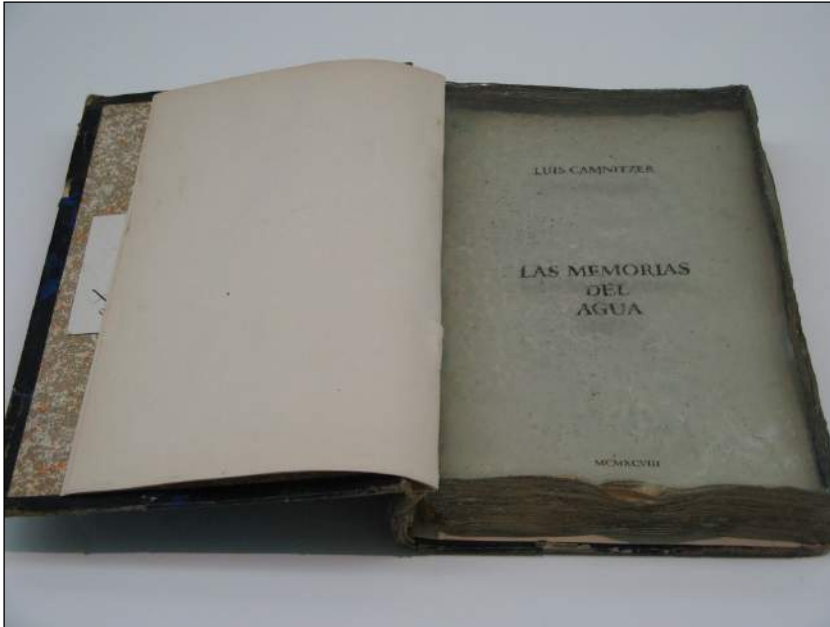
³⁴⁹ Goldschmit, “La violencia”.

No olvidemos aquí la lúcida revelación de Bochner cuando en su ensayo *La actitud serial* dijo que la seriación en el arte es una cuestión de técnica y no de estilos³⁵⁰. Entonces, más que un símbolo de originalidad la firma es una especie de escudo portátil, una marca de pertenencia condenada a defender eternamente eso inseparable que alguna vez se firmó.

6. 1. 2. 2. Soporte y escritura objetualizada

Hay un momento en el ejercicio del arte conceptual en que no es viable separar el soporte de lo escrito, porque el soporte se halla asimismo “circunscrito” en la escritura. Así, mientras que muchas ideas resultan adaptables a espacios y materiales variados, otras inauguran su sentido justo a partir del escogimiento de esos materiales. Eso significa que el soporte es usado como signo y que posee una sintaxis dentro de la gramática de la propia obra, como ocurre en el siguiente ejemplo.

³⁵⁰ Ver Nota 281.



LUIS CAMNITZER
Las memorias del agua
Cartón, papel, poliéster
transparente y materiales
de encuadernación.
3.4 x 24.2 x 18 cm
1998

Hemos hablado atrás de la capacidad deconstructiva en las obras conceptuales. Lo que también significa que estas, a pesar de trabajar lingüísticamente, rechazan muy a menudo la iconicidad en virtud de rehacer su materialidad; razón por la cual podemos considerar que la semiótica es una disciplina insuficiente para el estudio de un arte como el que se aprecia en esta imagen, para la que un ícono de libro, basado en la semejanza meramente visual con el concepto tradicional de ese soporte (códex), no consigue abordar el problema estético de un soporte tridimensional y deconstruido cuyo sentido es la variación en la habitual constitución del mismo.

Al parecer, Peirce, considerado el fundador de la semiótica moderna, no atendía lo visual a profundidad. Su discurso analítico se fundamenta más bien en la semejanza del aspecto que en el hecho físico como una poética conceptualista. Pues si miramos a fondo notaremos que lo esencial para definir el «ícono» es su negatividad, ya que suspende la ontología del objeto. El «ícono» es construido o concebido por (...) el descifrador de signos que cada uno de nosotros es. (...) En otras palabras, lo que hace que la noción de iconicidad sea importante (...) no es el hecho de que nos conduzca a un modelo «real» preestablecido, sino el hecho de que

produce una *ficción*³⁵¹, justo como la que ocurre al leer la frase-título “*Memorias del agua*” en un soporte que, en todo caso, funcionaría poéticamente como ícono del agua misma más que del libro; casi un oxímoron, si entendemos que la transparencia del agua puede ser contraria a la cubriente “escritura” de la memoria. Hecho que nos pone de nuevo con Mel Bochner, pues, si por un lado la memoria puede ser transparente, no así el lenguaje.

Un caso semejante en la conceptualización lingüística de los soportes lo encontramos también en la obra *Moebius Strip* (Banda de Moebius) que apreciamos a continuación.



LUIS CAMNITZER
Moebius Strip
(Banda de Moebius)
tira de aluminio
doblada y grabada,
70.1 x 70.1 cm
1998 - 1999

Al igual que la anterior, esta obra se plantea como una paradoja, pues en ella se presenta un problema espacial a bordo de uno lingüístico: el símbolo de la infinitud del espacio dentro de la finitud del objeto que lo simboliza; infinitud cuyo distintivo es el efecto del ciclo, la circularidad del eterno retorno. Y es en ello que consiste el concepto. En la cinta de Moebius “el verso y el anverso son la misma cara. Al pegar los dos extremos de la tira, que previamente se ha torcido una vez, formamos ese sencillo e inquietante espacio geométrico tridimensional que sólo tiene

³⁵¹ Bal, “Conceptos”, 64.

una cara”³⁵². Para el académico mexicano Roger Bartra estas “metáforas son útiles para estimular la investigación y la reflexión”³⁵³ que consiste en llevar el elemento que representa la finitud, como es el lenguaje, en medio de una secuencia espacial, como es la “cara” de una banda que se creía ilimitada. Esta sutileza se consigue simplemente al numerar (verbalmente) los pequeños recuadros grabados en el aluminio que conforma la cinta, de modo que, a lo largo de esta, se lea la secuencia: «*oración primera puesta en una Banda de Moebius*» - «*oración segunda puesta en una Banda de Moebius*» - «*oración tercera puesta en una Banda de Moebius*», etc.

Mientras que para algunos críticos esta obra podría ser la representación física de la expresión “artistas sin fronteras” (*artists without borders*), su efectividad conceptual no está tan cerca de los símbolos como del pragmatismo del lenguaje con que la secuencia desigual de las partes que componen la banda niega el infinito.

Otro de los casos en que el soporte es usado lingüísticamente corresponde a la siguiente obra (*Zapato*) de nuestro artista germano-uruguayo.



LUIS CAMNITZER

Shoe

(Zapato)

instalación de zapato
intervenido con mapa y
nombres de países,
15 x 12 x 28 cm (aprox.)
1998 – 1999.

³⁵² Roger Bartra, *Antropología del cerebro* (México: Fondo de cultura económica – Pre-Textos, 2006), 151.

³⁵³ Ibid.

Obras como éstas pueden considerarse dentro de los *ready-mades* asistidos con la diferencia de que el concepto se asienta en la coexistencia de lenguajes y no en la formación de una expresión autónoma como ocurría en el caso de los trabajos duchampianos, especialmente la célebre rueda de bicicleta montada en el banco. En la tradición visual precedente

la particular dialéctica de los fenómenos artísticos ha venido desarrollándose en torno a una sucesión de productos cualificados, designados objetivamente como obras de arte. Esta especie de núcleo básico objetual de nuestra cultura artística ha otorgado al arte un carácter universal y supratemporal, a través de la *ilusión* de perennidad radiada por las obras. Colocar a las obras dentro de la esfera de la perpetuidad y la inmortalidad, obedece a una aspiración que pretende la '*naturalización*' de la actividad artística. Tal efecto de *supradurabilidad* de las obras, pretende imitar las categorías de posesión³⁵⁴.

¿Pero qué ocurre cuando el artista ha decidido expresar una obra *desde* un elemento de la "naturaleza" cotidiana evidentemente desechable, como un zapato usado? Para empezar, podríamos decir que la producción de imagen a través de objetos reales contrarresta "el apogeo de esta des-imaginación de la imagen"³⁵⁵ ostensible en una época que empieza a constituirse como una realidad virtual en la que se da fin a la "ilusión de profundidad".

Digamos que si, en un libro, el título se aloja en la portada y la portada es a su vez la cubierta del libro en sí mismo como objeto; en el caso de un texto digitalizado el título se halla en una portada que ya no cubre nada. Al parecer esto se debe a que la tecnología del alfabeto y la tecnología de la digitalización proceden de puntos muy alejados. Y lo que resulta portátil en el libro físico, no resulta portátil en la imagen del libro y viceversa³⁵⁶.

El artista conceptual que suele expresarse a través de la escritura, tiene una tarea especial al momento de llevar a su discurso objetos propios del tipo *ready-made*, y es justo la de invitar al espectador la visualidad y verbalidad al mismo nivel

³⁵⁴ Neida Urbina, *El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el Arte como proceso*, (Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 2005), 11.

³⁵⁵ Baudrillard, *El complot*, 15.

³⁵⁶ Illich, *En el viñedo*, 7-42.

de “confianza”, sobre todo cuando la palabra le ha servido innumerables veces de parodia, como es el caso de Camnitzer. “La implicación de todo esto, sugiere que hay una ruptura radical entre un régimen de verdad basado en la aparentemente desinteresada evidencia de los ojos y uno basado en la sinceridad del hablante”³⁵⁷.

En el caso de un zapato, cuya suela es justo el mapa (acotado con texto y otros signos) de un sitio cualquiera que éste bien podría pisar, no puede residir una escritura que resulte activa por su mensaje; pues aparte de nombrar el espacio, lo escrito en un mapa (al igual que la firma) se funde al soporte y se convierte en materia del mapa mismo. En este sentido el zapato documenta al mapa, pero no al revés.

La metáfora alcanzada aquí por Camnitzer es funcional puesto que ha logrado entrecruzar sus preceptos: un mapa que camina y un zapato que es un sitio. De esa convivencia no hay entonces fugas de ilusión. En cuanto a la escritura “encerrada” en los intersticios de otras estructuras visuales (territorios, siluetas de países, recuadros) se suele pensar injustamente que ésta se pierde o cede ante el poder geométrico de las formas. Sin embargo, es oportuno tener en cuenta que el ámbito “de los diagramas, de los cortes y de los mapas, (...) en lugar de destronar la frase, la resaltará, servirá para sostenerla. Lejos pues de que el «Cuadro» descarta el texto, es ante todo la escritura la que se nos aparecerá como una valiosa, fundamental «pintura». La iconografía misma de la ciencia que comienza. (...) «La ciencia como escritura» y «la escritura como ciencia»³⁵⁸. En ese sentido, las formas *hablan* un lenguaje cuyo alcance hacia lo reconocible de las palabras le sirve a estas de apoyo. De manera singular, el texto que forma un cuadro por sí mismo, nunca interesa tanto como el texto que se ha colocado adentro de cualquier cuadro. La escritura sin espacio es menos escritura.

³⁵⁷ Martin Jay, “¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada”, *Revista de estudios visuales* 4, (2007): 12.

³⁵⁸ Dagognet, *Escritura*, 5.

6. 1. 2. 3. Soporte y parergon

¿Hasta dónde puede rastrearse el uso del soporte como intervención del parergon y qué tanto ello evoca el arte de la tradición precedente (modernista)?

De acuerdo al concepto de *différance* creado por Jacques Derrida del que hablamos en torno al giro lingüístico, el sistema del lenguaje opera por campos contextuales y por la forma en que los signos de esos campos se ordenan en una relación de distancia y cercanía, a la vez simbólica e histórica; de tal suerte que a lo que ahora llamamos de un modo no representaba esto mismo hace años. Al final, todo es una cuestión de contextos. Lo cual hace del lenguaje un sistema vivo. Y los marcos, los lienzos y los “paspartús” son un lenguaje dentro del cosmos del arte.

De esta suerte, en la tradición artística, un marco, por ejemplo, tiene dos funciones: por un lado, la de dar límite a una imagen y, por otro, la de adornarlo o elevar su estatus al grado de arte. Pero ¿qué pasa cuándo, para una obra conceptual, se ha decidido subvertir el doble orden del lenguaje, no sólo dando un giro a sus oposiciones binarias sino sacando esta relación de su campo significativo, como cuando se lleva la palabra al terreno de los objetos y al revés? Es en este contexto que encontramos la siguiente obra de Camnitzer llamada *The Perception of Oneself* (La percepción de sí mismo).



LUIS CAMNITZER
The Perception of Oneself
(La percepción de sí mismo)
Marco de madera,
cristal y ojos de vidrio
35 x 25.6 x 5 cm, 1977 -1980
(a la derecha se muestran detalles de la obra)

En un primer vistazo, al tratarse de un vidrio enmarcado y aparentemente vacío, la obra podría apelar conceptualmente a un espejo. En la tradición del arte pocas —o ninguna— han sido las diferencias entre marcos para espejos y para pinturas: un espejo es entonces nuestro retrato de la realidad, y como a un retrato se lo hace enmarcar para mirarlo. Pero si reparamos con detenimiento, identificaremos dos detalles que definen el concepto de la obra: uno que apela a su diálogo con la tradición y el otro de manera inusitada. Nos referimos respectivamente a un par de ojos de vidrio incrustados en los costados internos del marco, y a la placa en la que el título se inscribe: *The Perception of Oneself* (La percepción de sí mismo). Pese a la distancia histórica entre el uso de los dos elementos en el arte (pues los títulos grabados en placas metálicas sobre los marcos de las obras ha sido una práctica centenaria), estos operan en conjunto, y de lo contrario la obra misma carecería de sentido. Así, la escritura de “*la percepción de sí mismo*” (que no de ‘*uno mismo*’ como podría ser también en nuestra lengua), es la guía que, dentro de la propia obra,

muestra al espectador la percepción *in abstracto* de una presencia que se mira mirarse.

En un caso así, la escritura alojada en el marco de la obra (que “nada” enmarca) enmarca la mirada. Eso nos conduce a pensar en un espejo, pero no dispuesto ante el espectador, sino una especie de espejo metafórico y al que tal espectador pudiera acceder “de perfil” y por medio del cual las palabras dan sentido a la mirada, pero tampoco propiamente la mirada del espectador, sino la mirada que, como dijimos, se mira a así misma. En este caso, el soporte y la materialidad de las obras no sólo han invadido el lugar por tradición del arte, sino que han despertado una sugerencia de autonomía: de vida. Así, ya no se trata solamente de un desplazamiento de soportes y contenidos, sino de algo más grande que es la despersonalización del estilo (visual, pictórico, escultórico, etc.) a favor de la personalización de la escritura y de su función en la obra misma; la cual se puede “dar el lujo” de ejercer sus propias reglas y no atender ni siquiera nuestra mirada. Una obra para ser contemplada o “leída” en tercera persona, pero en cuya encarnación, nos vuelve terceros a nosotros; ya que, si lo miramos desde la perspectiva heideggeriana, el título ha dejado de ser un ente (un escrito), para devenir un ser (palabras que activan una mirada).

No sería ilógico pensar que esta obra, realizada justamente en la época de ruptura con la estética modernista y de la que Clement Greenberg fuera representante crítico, se tomara entonces como una respuesta irónica y conceptual al afán de éste por valorar el arte visual sólo a partir de una “opticalidad pura”, y de modo que nada externo a la mirada le fuera devuelto, pues de lo contrario, generaría una interferencia “ya fuese política, económica, psicológica o incluso proveniente de la materialidad física del soporte o del propio cuerpo del artista”³⁵⁹, hecho que el crítico denostaba y que, según él, alejaba al artista de llegar a conseguir un verdadero éxito estético. Seguramente Greenberg no tenía en cuenta que más allá

³⁵⁹ Martin Jay, “Devolver la mirada: la respuesta americana a la crítica del arte francesa y al ocularcentrismo”, *Revista Estudios Visuales 1* (2003): 65.

de la “supuesta “opticalidad pura” de las obras pictóricas, la propia visualidad del parergon

“fue siempre permeable, permitiendo al mundo exterior invadir la obra de arte. Excrecencias aparentemente ornamentales como las columnas frente a los edificios o los ropajes sobre las estatuas no podían ser completamente separadas del propio objeto. De hecho, las nociones fundadoras del valor artístico —belleza o sublimidad o forma— provienen ellas mismas del exterior. Así la verdad de una pintura no podría ser nunca establecida por mirar dentro de la propia pintura”³⁶⁰.

Es de este modo que la escritura, usada como material y al servicio de lo material (marco, cuadro, etc.) consigue aterrizar la función alegórica de una mirada (ojos de vidrio) en una función completamente conceptual (la mirada que, en los límites de un marco, se mira a sí misma).

Dentro de un *marco conceptual* semejante, esta obra es muy cercana a otra que Camnitzer hiciera más de dos décadas después. Tal es el caso de la instalación llamada “Combate”, instalación que consta de dos proyectores encontrados y automatizados los cuales arrojan haces de luz, dando materialidad metafóricamente a la doble mirada lacaniana que estriba justo en la facultad simultánea de mirar y de ser mirado.

³⁶⁰ Jay, “¿Parresia visual”, 8.



LUIS CAMNITZER

Combate

Instalación: dos proyectores de diapositivas (carrusel), espejo traslúcido, medidas variables. 2004.

Si se decidió incluir aquí la imagen de esta obra a pesar de no responder a parámetros de escritura, es para destacar la manera en que los soportes, antes por completo pasivos, se animan en virtud de sustituir las imágenes de la tradición (trazos, pinceladas) por elementos, o bien marcadamente sensoriales, como la luz; o bien marcadamente cognitivos, como la escritura, revolucionándolos de forma exponencial al grado de arrebatarse su pasividad o su neutralidad histórica, tal como nos habían indicado notar los teóricos estructuralistas con respecto a la escritura y al texto en general.

Pero esta obra puede compararse a la escritura conceptual en un sentido más profundo, pues si bien en el arte contemporáneo el tema de la pluma y el papel, es decir, de lo que escribe y sobre lo que se escribe, ha sido ampliamente explotado; no así ha ocurrido con el tema de la mirada, el que ahora se propone al espectador bajo esta acción del ojo en tres actos completamente recursivos: el mirar, el ser mirado, y la mirada que deviene de estar frente a ello.

Existe una pequeña y singular prosa escrita por el mexicano Salvador Elizondo que bien ayudaría a complementar esta perspectiva.

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que

escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo³⁶¹.

El recuerdo, usado a la par de la mirada, es una conciencia de la propia actividad; en este caso, un reparo en el acto de escribir. A diferencia del arte de la tradición, el arte conceptual se fundamenta en gran medida en el “recuerdo” justo como un acto de recursividad, de conciencia auto-definitoria que sirve a su vez de punto de partida para desplegar el arte a la manera de una “nostalgia” por los soportes y los oficios, sólo que a través de un hecho mucho más mental que plástico, y más cercano al comentario que a la imitación. Aun tratándose de autoconciencia, para Claire Fontaine, este dilema del arte estriba justamente en un acto de extranjería en el que la mirada ajena no sólo resulta sorprendente, sino que sorprende asimismo a quien es mirado.

La mirada que irrumpe en un ámbito que se mostraba continuo, rompe ese ámbito y contagia y petrifica lo que mira. Basada en la idea de Walter Benjamin de que la irrupción de lo extranjero se muestra siempre como una confrontación o un contra-movimiento y “como si en esta interrupción se labrase un intersticio que mina el orden instituido a la vez que nuestra pertenencia a él (...), el arte es un espacio en el que las subjetividades no tienen función. Las singularidades surgen en él emancipadas de toda utilidad”³⁶²; razón por la que, al construir un espacio en que la mirada es algo más que “puramente óptica”, el arte es capaz de cuestionar el lugar mismo que cada uno tiene dentro de la sociedad y qué tanto hay en la manera de mirar y ser mirado, como una metáfora de la libertad y del ser.

Este acto de extranjería, o bien, esta irrupción de una mirada en medio de un contexto preestablecido es fácil de comparar con el concepto de parasitación de los

³⁶¹ Salvador Elizondo, *El Grafógrafo* (México: Vuelta-Seix Barral, 1972), 9.

³⁶² Fontaine, “Artistas *ready-made*”.

lenguajes de que nos habla Derrida, sólo que a diferencia de ser detonados por una presencia de la mirada, es detonado por otro elemento teatral, y que aquí es la propia condición del lenguaje, como ocurre en el siguiente ejemplo de Camnitzer.



LUIS CAMNITZER

Una que cubre la palabra que la nombra

Instalación:

marco-caja de madera

con cristal, placa de metal

y pintura sintética sobre cristal

34 x 25 x 3 cm

1973 - 1976.

En efecto, es algo fuera de lo común el hecho de ver “una pintura” enmarcada en la que el sujeto no es propiamente *lo pintado* en esta, sino su sustancia misma, conducida por el indicador de un texto escrito e igualmente materializado. Es así como la obra, lejos de todo carácter pictórico, “se convierte en el escenario donde se representan —en el sentido teatral— tensiones e inflexiones del sujeto y de su cuerpo como el desbordamiento, la fractura, la quiebra, la contención, el fluir. Estas figuras-cuerpos siguen una deriva, una trayectoria”³⁶³ que, en lugar de destacar un conglomerado de formas plásticas, identifican el acto de la pintura y la escritura,

³⁶³ Blanca Alberta Rodríguez, “El cuerpo de la escritura”, *Tópicos del seminario, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla* (2006): 114.

“sobreactuándolo” y congelándolo mediante la parasitación o la extranjería de un lenguaje en *consonancia* con otro, aun si estos se dirigen a un solo significado.

Claus Clüver se preocupa por demostrar que significados casi idénticos pueden construirse a partir de dos textos pertenecientes a sistemas sígnicos distintos. Según Clüver, la transferencia de significado tiene un papel importante, y los fenómenos del orden de la materialidad se caracterizan por su naturaleza adversa a las transposiciones inter-artísticas, o con otras palabras, a lo impropio de la palabra para dar cuenta de lo visual y la violencia que la palabra ejerce sobre el “texto visual”³⁶⁴.

Así, esta parasitación, aunque sea de significados casi idénticos (cubrir una palabra, en cuanto a la pintura; y permitir cubrir a una palabra, en cuanto a la escritura) “al dejarse parasitar, el sistema de la lengua como sistema del idioma habrá parasitado tal vez el sistema de la pintura; más precisamente, habrá dejado aparecer, analógicamente, el parasitismo esencial que abre cualquier sistema a su afuera y divide la unidad del trazo que pretende bordearlo”³⁶⁵, sobre todo si tenemos en cuenta que esta parasitación, en el caso de la pintura, no ocurre en el texto de modo abstracto, sino en la sustitución misma de una palabra, precisa al tiempo que desconocida, *donde* la pintura ha usurpado el lugar.

6. 1. 2. 4. Soporte: el instrumento, la superficie y el acto escrito

De los diversos métodos de escritura (de lectura y de corrección) que se han ido legando por generaciones desde el Medievo hasta nuestros días, llama la atención la aparición de las computadoras como dispositivos que integran lo que antes eran herramientas tangibles. Pluma, lápiz, tinta, borrador, tijeras, son elementos perfectamente independientes e incluso utilizables para más de un solo propósito.

³⁶⁴ Kanelliadou, “Ut pictura poesis”, 2.

³⁶⁵ Derrida, *La verdad*, 21.

Son justamente los ordenadores los que integran, pero a nivel virtual, tales elementos; dejando el antiguo concepto de herramienta en la total orfandad de las manos humanas.

Esta orfandad (y en cierta medida, desuso o desaparición) genera un efecto de conmoción en la cultura a través del cual el objeto “en vías de extinción”; en lugar de ser descartado, es exaltado y ponderado fetichistamente, como cuando Derrida decía que la mejor señal de la muerte del libro la podíamos advertir no en la escasez de los libros como objetos físicos, sino, paradójicamente, en la “la proliferación convulsiva de bibliotecas”³⁶⁶.

Así, esta especie de loa, de fascinación por los “objetos propios del texto”, entre los que incluimos justamente las herramientas tradicionales de la escritura, acusan aún, algo mucho más importante y que es un resurgimiento de la escritura ante una subordinación del habla, la que actualmente, según Derrida, ya no es más el fundamento de la Historia; sobre todo si consideramos que “todo el campo cubierto por el *programa* cibernético será un campo de escritura”³⁶⁷.

De este modo, el concepto de herramienta, que en la escritura ha sido vital durante siglos, en la época contemporánea se ha traducido y reducido a un símbolo: pues, al ser la computadora en sí una herramienta propiamente indivisible, aunque partitiva, no permite que, por ejemplo, su "chasis" sea equiparable a un encuadernado, de la misma forma que su batería, y su teclado, aunque sean en efecto herramientas, una vez aisladas del resto, resultan completamente inservibles. No es que estrictamente la computadora haya desplazado los cuadernos de notas y de dibujos, sino que, a partir de su aparición, se ha sumado al proceso creativo, un nuevo modelo de inmediatez, a partir del cual, la orfandad de las herramientas tradicionales y más mecánicas que electrónicas, pide un nuevo reconocimiento. En su libro *Ora Serrata Retinae*, el poeta italiano Valerio Magrelli escribe:

**Ser lápiz es secreta ambición.
Arder sobre el papel lentamente**

³⁶⁶ Derrida, *De la*, 14.

³⁶⁷ *Ibid.*, 15.

**y en el papel quedarse
en otra nueva forma sugerido.
Hacerse así de carne signo,
de instrumento fina osamenta del pensar.
Pero no siempre se nos concede
este dulce eclipse de la materia.
Hay quien desaparece sólo con su cuerpo:
su despedida es más dolorosa entonces³⁶⁸.**

Como es de apreciarse, se trata de un poema de corte filosófico, en el que la corporeidad de la obra se retraduce a la corporeidad del artista. En este texto además, el sentido de trascendencia, de la escritura y de su instrumento se conjugan. Hemos decidido incluirlo, más por su afinidad temática con el arte conceptual y por su argumento teórico, que por su belleza literaria, que no es poca. Estas imágenes desatadas por el texto nos han de servir de anclaje para acoger un breve conjunto de obras de Camnitzer, encabezadas por la que apreciamos a continuación.

³⁶⁸ Magrelli, *Ora serrata*, 31.



LUIS CAMNITZER
The Tool and Its Work
**(La herramienta
y su trabajo)**
Técnica mixta
(Marco de madera,
lápiz de grafito, placa metálica,
alambre y cristal)
10 x 25 x 5 cm (aprox.)
1976.

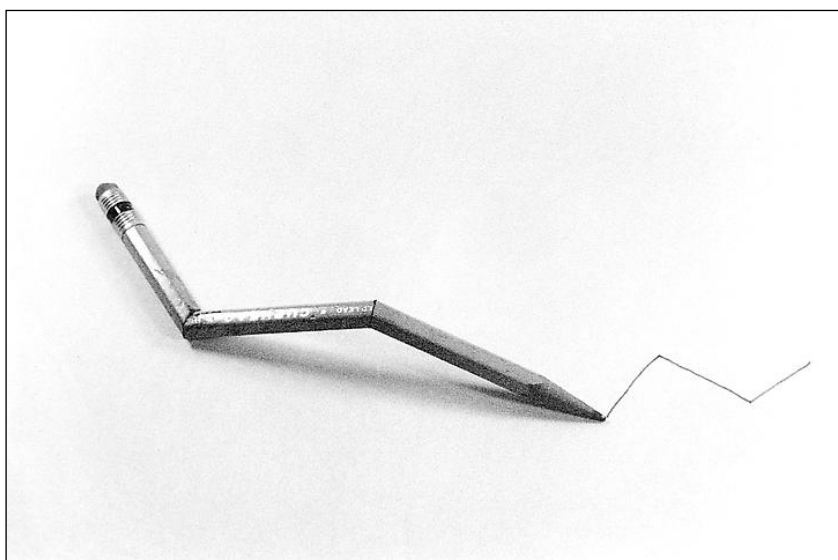
La necesidad del arte por instalarse en el tema de sus propios soportes es una condición creciente en la actualidad de todas las disciplinas, de modo que un poema sobre el lápiz en cuanto a instrumento no es muy distinto a esta obra en la que el mismo propósito aparece de modo “objetualizado” en un cuadro.

Hasta ahora hemos hablado del arte actual como una actividad auto-reflexiva, una especie de autoconciencia del lenguaje; y no es de extrañarse que, dentro del fenómeno del giro lingüístico, este gesto sea mucho más palpable en la literatura que en las artes visuales, si reconocemos que, para la expresión, el uso de las palabras es una actividad mucho más común que la del uso de las formas visuales, los objetos o los sonidos musicales en general, y, sobre todo, que el instrumento por antonomasia del ejercicio crítico ha sido siempre el texto escrito.

De tal suerte, hallamos en la literatura de nuestros días que las palabras se han puesto al servicio de sí mismas, así como ha ocurrido con el arte de concepto en que las palabras se han puesto al servicio de las imágenes; razón por la que el

mundo de las imágenes sigue en constante deuda consigo mismo; o acaso sea mejor decir en la constante búsqueda de que las propias imágenes sean las que “hablen” el lenguaje de la imagen, e incluso el de los signos, como ocurre con la palabra.

En el arte conceptual en el que la escritura y el signo es el tema, hay, sin embargo, no pocos ejemplos de esto; pues tal tipo de creación, como hemos venido subrayando, estriba en un nivel intermedio de las palabras y la visualidad. Ilustrémoslo con la siguiente obra de nuestro artista uruguayo, la cual lleva el mismo nombre que la anterior y en la que los soportes de la escritura se han fundido por completo con el acto de escribir. Ciertamente, la experimentación visual distinta para un título idéntico, da trazas de la deuda y la búsqueda a que nos referimos.



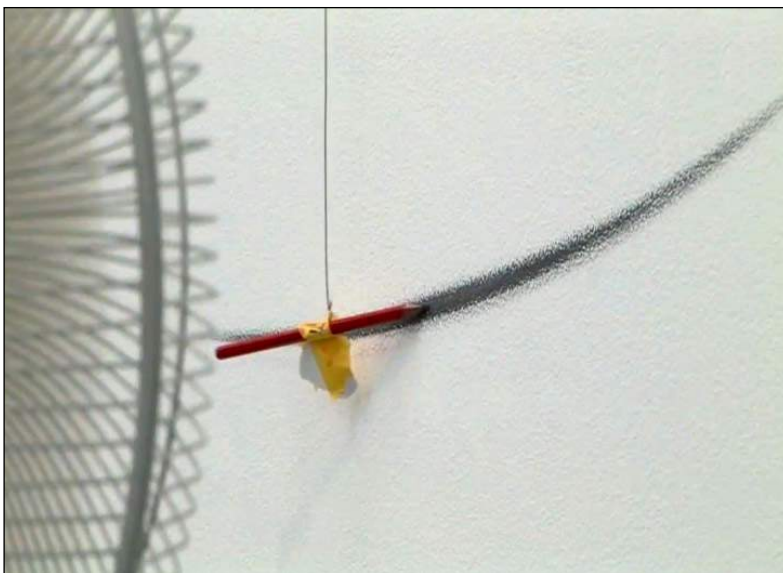
LUIS CAMNITZER
The Tool and Its Work
**(La herramienta
y su trabajo)**
Técnica mixta
10 x 25 cm (aprox.)
1976.

Entonces, si decidimos aceptar estas “insuficiencias” de la imagen visual sobre el cosmos de la imagen escrita, ¿cuáles serán entonces las suficiencias?, es decir, ¿en qué casos ocurrirá que las imágenes materiales, sin considerarlas bajo la estética formalista, muestren de más objetivamente sus argumentos que como lo hacen los discursos hechos sólo por palabras? La respuesta descansa en el efectismo del proceso que la propia materialidad posee sobre el proceso habitual de los textos. Dicho de otro modo: es más convincente ver algo desaparecer que hablar

de su desaparecimiento. En este caso no es que la presencia supere al concepto, sino que la presencia misma es (o construye) el concepto.

Si tanto en el poema como en las piezas anteriores mencionamos el tema de la trascendencia, es porque esta se devanea entre la materialidad de la propia obra y la transitoriedad del propio cuerpo del artista. Así, el artista que ha reconocido esto, sabe que tiene sobre el discurso de las letras la ventaja de la inmediatez de la materia, o sea, de la presencia para la que él y su obra son, ya no almas, sino corporeidades espaciales y pasajeras, tanto es así que el artista puede jugar entonces con el lugar en que él y su obra han de presentarse. Siendo de este modo, ¿hasta qué punto el “espacio del soporte” es el “soporte del espacio”? ¿Cuándo éstos fungen como un blanco y qué tanto éste es a su vez significante? Veamos.

En la obra de Luis Camnitzer, *Retrato del artista*, el espectador tiene ante sí un ventilador encendido cuya corriente apunta a un lápiz que, pendiente de un clavo en la pared por medio de un alambre, traza en su vaivén un patrón curvilíneo y repetitivo contra la pared en blanco. Se trata entonces, a diferencia del poema y de las imágenes precedentes, ya no de las palabras hablando de los objetos, sino de los objetos mismos hablando de la escritura con el propio idioma de los objetos.



LUIS CAMNITZER
Portrait of the artist
(Retrato del artista)
Instalación: lápiz, alambre,
clavo, pared y ventilador
automático.
Dimensiones variables,
1991.

El trazo que el lápiz recorre genera una escritura material pues no son signos aislados en sí lo que crea, sino la representación simbólica de la escritura en sí misma. Podría ser del dibujo acaso; pero el dibujo no vuelve sobre su rumbo como lo hace el texto.

El hecho, en apariencia insustancial, de que la obra sea llamada por el artista “retrato” en lugar de “autorretrato” deja *traslucir* algunas de las características paradigmáticas del arte actual. En primer lugar que el arte puede ser un proceso y no una pieza cerrada y acabada; también que la autoría de una obra de arte puede darse de manera indirecta e incluso ser ejecutada por elementos externos. Ya lo hacía notar Lawrence Weiner cuando afirmó: “no importa si mi obra se elabora o no se elabora, o si la hago yo u otra persona; una vez que se presenta o se comunica, siempre será exactamente la misma obra”³⁶⁹.

Otro de los hechos que el arte contemporáneo podría reflejar es su ausencia de identidad subjetiva o de una interioridad análoga al artista. Hecho que, en este caso, el autor transforma también en concepto al transferir su identidad al ejercicio automático de un lápiz y como si dijera: “soy escritura”. Lo cual guarda relación con la postura poética de Octavio Paz (propia de los tiempos) cuando en el poema *Hermandad* apuntaba:

**Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea**³⁷⁰.

La transposición y extrapolación de la identidad del artista a la identidad de su obra o sus herramientas son conocidas en el arte; aunque se debe al arte de concepto (y de post-concepto) hacerlo de una forma procesual y no meramente

³⁶⁹ Weiner, *Mi libro*, 24.

³⁷⁰ Octavio Paz, *Obra poética II (1969 - 1998)* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 112.

mimética ni alegórica. Y he ahí otro de los rasgos por los que es posible descubrir en esta obra el *signo de los tiempos*, pues se trata de un arte presencial cuya acogida se logra sólo a partir de la noción de experiencia del espectador.

De acuerdo a Derrida, para el autor en este tipo de situación “la naturaleza es la Idea fuera-de-sí. El espacio es este ser-fuera-de-sí, esta naturaleza en tanto que está fuera de sí”³⁷¹. Y en ese sentido el artista queda constreñido al espacio en blanco de una pared y un lápiz ante un ventilador que puede restituir la metáfora de la respiración, y con ello, de la vida misma, al tiempo que vuelve a este espectador artista por un instante y por no ser una “efigie” personal adjudicada como “autorretrato”. Es decir, delante de su obra, todos *somos* también esa escritura, ese lápiz, esa *respiración*. El yo no es una entidad sino una construcción, y uno hace muchas referencias al yo, no porque posea uno, sino por que así lo pretende estructurar. Y se escribe del yo, no para referirlo, sino para crearlo.

En cuanto a lo que implica el proceso, ha de destacarse que no se trata de uno implícito o sugerido, (como es posible intuir la corporeidad de un pintor en los rasgos dejados en sus pinceladas) y sí más bien activo, es decir, un ‘**proceso generativo**’.

El arte procesual tiene la potencialidad de reflejar, responder a y hablar sobre la cambiante naturaleza procesual de la existencia a largo plazo. Pensemos, por ejemplo, en la ciudad como un organismo vivo constantemente reconfigurado tanto por el cambio acelerado como por la permanencia. Los procesos que tienen lugar en el interior de ese organismo avanzan a velocidades diferentes y en varios niveles de complejidad. Por vía de la integración del arte procesual en este dominio, los procesos cotidianos – por ejemplo, los flujos urbanos – pueden transferirse a movimiento dinámico y forma abstracta, convirtiéndose así en obras públicas y agentes activos dentro de los procesos más amplios de construcción de identidad y comunidad³⁷²

³⁷¹ Jacques Derrida, “Ousia y Grama: Nota sobre una nota de Sein und Zeit”, *Derrida en castellano*, <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/ousia.htm> (consultado el 17 de enero de 2013).

³⁷² Jaschko, “La performatividad”, 135.

de los que se ha borrado las fronteras de espacio público, museo y escenario. Aunque acaso se podría objetar que un museo o una galería no logran ser espacios de una suficiencia cotidiana completa. Es tarea del artista conceptual desarrollar la idea del espacio; hecho que, por su puesto, toca a la idea del cuerpo y de lo material en general. Para ahondar sobre este punto, apreciemos la imagen de una instalación para sitio específico en la que, como apuntaba Paz con respecto al propio ser del humano y según analizaremos en breve, posee también una duración limitada.



LAURA BALBOA
**Todo lo sólido se
desvanece en el aire
(de la serie
Todo lo sólido...)**
Instalación de sitio
específico
(Jardín del Polifórum
Cultural Siqueiros)
Frase hecha con
migajas de pan sobre
césped recién podado.
3.5 x 12 m (aprox.)
2008

Ahora bien, antes de pasar al análisis de esta obra, comencemos por preguntarnos: ¿es el arte material, por su propia condición de serlo, algo destinado a perdurar, a trascender el momento presente? Y si es así, ¿cuánto “debe” perdurar una obra de arte y en la memoria de quién? Por otro lado, ¿es el registro de la imagen de una obra material la operación de perdurabilidad de la misma? ¿Es la escritura, en sí, un método de auto-trascendencia?

Si bien anteriormente habíamos señalado que, para Mirzoeff la tradición milenaria de la escultura en mármol blanco consiguió, con el tiempo, afirmarse como un discurso visual con que se ponderaba la raza aria en occidente, omitimos decir que eso mismo supone otra clase de afirmación y que es la de que el arte, al ser

comúnmente erigido en materiales sólidos, como cemento o piedra, madera o tela, parecía destinado a ser arte ‘para siempre’, y que incluso, con el cuidado, coleccionismo y ambición desmedida de las pinturas, estas mismas habían de ser defendidas escrupulosamente del paso del tiempo y de la suerte que su trato y su traslado les traería.

Lo cierto es que si algo ha demostrado el arte de nuestros días es que el tiempo y la materia “depositados” en las obras es indefendible, que no sólo el arte (como ocurre en el curso de una sinfonía o de una obra de teatro) es efímero en esencia, sino que su manera de preservar su memoria se halla, en todo caso, en el discurso del conocimiento labrado en la vida de los signos, es decir, de un lenguaje hecho generación tras generación por acumulamiento y sobrecarga. El paso que la restauración de arte tuvo de oficio a profesión dan fe de ello.

Tal vez fueran las visiones demasiado confiadas en la perdurabilidad del arte las que incapacitaran la mirada y los sentidos mismos al momento de otorgar el debido valor estético a las obras, anteponiendo a éste su condición de ser, no solamente bellas, perdurables, de ser productos que trascenderían el tiempo humano, como el mármol, el cemento o los lienzos.

Acaso sea esta débil noción de materialidad la que fomente la creencia de que las artes visuales deben pertenecer a la materia sólida por aparentar ser la más resistente o inamovible al paso del tiempo. Pero, si observamos con cuidado, la “vida” de los sentidos y la perdurabilidad de la materia son cosas muy distintas, sólo que estamos acostumbrados a que la tinta, la pintura y la argamasa son materiales que suelen estimarse cuando están cuajados, secos.

En el año de 2008, bajo el título *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, la mexicana Laura Balboa despliega una intervención artística de lugar específico realizada en la Ciudad de México³⁷³ a partir de una frase escrita en uno de los cuadernos del artista David Alfaro Siqueiros durante su reclusión. La frase era a su vez de Marx y provenía del Manifiesto del Partido Comunista: “*Todo lo sólido se*

³⁷³ Más información: Laura Balboa, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, 2003, <http://www.laurabalboa.com/index.php?/projects/todo-lo-solido/> (consultado el 17 de enero de 2013).

*desvanece en el aire*³⁷⁴. El acto consistió en diseminar migas de pan sobre el césped del jardín del Poliforum Siqueiros, formando la frase citada y aguardar a que los pájaros de la ciudad se comieran hasta la última miga dejando libre de nuevo el césped, completando, de esta forma, su metáfora visual.

Nota, frase, título, texto, obra, se hermanan aquí en todos los sentidos y se perfilan al acto creativo. Al parecer, los alcances estéticos de este hecho simbólico son semejantes a los que ofrece la poesía concreta, sin la peculiaridad de su “espectáculo” o proceso público. De esta forma el artista conceptual tendría, potencialmente, millones de propuestas para materializar si retradujera las metáforas de palabras en metáforas de la imagen y del tiempo, sugeridas en los libros de poemas, en fragmentos de prosa en general, así como en los cuadernos de notas de los propios artistas, con la salvedad de que éstos parecen lejos del elemento ingenieril para devenir instalaciones u obras de arte cuyo soporte ha cambiado por completo.

6. 1. 2. 5. Soporte y ámbito de los espacios público y privado

¿Importa la superficie o el lugar donde algo está escrito, dibujado, pintado?; y si es así, ¿qué tanto importa?, ¿cómo y por qué? En el sentido tradicional, la pintura cubre mucho más superficie que el dibujo y, desde luego, que la escritura. No obstante, la escritura puede, conceptualmente, cubrir aun mucho más, modificando nuestra conciencia de la mirada y determinando incluso el propio espacio en que esta se despliega.

En cuanto a la acción de la escritura, podríamos pensar que en efecto no es lo mismo si se la plasma en las páginas de un cuaderno que en las de un libro, en una

³⁷⁴ Existen, incluso, otros contenidos culturales con este mismo nombre, entre ellos, un libro sobre modernización económica justo con el mismo título y tomado de la misma fuente.

lápida que en una cartelera de cine, en una caja de medicina que en un acta sacramental, o en un tatuaje en la espalda que en una frase *a bordo* de la camiseta. Pero, ¿sería esto un dilema propio del texto o de la superficie? ¿Qué tan aventurado es buscar un significado en aquello que aparentemente no se halla en lo que percibimos por “mensaje” ni por encima de él como una lectura, sino en aquello que se muestra “por debajo”, como una sospecha? ¿Qué tan viable es entender ese “abajo” y ese “encima” no como tales, es decir, no como de costumbre se entiende ‘óleo sobre tela’ en su analogía de ‘vida sobre tierra’, sino cómo un contenido implícito más allá de lo que las palabras indican?

“El museo es una escuela”, es la frase que Camnitzer nos dice *desde* su instalación de lugar específico. Seguida de esa frase, la obra ofrece un par más:

- “El artista aprende a comunicar”
- “El público aprende a hacer conexiones”.



LUIS CAMNITZER
The Museum is a School
(El museo es una escuela)
Instalación en sitio específico (texto adhesivo sobre cristal)
Museo de arte contemporáneo de Detroit, E.U.
2011

En su *Manifiesto de 1982*, Luis Camnitzer anota:

Para lograr mi ideal tengo que comunicarme con la mayor cantidad de público posible, algo que solamente puedo lograr con una gran producción y un buen sistema de distribución de mi obra. La obra no puede quedar reducida a unos pocos ejemplos artesanales exhibidos esporádicamente. Para llegar al público que quiero convertir a

mis ideas necesito medios de producción que hagan mi tarea lo más eficiente posible. Necesito, también, mano de obra contratada que pueda trabajar en aquellas partes que no requieren mi esfuerzo creativo y que se puedan ejecutar bajo mis instrucciones³⁷⁵.

Una manera de ilustrar lo vasto de estas necesidades de que habla el artista es observar cómo esta misma instalación ha sido desplegada en ciudades, escenarios y momentos diferentes entre 2012 y 2014; aun cuando, como obra, pueda ser considerada una sola. Camnitzer se ha organizado al modo que describe en su manifiesto para, treinta años después, aplicarlo extendidamente en diversos museos, principalmente de Estados Unidos, de Francia y de América Latina. Como se puede apreciar enseguida.



³⁷⁵ Luis Camnitzer, Hans-Michael Herzog y Deborah Cullen, *Luis Camnitzer: libro de autor* (München: Daros-Hatje Cantz, 2011), 29.



LUIS CAMNITZER / ***The Museum is a School (El museo es una escuela)*** Instalación en sitio específico: De izquierda a derecha y de arriba a abajo: 1) Guggenheim Museum, New York, E.U., 2014. 2) The Morris and Helen Belkin Art Gallery, Vancouver, Canadá, 2011. 3) The Colby College Museum of Art, Waterville, E.U., 2013. 4) Kadist Art Foundation, París, Francia, 2012. 5) Museo de Arte de Ponce, Ponce, Puerto Rico, 2012. 6) Museo de la Memoria MMDDHH, Santiago, Chile, 2013.

En muchos productos culturales de hoy en día, y sobre todo en casos como el de las obras observadas arriba en que el soporte es inalienable, es posible que ese “aroma filosófico” que irradia la fraseología de la escritura conceptual, no sólo no dependa ni compita con la filosofía misma, sino que más bien se preocupe por otras cosas, como el desentrañamiento de todo lenguaje privado en aras del arribo de uno más sencillo de entender y de carácter público. Siendo así, parece más comprensible que tanto el arte visual conceptual como la poesía visual renieguen, ya no sólo de la filosofía, sino de la literatura y, en general, de las disciplinas que precisan consistentes y, muchas veces, extensos argumentos textuales, como la narrativa, la poesía de largo aliento, el cine, el teatro, etc. A cambio de eso, muchas veces el arte de concepto ofrece frases escuetas que, intrínsecamente ligadas a su soporte de escritura, detonan en el público, espectador o usuario, un rompimiento en su lógica habitual para entender tanto los objetos, como su entorno. Fenómeno que justamente por su situación no del todo hermenéutica, puede estudiarse más bien desde la cultura visual, ya que pondera el sentido sobre el significado, que no son lo mismo, pues el primero puede ser sobre todo perceptual, mientras que el segundo pertenece al intelecto.

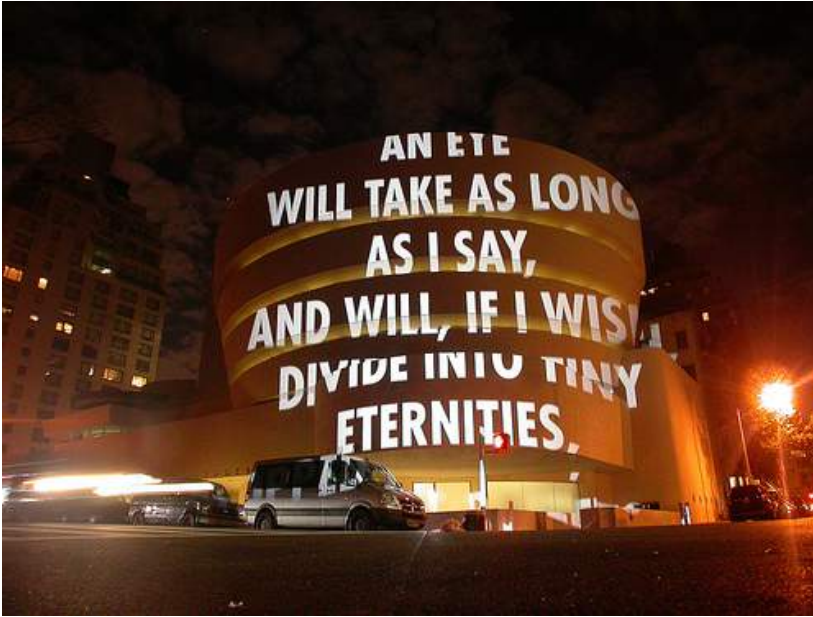
Es posible obtener un ejemplo de ello en otro artista conceptual del lenguaje, como es el caso de Jenny Holzer, cuando Brandon Taylor comenta que una de las mayores ocupaciones que él compartía con la conceptualista estadounidense

fue la fuerte dependencia de la escritura y la horizontalidad (...). Holzer llegó al arte público tras una breve fase como pintora abstracta (...) dándose cuenta de que no todo el arte necesitaba ser heroico, o sublime, o un objeto. Tras matricularse en el programa de estudios del Whitney Museum en 1976-1977, Holzer recuerda cómo se le alargó una voluminosa lista —ilegible totalmente— que estimuló la producción de una serie de afirmaciones escritas en una sola línea que ella llamó «Verismos»: «UN PEQUEÑO CONOCIMIENTO PUEDE CONDUCIR A UN LARGO CAMINO», «LOS NIÑOS SON LO MÁS CRUEL DE TODO», «EI. ABUSO DE, PODER LLEGA SIN SORPRESA» y otros similares, que ordenó alfabéticamente y colocó anónimamente en carteles por toda Nueva York.”

Al igual que Barbara Kruger, Jenny Holzer buscó explotar la visualidad de la escritura al máximo acercándose al lenguaje de la publicidad a través de la estimulación óptica a gran escala. Sus experimentos devinieron más tarde en el amplio manejo de la escritura luminosa, la cual bañaba los muros de edificios públicos, o bien, provenía de dispositivos LED programados para animar su lectura, muy al estilo de los textos rutilantes y deslizables de las casas de bolsa o de los anuncios comerciales de *Times Square*, en Nueva York.

Reparemos ahora el gran parecido contextual, técnico y fraseológico que guarda la siguiente proyección monumental de textos de Jenny Holzer con las obras de Camnitzer presentadas arriba. Sobre la fachada del Museo Guggenheim se puede leer: *An eye, will take as long as I say, and will, if I wish, divide into tiny eternities* (“Una mirada durará tanto como yo lo diga, y si así lo quiero, se dividirá en pequeñas eternidades”)³⁷⁶.

³⁷⁶ La traducción es mía.



JENNY HOLZER
For the Guggenheim
(Para el Guggenheim)
Instalación luminosa
monumental en sitio
específico: sobre la fachada
pública del Museo
Guggenheim)
Nueva York, E.U.
2011

A pesar de que la consideración de la filosofía analítica fungiera una vez de catapulta para el arte de concepto, hemos dicho que no siempre la fraseología conceptual refleja el quehacer textual filosófico, sino, cada vez más afincada en el mundo del ojo, se pronuncia por un lenguaje más de la óptica del texto que del contenido filosófico de la teoría. Tal como hasta ahora hemos estudiado dentro de este primer apartado metodológico (Soporte), los contenidos escritos en estos ejemplos artísticos dependen de su condición física-material, e incluso temporal, que a su vez los ata a una lectura contundente y casi instantánea llamada ‘golpe de vista’. Si efectuásemos una analogía de la recepción de este ‘texto material’ con el habla, “el punto de llegada de este recorrido wittgensteiniano puede ser indicado con bastante precisión citando una frase de Lichtenberg atribuida abusivamente a Platón (Lichtenberg 1778): «Habla —dice Sócrates a Carmide— para que pueda verte. (...) No se trata, por otra parte, de un ver metafórico (recordamos siempre las precisiones de Wittgenstein: el significado secundario”³⁷⁷.

En lo tocante a desavenencia con la tradición poética general, uno de los más importantes aspectos que el pensamiento wittgensteiniano legó al arte de nuestros

³⁷⁷ Paolo Virno, *Cuando el verbo se hace carne: lenguaje y naturaleza humana* (Madrid: Cactus, 2005), 141.

días es la consideración de que no existe un lenguaje privado; todo lo contrario: todo el lenguaje es público “y, por tanto, las palabras que operan en un espacio público — pasando de un individuo a otro— reciben su significado de lo que, en realidad, es un espacio privado en el interior de cada hablante”³⁷⁸. Lo cual *quiere decir* que el lenguaje es inconcebible de manera aislada aun si se ha inventado un sistema propio de signos, y es inconcebible como lo sería todo lenguaje que no tuviera una verificación externa del mismo.

No obstante, no es que esto represente una mengua o una desventaja de la literatura y la filosofía con respecto al arte conceptual; es más bien que el arte conceptual tiene otras pretensiones con respecto a éstas; como son, por ejemplo, la reflexión sobre el cosmos mismo del arte, las alternativas en la percepción y la cognición de los objetos y el espacio, fenómenos que la literatura y la filosofía, por ser altamente significantes, desatienden sistemáticamente.

Pero esta distinción en la espacialidad y la materialidad preferida por la escritura de concepto, no sólo se preocupa por la noción de obra o pieza, sino por la materialidad y la espacialidad mismas de la escritura y su lectura, de sus ámbitos tanto público como íntimo; y aun cuando el lenguaje personal no exista, existe la distancia o la cercanía con que se lo recibe o se lo expresa. De ahí que nos podamos cuestionar hasta qué punto la propia escala de la mirada y del cuerpo intervienen en la apreciación, o bien, hasta qué punto la propia apreciación de un texto, cuya visualidad ha sido destacada, viene a modificar la conciencia que habitualmente se tenía de este, de modo que, cualquier objeto o sitio, pueda ser elevado o desplazado por el binomio creador-espectador al grado del arte, por más que esta operación pueda resultar trivial para la mirada crítica de la estética modernista.

Como apreciaremos ahora, es patente la influencia que la lógica del *ready-made* tuvo en este tipo de arte conceptual-objetual en su relación con las cosas de todos los días (botellas, cajas, cacharros), mucho antes que —como hemos venido anotando— cualquier otra influencia de índole literaria o filosófica. Y, si bien, en un momento el objeto (por su herencia minimalista) era el promotor del sentido de las

³⁷⁸ Krauss, *Pasajes*, 256.

obras, esta función pasó poco a poco a manos del texto, mismo que actualmente guía las actividades de tantos y tantos artistas visuales contemporáneos. Advirtamos algunas estaciones en esta transformación.

Precursora de este tipo de arte, tenemos en primer lugar la controversial pieza de **Piero Manzoni**, '*Mierda de artista*'.



PIERO MANZONI
Merda d'artista
(Mierda de artista)
Excrementos de Piero Manzoni
envasados en metal con etiqueta
impresa en varios idiomas
y firma en la tapa por el artista)
4.8 x 6.5 x 6.5 cm / cont. 30 g.
1961

No es difícil desentrañar aquí la metáfora paródica del hastío museístico de los soportes tradicionales para decir, o para hacer ver, que el arte finalmente no está exento de ser una porquería. Para Hal Foster, en el arte de esta índole hacia fines del modernismo “el desafío erótico-anal es a menudo autoconsciente, incluso autoparódico: no solamente pone a prueba la autoridad analmente represiva de la cultura museística tradicional (que es en parte una proyección edípica), sino que también se burla del narcisismo analmente erótico del artista-rebelde de vanguardia”³⁷⁹. Este tipo de acciones de crítica corrosiva contra la tradición de las décadas inmediatamente precedentes se distingue por ejercer un amplio despliegado de sátiras a los formatos físicos del arte. No obstante, al encomendar esta abyección

³⁷⁹ Foster, *El retorno*, 165.

propia del incipiente arte de concepto a la función connotativa de la escritura en lugar de usar, como hicieron tantos otros artistas, la connotación directa de la forma de las deposiciones humanas³⁸⁰, se consigue un simulacro distinto al de parodia; otro tipo de analogía desprovista lo mismo de repulsión que de humor; lo cual es algo que va a diferenciar poco a poco la escritura conceptual de otras manifestaciones contemporáneas.

Al contrario de lo que muchos podrían suponer, la parodia es en sí un distintivo no de la posmodernidad, sino de la modernidad. Este consiste, como en el caso de Manzoni, en efectuar cierta trasgresión aplicada a las mismas normas modernas por otras nuevas cuyo aporte final estriba en la creación de estilos que se ostentan inimitables. La parodia de la primera parte del siglo XX, es en el arte un impulso social no ajeno a las utopías. En el caso de la escritura conceptual (arte de post-concepto o arte de concepto tardío) es fácil notar cómo

deja de existir la vocación de la parodia: esa nueva y extraña cosa, el pastiche, viene a ocupar su lugar. El pastiche, como la parodia, es la imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de tal imitación, carente de los motivos ulteriores de la parodia, amputada de su impulso satírico, despojada de risas y de la convicción de que junto a la lengua anormal, de la que se ha echado mano momentáneamente, aún existe una saludable normalidad lingüística. El pastiche es, pues, una parodia vacía, una estatua con cuencas ciegas³⁸¹.

Así, mientras que ante lo corrosivo de Manzoni, la irreverencia de Warhol o incluso el sutil humor lúdico de René Magritte, el arte de la escritura conceptual parece, en la opinión de Jameson, eclipsar la parodia tras la disolución de su propio sujeto individual³⁸². Para demostrarlo, estemos atentos al tipo de relación que obras como las siguientes “dialogan” a partir de los objetos cotidianos de modo un tanto “hueco” con el arte conceptual de transición, como el caso de la lata de Manzoni.

³⁸⁰ Piénsese en la obras de arte contemporáneas en que la figura o materia de los excrementos humanos se propone al espectador de manera explícita: artistas como John Miller, Mike Kelley, Kiki Smith, Paul MaCarthy, Martin Gostner y Dieter Roth, por mencionar sólo algunos.

³⁸¹ Jameson, *El posmodernismo*, 36.

³⁸² Ibid.



CHRISTIAN MINNETIAN
White can with 45 g silence
(Lata blanca con 45 g. de silencio)

Lata metálica
 y etiqueta de papel
 con impresión tipográfica
 8 x 12 cm (aprox.)
 2012



GABRIELA ÎNSURĂȚELU
Conceptual Art
(Arte conceptual)

Fotografía en blanco y negro
 de frasco de vidrio
 10 x 17 cm (aprox.)
 2011.

A medio camino entre el diseño y el arte de concepto, **Christian Minnetian** y **Gabriela Însurățelu**, a pesar de no ser artistas demasiado célebres, responden con claridad a lo que acaso pueda concebirse ya como la nueva tradición conceptualista de entre siglos y en la que se circunscriben las obras referidas a lo largo de nuestro ensayo. En este caso Minnetian e Însurățelu ofrecen un par de imágenes que habría sido imposibles de concebir sin en antecedente de la pequeña pieza de Manzoni a medio siglo de distancia, y de la que, como señalara Foster, resultan más un pastiche que una parodia; obras neutralizadas desprovistas de humor y retraducidas

a un lenguaje capitalista y globalizado. En ambas es evidente el uso de la jerga de envasados (nombre del producto, especificación de contenido, cantidades, fechas, etc.). En el caso del frasco de vidrio, incluso es posible leer en inglés: *Conceptual art: contains net. 400 gr. of void. Natural conserved. Does not contain “Merda d’artista”. Produced and Packaged in June 2001*” (Arte conceptual: contenido neto 400 gramos de vacío. Conservado naturalmente. No contiene “Mierda de artista”. Producido en junio de 2011³⁸³). Tanto en estas piezas, como en las dos que se muestran a continuación del popular artista inglés **Damien Hirst**, reconocemos un tipo de escritura cuyo propósito es de la fusión con los objetos de la cotidianidad, eso que algunos suelen llamar el mundo de la “realidad”.



DAMIEN HIRST

Enemy (izquierda)
(Enemigo)

Instalación:
Vidrio, aluminio, plástico y
cajas de medicamentos
farmacéuticos
137 x 101 x 23 cm
2010.

Chicken (derecha)
(Pollo)

Serigrafía sobre papel
150 x 101 cm
2013.

En el pensamiento de Wittgenstein las palabras no se hallan exentas de proposición, de modo que no es posible presentarlas “solas”; y ya sea de manera empírica o teórica, es evidente que esto es del conocimiento de los conceptualistas en su afán de cosificación, de amalgamamiento de la escritura con los objetos. Es cierto que en esta metamorfosis de los objetos ya no sólo se carece de humor paródico; sino que, al afectar la concepción de mundo a través de ellos (recordemos que para

³⁸³ La traducción es mía.

Wittgenstein “los objetos forman la sustancia del mundo”³⁸⁴), es imposible que objetos y palabras dejen de producir una creatura patética cuya “herencia” es la contaminación del lenguaje de las cosas y de los objetos.

Seguramente a ello se deba ya no sorprendernos de que la escritura conceptual, ejercida bajo soportes cotidianos (cosas), haya volcado su proyección edípica de la autoparodia hacia la proyección de una incredulidad generalizada, en la que, ya no sólo no existe el humor, sino que hay un dejo igualmente generalizado de “desencanto universal” ante un mundo que, confundido entre la realidad de los objetos y de los discursos, no sólo se lo priva de esperanza de retorno a la unidad, sino que se lo patetiza, diciéndole que los objetos en que podía guarecer su fe, están igualmente contaminados, ya no por el detritus sustancial de la propia vida, sino por la contaminación misma del lenguaje, de la que no puede haber certezas, sino dudas. Apreciemos el efecto de esto en la siguiente obra de Holzen, en la que un condón ya no es una “sustancia” que sirve para que una pareja pueda “cuidarse de una enfermedad”; sino al contrario, el condón es en sí mismo la indicación de una enfermedad.



JENNY HOLZER
***Men Don't Protect You
Anymore***
**(Los hombres no te
protegen más)**
Paquete de condones
con texto impreso
De la serie “*Survival*”
5.5 x 11 cm
1985.

Pero si, por un lado, todavía en la frontera con el arte modernista, tenemos una obra de arte presentada como una lata con excrementos del artista, ¿qué pasa cuándo, por otro lado, en años más recientes tenemos un frasco de silencio, un

³⁸⁴ Wittgenstein, *Tractatus*, 15.

frasco de arte (vacío), o bien un dispensario de medicinas (llamado enemigo) y unos condones que advierten la muerte del hombre protector? Siendo así, y si anteriormente el desecho era el producto de la rebelión de los soportes (lata con excrementos, mingitorio en base de escultura, etc.), ¿cómo podemos percibir la contaminación del lenguaje como producto de la incredulidad contemporánea?

Una de las posibles respuestas la encontramos en la perversión misma del lenguaje. Ya no solamente un lenguaje no-filosófico ni poético, sino denunciante, un lenguaje que ha tomado el lugar menos vivo de la comunicación: el lenguaje de la señalización y de los datos: un museo cuya fachada nos debe decir lo que en realidad es, una etiqueta de un frasco vacío que serializa la producción del vacío, el nombre de un medicamento dañino, el paquete de un condón cuya efigie es el desamor y tantas otras “repúblicas de los objetos” en las que el lenguaje es apenas considerado como tal, y porque “los datos constituyen la contaminación de la era de la información”³⁸⁵, el detritus anti-edípico que nos muestra un nuevo y crudo mundo, un mundo para aprender a salvarse en la confusión de los objetos y el arte nuevos, y a vivir sin origen y sin retorno.

³⁸⁵ José Luis de Vicente, “Leyendo la nube”, *El proceso como paradigma: arte en desarrollo, movimiento y cambio* (Asturias: Centro de arte y creación industrial, 2009), 139.

6. 2 TEXTURA

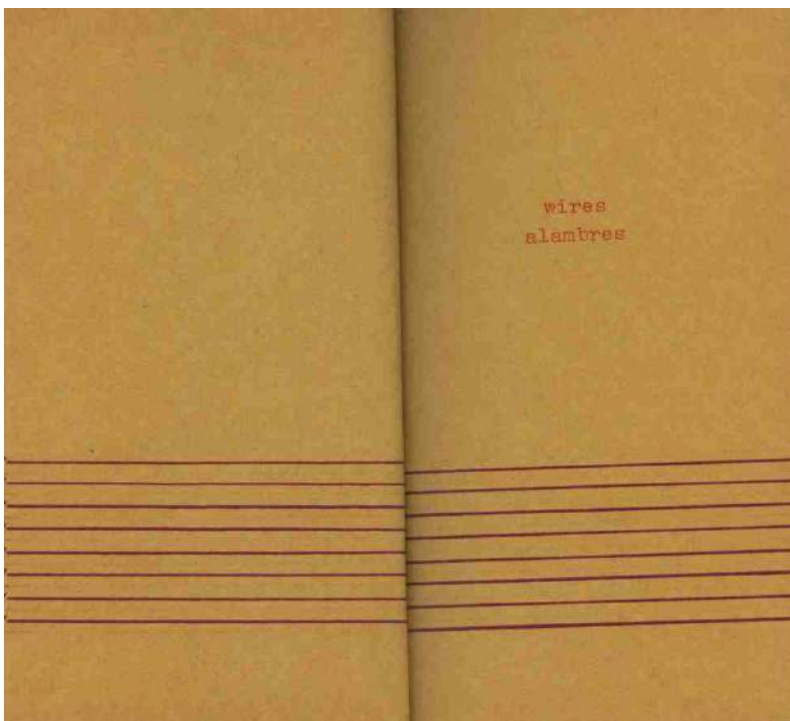
6. 2. 1 Definición de concepto

Entenderemos este segundo giro de análisis justo desde su disposición técnicamente ex profeso entre el primero (soporte) y el último (leyenda), ahí donde comparte atributos de ambos, al tiempo que se afirma como una perspectiva determinada. Pero lo entenderemos, sobre todo, desde lo que su término sugiere. Textura: un discurso por partida doble, tanto en lo relativo al documento (conjunto de información, relación de datos), como en lo tocante a la trama gráfica (organización visual de signos), aun cuando ésta pueda abandonar inopinadamente el plano bidimensional.

Alejados de los juicios lingüísticos tradicionales que consagran la atención al carácter sonoro (ya vocal ya auditivo) del lenguaje, concebimos esta peculiar liga de imagen y mensaje como un agente de estudio asimismo significativo, del que procuraremos aislar “una «sustancia» gráfica dirigida exclusivamente a la vista y que no es necesario convertir en sustancia fonética para comprenderla”³⁸⁶, a modo de entender las imágenes bajo preceptos sintácticos y de generar crítica ahí donde antes sólo se hallaban formas vagas o herméticas. Tal sustancia gráfica es entonces lo que buscan los estudios de intermedialidad y las poéticas visuales, eso que hoy

³⁸⁶ Cárdenas, “Lingüística y escritura”, 101.

otorga a la escritura la categoría de estructura semántica en sí misma, junto con eso *otro* que no es pronunciable verbalmente pero se encuentra pleno de significación: borraduras y taches, alfabetos inventados, mapas cognitivos, partituras, pictografías, etc. Estos rasgos se hacen visibles en obras como la del mexicano **Ulises Carrión**, para quien los libros, por ejemplo, son secuencias de espacios o bien recipientes de textos. Carrión trabajaba con el lenguaje a partir del signo no verbal y de formas de la tradición que él transfiguraba en un nuevo arte de escribir. Al hacerlo, afirmaba que “un libro también puede existir como una forma autónoma y autosuficiente; quizá incluyendo también un texto que subraye esa forma, que sea una parte orgánica de esta forma”³⁸⁷. En la imagen de abajo, aparece una pauta de ocho rayas; esta se va a copiar idéntica en cada una de las páginas a excepción de los títulos escritos: “líneas”, “alambres”, “látigos”, “fideos”, “fronteras”, etc.



ULISES CARRIÓN
“ALAMBRES / WIRES”
de la serie:
Looking for Poetry /
Tras la poesía
página de libro:
texto sobre papel,
32 x 16 cm
1973.

³⁸⁷ Ulises Carrión, “El nuevo arte de hacer libros (parte 1)”, *Revista Escáner cultural*, <http://www.revista.escaner.cl/node/6849> (consultado el 17 de junio de 2013).

Con un gesto en apariencia tan sencillo, Carrión sugiere otros modos conjuntos de ver y de leer y que se muestran como indisociables en su propia poética. Esto nos recuerda una valiosa reflexión que, por ese entonces, hacía Sol LeWitt respecto al papel de la simplicidad de la idea en las obras:

Cuando el artista usa un método múltiple modular suele elegir una forma simple y accesible. La forma en sí es de importancia muy limitada; deviene la gramática para el total de la obra. Usar formas básicas complejas sólo desbarata la unidad del todo. Usar repetidamente una forma simple reduce el campo de la obra y concentra la intensidad en la distribución de la forma. Esta distribución deviene el fin mientras que la forma deviene el medio³⁸⁸.

Que Sol LeWitt hable de gramática en un texto de arte no es casual en absoluto: tanto ‘texto’³⁸⁹ como ‘textura’³⁹⁰ derivan del vocablo en latín para tejido; esto *nos habla* aun ahora del origen tridimensional de la escritura³⁹¹. No obstante, esta procedencia física ha heredado un peculiar sistema visual intrincado en el texto contemporáneo, de modo que el tejido se construye también de manera conceptual, como ocurre tanto con la escritura hipertextual y digitalizada, como con la facilidad con la que los dispositivos pueden variar los aspectos de la escritura (tamaño, fuente, forma, color, etc.) en cuestión de segundos, de modo que lo “visible ya no es el registro del discurso, sino la representación visual de un argumento que se desarrolla paralelamente al pensamiento”³⁹², como puede apreciarse en el poema visual de la francesa **Ilse Garnier**.

³⁸⁸ LeWitt, “Párrafos”.

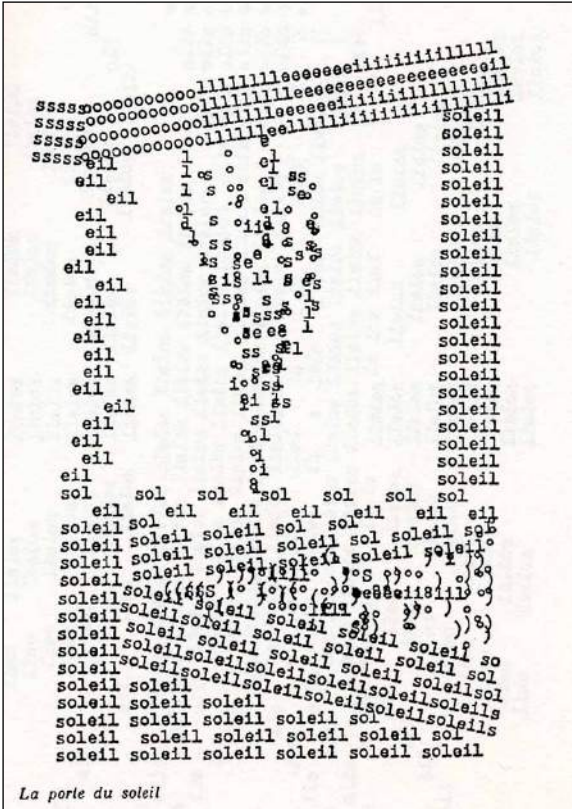
³⁸⁹ Ver nota 346.

³⁹⁰ “Etimología de ‘textura’”, *Origen de las palabras* (2013):

<http://etimologias.dechile.net/?texturas> (consultado el 17 de enero de 2013).

³⁹¹ Harris, *Signos*, 161.

³⁹² Illich, *En el viñedo*, 131.



ILSE GARNIER
La porte du soleil
(La puerta del sol)
 poema visual
 texto mecanografiado
 sobre papel,
 1973.

De acuerdo con Roy Harris, de las teorías existentes para el análisis del signo escrito, la que se ajusta mejor a las pautas visuales es la que él mismo designa como “modelo integracional”³⁹³, y que consiste básicamente en incorporar los distintos criterios adyacentes que, o bien buscan sólo la literalidad de los signos, o bien sólo lo que estos representan, pero cuyos preceptos de estudio no consideran el contexto del fenómeno escrito. “Un modelo integracional, por otra parte, es necesariamente un

³⁹³ Parte de nuestra investigación consistirá en identificar y ahondar *en* los distintos tipos de texto; así que más adelante estudiaremos, sobre todo, lo relativo a una escritura más incluyente que la progresiva (como el caso de esta misma) y que es en la que se circunscriben los actos visuales-conceptuales del texto. Por lo pronto, sólo tendremos que en cuenta que “las teorías del signo escrito difieren entre sí según el modelo de significación que adopten. Hay tres tipos principales de modelo (...): (i) *sustitucional*, (ii) *estructural*, y (iii) *integracional*. Estos tres modelos generales, que pueden aplicarse a otras formas de comunicación además de la escrita, pueden clasificarse teniendo en cuenta la distinción entre (iv) *modelos de código fijo* y *modelos abiertos*”. Harris, *Signos*, 162.

modelo abierto, porque sostiene que la significación deriva del contexto, y no de la pertenencia a un conjunto invariable de signos definidos de antemano”³⁹⁴.

Es de esta manera que un análisis de la escritura puede efectuarse atendiendo uno o todos de los factores que en ella se ven involucrados. Y más aún, son estas mismas teorías las únicas que pueden argumentar acerca de otro tipo de sistemas de signos: como la copia (su reproductibilidad: la copia de la copia, etc.), la mancha, el caligrama, la marca y tantos otros signos cuya plasticidad se ve empleada en el lenguaje del arte en su más amplia acepción.

Por último, hemos de reconocer esta *textura* como símbolo del propio acto del escribir, para demostrar así que “el acto de escritura puede tener significación en sí mismo, *sea lo que fuere lo escrito*”³⁹⁵. Lo cual conlleva a reconocer en la escritura un acto político en tanto que es la posesión y la demostración de una habilidad y, con ello, de la capacidad de ejercer poder y vigilancia sobre todos aquellos que no la dominan. Pues aun cuando no se sepa leer ni escribir, se sabe identificar la escritura y, con ello, sospechar su favor, su trascendencia.

6. 2. 2 Análisis de caso

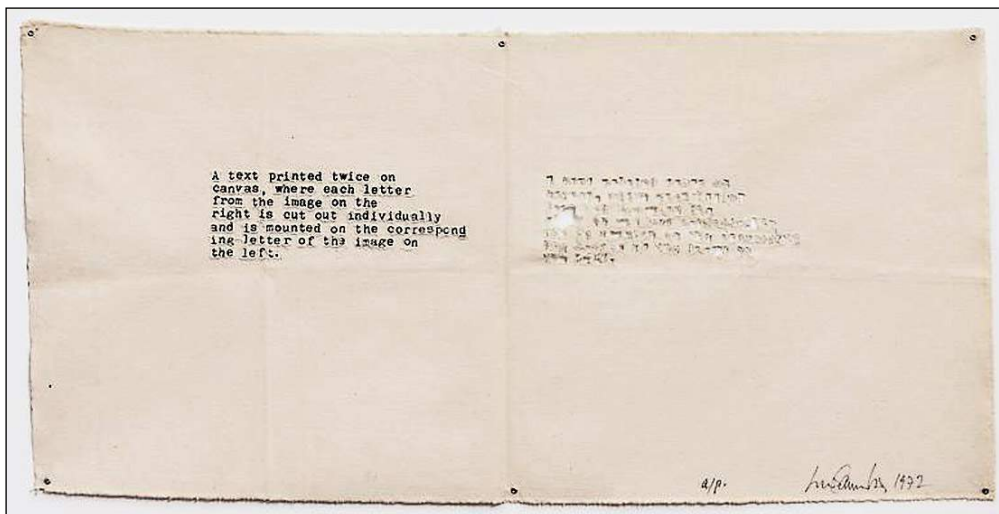
6. 2. 2. 1. Textura: la copia como lenguaje

¿Qué tan vital es el concepto de ‘original y copia’ y hasta qué punto la copia es un lenguaje en sí mismo? Es de remarcar lo que el ahora célebre ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* ha arrojado como respuesta a la labor creativa en nuestros días. Si bien hemos visto cómo se

³⁹⁴ Ibid., 81.

³⁹⁵ Ibid., 52.

desempeñan los conceptos de 'antigüedad' y de 'firma' al momento de otorgar a la obra una carga de autenticidad; ahora veamos en qué consiste la propia autenticidad y cuál es el *papel* de ésta en la copia. Empecemos por otra obra de Camnitzer: *Texto impreso dos veces en lienzo*.



LUIS
CAMNITZER
**A text
printed twice
on canvas
(Texto
impreso dos
veces en
lienzo)**
Impresión y
recorte sobre
tela.
56 x 100 cm
1972.

Para Walter Benjamin

La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad³⁹⁶.

Ciertamente la cuestión del origen no es histórica aquí (a menos que se considere la datación de la propia obra); pero no por ello deja de ser cronológica; Benjamín agregaba que para la obra “el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad”³⁹⁷. Siendo así, ¿cuáles son los elementos que en obras como ésta parecen provenir más allá de ese aquí y ahora? Subsisten ciertas pistas. Ya el título nos dice que algo ha sido hecho dos veces y, de ello, queda en la imagen

³⁹⁶ Benjamin, *Discursos*, 22.

³⁹⁷ *Ibid.*, 21

la huella de lo que fue arrancado y pegado; a todas luces análogo a lo que se ha superpuesto.

¿Cuál puede ser la intención estética de un acto como éste? Evidentemente en muy poco o nada de estas obras se halla la estética formal. Hay en cambio, si observamos bien, otras ideas estéticas: la de la copia (por supuesto), pero también la de la presencia, el proceso y la labor manual (cortar y pegar) y la maquinal (impresión). Juntas, estas ideas estéticas hacen el concepto crítico de la obra.

Quizá uno de los ejemplos que hayan llevado la des-materialización del objeto artístico y el acto de la copia al extremo es un caso muy semejante al de Camnitzer, con una pieza realizada dos décadas más tarde por el artista estadounidense **William Anastasi**, en la que se empata la cédula técnica a la noción misma de obra, ambas, bajo un todo representativo e inseparable.



WILLIAM ANASTASI
Label
(Etiqueta)
Tarjetas de cartulina impresas
marco de madera y vidrio
5.5 x 9 cm (2 piezas)
1992.

A diferencia de los casos vistos anteriormente (en el apartado de Soporte), en que las cédulas técnicas de las obras servían para dar exclusividad a las disparidades existentes tanto en los trozos de firmas como los segmentos de muro firmados por Camnitzer, la obra de Anastasi, hace de la copia un lenguaje auto-reflexivo (y potencialmente infinito) nutrido de una tradición que es, ante todo, un

sistema de cultura visual modernista destinado a designar piezas de museo, tal como ocurre en los muros de estos como en las bases de las esculturas.

Para Niklas Luhmann, esta “creciente ruptura con la tradición significa, por lo pronto, para el arte: irritación, búsqueda de formas, coacción de decidir y, con todo esto, primado de la autorreferencia. El arte entonces se cita a sí mismo, opta por los elementos estilísticos sólo para retomar la opción en la opción”³⁹⁸. Sin embargo, este proceso de auto-descripción no puede considerarse bajo la óptica de ‘variación a un mismo tema’. Pues, “no se trata de copiar lo antiguo, sino de experimentar con nuevas combinaciones”³⁹⁹.

En ese sentido, la copia no pretende ni igualarse al original ni hacerlo exclusivo, sino suscitar un nuevo significado en base a su propia relectura. Así, la copia no será solamente multiplicación de la imagen, sino del sentido. Como si, capciosamente, desde el mismo lenguaje de la copia se nos dijera que, como con la pintura, toda copia fiel es imposible. Este efecto, tan sutil como extraño en principio, se esclarece si lo aplicamos al ejemplo de la lectura: toda lectura entraña un sentido distinto así se haya leído lo mismo varias veces. Eso recuerda la idea borgiana de que “nadie baja dos veces al mismo río. Nadie baja dos veces al mismo río porque las aguas cambian, pero lo más terrible es que nosotros somos no menos fluidos que el río. Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado, la connotación de las palabras es otra”⁴⁰⁰. Así, el arte es cambiante y nosotros también.

Para escritores conceptuales como **Kenneth Goldsmith** hay una estrecha analogía entre el destino que tomó la escritura ante el internet y el destino que viviera la pintura ante la presencia de la fotografía, en el modernismo⁴⁰¹. La obstinación de los artistas de hoy en día por la repetición, la copia y el collage indiscriminados se debe a la facultad de las herramientas digitales para manejar los procesos al mismo nivel que los lenguajes. Es decir que la técnica devino sintáctica per se.

³⁹⁸ Luhmann, *El arte*, 490.

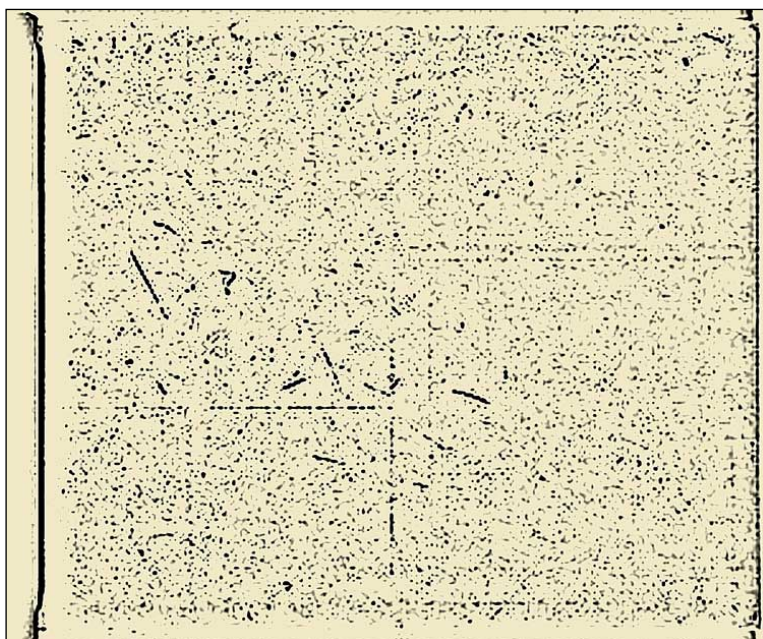
³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Borges, *Borges Oral*, 25.

⁴⁰¹ Goldsmith, “Why Conceptual Writing?”, xvii.

Pero, dentro del lenguaje de la copia, ¿cómo evidenciar algo más que la interpretación cambiante en el espectador postrado varias veces ante una “misma” imagen? ¿Cómo reconocer las variaciones de la copia, ya no en el apercibimiento del espectador, sino desde la visualidad de las obras mismas? La respuesta no se encuentra en el tiempo de la interpretación; se encuentra en el tiempo “detenido” durante el proceso de la copia en sí, ante su sucesiva duplicación, sobrevenido *dentro* de las propias imágenes, tal como advertiremos en el siguiente caso.

Se trata del proyecto *Xerox Book*, realizado por el australiano Ian Burn en 1968, obra que, a través de un proceso serializado de original y reproducción, va sumando y construyendo una textura discursiva. Esta consiste en la generación de la copia como un lenguaje; es decir, de ‘la simbología de la copia’ a través de un curso de clonación, de duplicación sucesiva de un primer original en blanco; en este caso una hoja de papel vacía. El libro consta del registro del proceso completo de copia de la copia de la copia (etc.), de modo que hacia sus páginas finales se distinguen “los símbolos” esperados, marcas que fungen como una especie de escritura de un sistema visual autónomo de signos. Miremos uno de los folios intermedios.



IAN BURN

XEROX Book
(Libro XEROX)

Impresión automatizada de tóner
repetida una y otra vez a partir
de un original en papel blanco.

21 x 28 cm

56 x 100 cm

1968

Salvo algunas excepciones no son las obras lo que cambia en el presente (tiempo no histórico), sino nuestras perspectivas ante ellas. Así, lo que hoy es considerado valioso en su época pudo ser sólo excentricidad. A través del análisis histórico y de abundantes conjeturas sobre la visualidad del cuadro de las Meninas, (de Velázquez), Michel Foucault *construye* una trama de elementos críticos que revela la *nueva* mirada del periodo histórico a través de los enfoques con que “el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo, cambian su papel hasta el infinito”⁴⁰², de modo que es posible advertir ahora con una óptica más lúcida cuanto pasaba desapercibido en su tiempo y considerar la disposición de tales elementos visuales como un discurso de la imagen en sí misma. A tal revelación de nuevos elementos en el proceso pictórico es a lo que Foucault llama una sucesión sintáctica desplegada para la vista.

Y si al principio de esta investigación *dijimos* que la relación de la palabra con la imagen es una relación infinita. Esto es

“no porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis”⁴⁰³.

Pero si lenguaje y visualidad son irreductibles ¿a qué se refiere el estructuralista cuando dice “sucesiones de sintaxis”? Hay muchos estudios abocados a Las Meninas de Velázquez, en ellos, como en el caso de Foucault, se habla sobre la importancia que para esta obra ejercieron los conocimientos del artista de los descubrimientos ópticos de la época⁴⁰⁴: la cámara oscura, los antecedentes de la linterna mágica, los juegos de espejos, la perspectiva geométrica, etc. ¿Sería viable

⁴⁰² Foucault, *Las palabras*, 14.

⁴⁰³ *Ibid.*, 19.

⁴⁰⁴ Yvette Gresle, “Foucault's 'Las Meninas' and art-historical methods”, en *The Free Library*, <http://www.thefreelibrary.com/Foucault's+Las+Meninas+and+art-historical+methods.-a0165730968>, (consultado el 28 de febrero de 2012)

pensar que el arte visual al paso del tiempo ha ido incorporando el proceso de la creación misma a sus temáticas?, ¿hasta dónde el artista y el arte a lo largo de la Historia han parecido entonces más o menos indiferentes a sus instrumentos? ¿Es la conciencia de estos medios del arte la conciencia de un lenguaje dentro de otro, a pesar de que, en principio, estos se muestren “irreductibles”?

Es posible entender aquí que la copia secuenciada de lo visual genera un patrón escrito del mismo modo que el realce físico de la escritura un patrón óptico.

Por ejemplo, durante la historia de la pintura y hasta hace poco más de un siglo, la superficie en la que se trabajaba no parecía ser un concepto de importancia. Algo semejante ocurría con la técnica: la pintura como sustancia había “evolucionado” sin haber cambiado demasiado, es decir, sin abrigar un nuevo significado. Digamos que del paso de la témpera al fresco y del  leo a la acuarela nada capital excepto la técnica misma había ocurrido en el camino. La pintura había sido hasta entonces un instrumento de representación mimética de la realidad que no guardaba una especial conciencia de s  como materia.

Llama la atención que en la historia de la pintura occidental, la pincelada haya sido durante mucho tiempo invisible, algo que uno podía saber que estaba ahí y que veía tarde o temprano, exactamente de la misma manera que vemos tarde o temprano los puntos de luz del monitor de televisión; al igual que los puntos de luz, la pincelada debe tener un modo de ofrecer una imagen, sin que forme parte del significado de esa imagen⁴⁰⁵.

Esto es análogo a lo que el artista y crítico estadounidense Robert Morris escribía en su ensayo de *Anti-Forma*; para Morris:

la visibilidad del proceso en el arte, no ocurre si no hasta que se empiezan a conservar los bocetos y trabajos incompletos en el *Cinquecento*. En el siglo diecinueve Rodin y Rosso dejaron rastros de su tacto en sus trabajos terminados. Después de ellos, los expresionistas abstractos dejaban registros de la plasticidad del material en términos

⁴⁰⁵ Danto, *Después del fin*, 96.

autobiográficos. Les quedó a Louis y a Pollock ir más allá del personalismo de la mano a una revelación mas directa de la materia misma⁴⁰⁶.

Y si elementos tan aparentemente inocuos, como la pincelada, la mancha o el boceto, devienen más tarde una importante testificación de autenticidad del arte mismo y entrañan un paradigma de lo visto a través de “su propia “mirada”, cuánto no encontraremos ante presencias como la de la fotografía, el texto y su potencial reproductivo, eso que desplazó la originalidad que por siglos recayó en las imágenes como únicas.

Podríamos afirmar entonces que en las obras tanto de Camnitzer como de Anastasi y de Burn, se ejerció esa sucesión sintáctica desplegada para la vista de que hablaba Foucault, extraída como conciencia del lenguaje del arte, de sus técnicas y de sus instrumentos. Si tenemos en cuenta que en el “lienzo” de Camnitzer se lee: “*Un texto impreso dos veces en lienzo, donde cada letra de la imagen de la derecha es cortado individualmente y montado en la letra correspondiente de la imagen de la izquierda*”, es posible notar que el artista, a la vez que funde lo manual y lo maquínico, hace a un tiempo crítica e imagen, pues el texto se iguala al acto, y el acto al proceso de un modo semejante a como Anastasi equipara a una obra a su propia referencia, y viceversa, anidando alternativamente la imagen *en* las palabras y las palabras *de* la imagen.

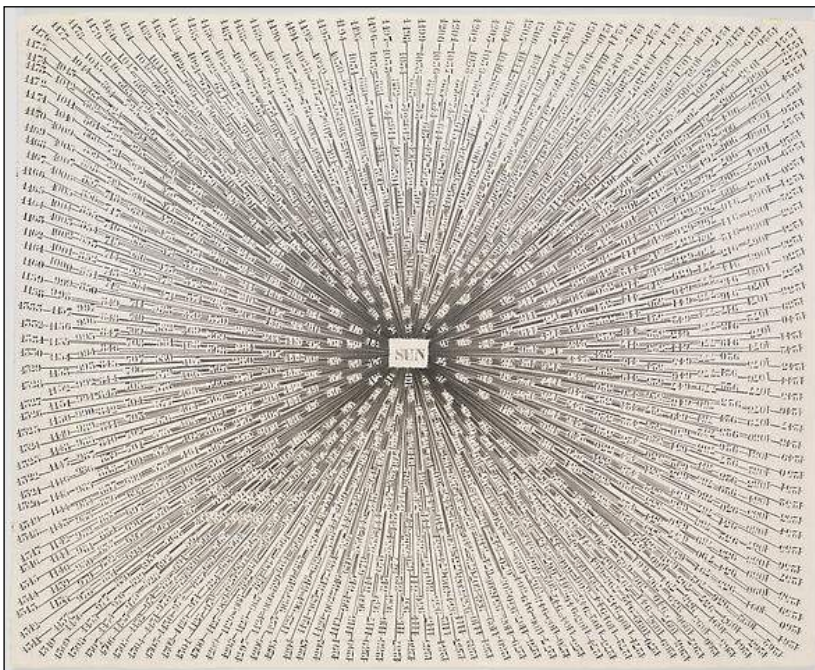
En cuanto a Ian Burn, es posible afirmar que, a través del proceso automático de la reproductibilidad, una copia no sólo entraña la huella de sus instrumentos (como puede intuirse la presencia de la cámara oscura en *Las Meninas*), sino que a su vez posee un grado de autenticidad casi imperceptible y que, a pesar de su seriación el arte puede tener algún grado de originalidad, aun sin la labor de la mano. Con ello también se ha dejado en claro que ‘lo visible’ no siempre es ‘lo evidente’.

⁴⁰⁶ Robert Morris, “Anti-Forma”, *La Sonora: textos selectos*, <http://lasonora.org/pdfs/album1/antiforma.pdf>, (consultado el 5 de febrero de 2013).

6. 2. 2. 2. Textura: palabras y figuración (letrismo)

¿Hasta qué punto es trascendente el figurativismo de las palabras del texto dentro de una obra de formulada con escritura conceptual? ¿Qué tanto importa el esteticismo de esas morfologías? ¿Puede hablarse de la existencia de una composición estética y formalmente solventada en las letras o las palabras “sueltas”? ¿Hasta qué punto este esencialismo óptico comparte con otro tipo de expresiones cognitivas?

Dentro de la labor conceptual de nuestro artista uruguayo, llama la atención la obra *Infinitos rayos del sol*, que bien podríamos empezar a abordar desde la tradición de la poesía visual.



LUIS CAMNITZER
Infinite Rays of the Sun
(Los infinitos rayos del sol)
Gráfica y collage en papel
48 x 60 cm
1975 – 1978.

Es conveniente identificar que mucho de lo que se concibe como poesía visual nunca opera solamente al nivel del argumento verbal; es decir, no resuelve su conceptualismo sólo en el significado traducible de la palabra escrita, y sí más bien en sus elementos visuales en calidad de “textos” que asumen su condición de

signos, de texturas que emulan contextos figurativos o tipos de “visuo-lectura” direccionadas por secuencias y grupos de símbolos.

En este sentido, el poema visual es una suerte de *collage* intermedial que usa el espacio al nivel de lienzo pictórico y la lectura instantánea al nivel de un vistazo. En el caso preciso de esta obra reconocemos en la escritura, en efecto, un esencialismo óptico. Este se plantea en la iteración del vocablo ‘*sun*’ (‘sol’) asentado en la trama visual particular que el artista eligió para sustituir el convenio de lectura lineal de occidente (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) por la pauta visual sugerida en la palabra misma (y sobre todo por el título de la obra): “los infinitos rayos de sol”.

No está de más apuntar que “el lenguaje simbólico es capaz de formar significados a partir de estímulos para, a continuación, prescindir de esos estímulos y seguir construyendo significados”⁴⁰⁷. Esto quiere decir que, ante los significados, nos mostramos lábiles a olvidar las formas y a cuanto estas pueden provocarnos per se. Así como —según veíamos en el análisis anterior— para Wittgenstein no había palabras sin proposición; para Mitchell tampoco “hay ningún signo que exista en «estado puro», ningún ícono, índice o símbolo puro. Cada ícono o imagen adquiere una dimensión simbólica en el momento en que le damos un nombre, un componente de indexación, en el momento que nos preguntamos cómo fue hecho”⁴⁰⁸. Al parecer, nos hallamos a tal grado persuadidos por el significado de las palabras que olvidamos que, antes que otra cosa, las letras son dibujos pequeños heredados de figuras cambiantes que a su vez acarrearán ancestros claramente representacionales: herramientas, animales, plantas y elementos de la naturaleza. Tomar las palabras y dotarlas nuevamente de lo que fuera su lento proceso de cambio es un pretexto habitual de esta práctica intermedial. Más que procesos etimológicos o filológicos, se trata de desplazamientos lúdicos, de experimentaciones

⁴⁰⁷ Mariano de Blas Ortega, “El Signo en la pintura, cuando ya no necesita ser una obra de arte”, *Arte, individuo y sociedad* 16, Universidad Complutense (2004): 105

⁴⁰⁸ Mitchell, “No existen medios”, 21.

posibles en el propio dinamismo de la visualidad y de la escritura que nos recuerdan que “nunca un texto puede reducirse a su contenido semántico”⁴⁰⁹.

De modo que una palabra como ‘sol’ puede, o bien, multiplicarse en rayos, o bien, fragmentarse en secuencias en el horizonte conceptual de una línea en el papel, tal como apreciamos en esta otra imagen de Camnitzer.



LUIS CAMNITZER

Sun

(Sol)

Grabado:

tinta sobre papel de algodón

66 x 63 cm

1968.

Al igual que la poesía en el sentido tradicional, la teoría de la poesía visual marcha paralela a la teoría de la escritura⁴¹⁰. La poesía visual es ante todo el arte que resulta de los vastos modos de escribir y de los innumerables recursos involucrados en ello. En ese sentido la poesía visual es tan antigua como la literatura misma, sólo que siempre de manera paralela: un tanto divergente si se la compara con la literatura oral, y un tanto adyacente si se la contrasta con la literatura escrita.

⁴⁰⁹ Chartier, *El presente*, 215.

⁴¹⁰ Piénsese en el origen de las palabras ‘verso’ y ‘estrofa’, por ejemplo: la primera es el nombre latino para ‘surco’; y la segunda es la denominación griega para referir a la vuelta que este surco debía dar al llegar a su límite. Más información: “Etimología de ‘verso’”, *Origen de las palabras* (2013): <http://etimologias.dechile.net/?verso> y “Etimología de ‘estrofa’”, *Ibid.* (2013): <http://etimologias.dechile.net/?estrofa> (consultado el 11 de enero de 2013).

La poesía visual puede tener varias definiciones y manifestaciones pero existen unos puntos en común que la caracterizan. En un poema visual hay que tener en cuenta las relaciones que se establecen entre dos lenguajes como mínimo: el icónico y el verbal, aunque también puede participar en su aspecto visual el lenguaje sonoro, el fonético, el lenguaje matemático, etc. Estos lenguajes se entrecruzan y forman una especie de metalenguaje que opera de manera diferente a la poesía verbal⁴¹¹.

Acaso la esencia, si realmente la hubiera, de este peculiar género artístico se englobaría, sí en el precepto de “palabra pintada”⁴¹², pero también en el concepto más amplio de *Poesía experimental*, que sería aquella capaz de participar de todos los modelos expresivos al alcance para un ulterior producto creativo, un poema abierto, mixto, orquestado, multi-medial, compartido, etc.; razón por la que resulta “difícil cualquier intento de metodizar, clasificar y explicar (...), pues la sustancia misma —volátil y movable— de la poesía complica todo acercamiento posible”⁴¹³.

Por lo que toca a esta volatilidad, sería útil anotar que lo que suele concebirse por poesía visual posee, justo el impacto “volátil” del golpe de vista (al igual que el la escritura conceptual basada en el soporte); cualidad de percepción que acerca más este nivel de expresión a las artes visuales y al ilusionismo que a la poesía verbal desatada en cúmulos de texto, página tras página. Esto significa que, como unidad de obra, un poema visual es casi siempre breve; legible, sí; pero, ante todo, perceptual. Tales formas, que ahora llamamos híbridas entre medios (verbal y visual), poseyeron un sentido distinto en el pasado. Pues, si estudiamos a fondo, notaremos que no hay sistema escrito cuyas raíces no rocen con los sistemas pictográficos e ideográficos que, como las runas o la escritura china, compendian imagen y significado en un solo concepto. A partir de este punto y antes de cualquier atributo semántico podemos considerar la escritura como un intrincado sistema de la percepción.

⁴¹¹ Juan Alcón Alegre, “La edición de poesía visual en la Red WWW” (Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2005), 20.

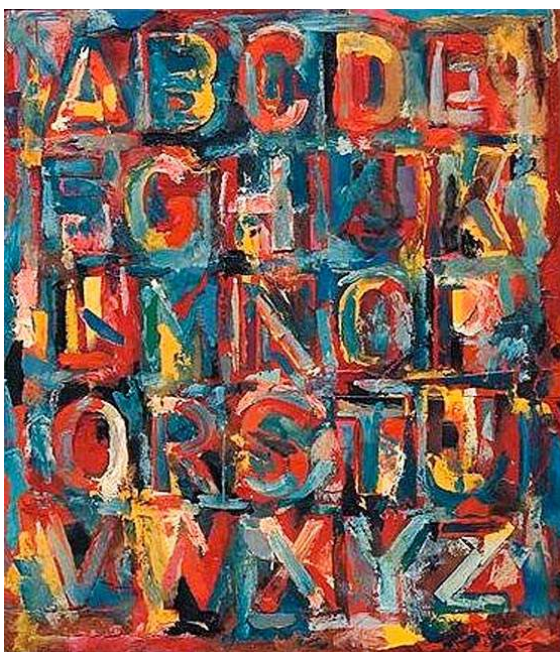
⁴¹² Ver concepto de “palabra pintada” en las páginas: 43, 56 y 151.

⁴¹³ Pintó, *La poesía*, 5.

Llamaremos práctica letrista al uso de un texto escrito cuyos signos son identificables a pesar de que haya, o no, mensaje verbal; pero no sólo se trata de signos identificables, sino de que la percepción que se fije a estos sea significativa en sí misma: ya sea por medio de las formas, de las dimensiones, de los colores, etc., elevando la percepción al nivel mismo de la lectura y viceversa.

Podemos decir que la ventaja de hablar de "textos visuales", es que nos sirve para recordar al analista que las líneas, los motivos, los colores y las superficies —al igual que las palabras— contribuyen a producir significado; por tanto, la forma y el significado no pueden separarse. Ni los textos ni las imágenes producen su significado de forma inmediata. En tanto en cuanto no son transparentes, las imágenes, al igual que los textos, requieren la labor de la lectura.

Pero, si bien la tradición del texto como imagen es antiquísima, ¿cuáles son los antecedentes más inmediatos de este letrismo en el cosmos del arte de la escritura conceptual que es, a su vez, heredera directa de las artes plásticas? Observemos entonces dos obras realizadas por Jasper Johns en 1959, *Alphabet* (Alfabeto) y *From 0-9* (del 0 al 9).



JASPER JOHNS

Izquierda; ***Colored Alphabet*** (Alfabeto colorido)
óleo y encáustica y collage de papel sobre panel
30.5 x 26.6 cm, 1959

Arriba: ***From 0-9*** (del 0 al 9)

óleo y encáustica y collage de papel sobre panel
15.5 x 26.6 cm, 1959.

Estos pequeños cuadros, en apariencia agradables y decorativos (e incluso ingenuos) encierran una revelación conceptual no vista antes en la Historia del arte y que vendrá a ser “el retrato” de las materias primas de la intermedialidad registradas bajo el modo del arte; es decir, ese ‘símbolo pintado’ de manera ex profeso: un compendio de las formas y de los colores, de las letras y de los números (como representación gráfica de la provincia del texto) que, más tarde, servirán de herramientas a la creación conceptual. Se trata, pues, de obras hechas sólo con ingredientes “en crudo” del proceso creativo que mediarán entre la pintura, el dibujo y la escritura. El hecho de que sea un alfabeto y no letras arbitrarias, de que haya un conjunto de dígitos y no de cifras, enfatiza este carácter fundacional, cuyo gesto simbólico es dar la bienvenida al texto, tanto verbal como numérico, al mundo visual de las artes plásticas. Curiosamente, luego de actos como éstos, cada vez más recurrentes, la pintura tradicional no volvería a ser la misma; y, a cambio de ello, el conceptualismo, poco a poco, cobraría terreno. “El mal” estaba hecho.

Pero, acaso apenas interesante para muchos, elementos más formales, como los colores, integran también un alfabeto, un compendio ordenado para ser usado intencionalmente en la expresión. A una década de distancia de Johns, una obra complementaria a la anterior, centrada más en el alfabeto de los colores que de las letras, es la instalación de Camnitzer *Rainbowed Statement* (Declaración multicolor), en la que se puede leer el propio título, armado letra a letra al modo de un estencil y bañado por plastas de pintura con la gama del arcoíris.



LUIS CAMNITZER
Rainbowed Statement
(Declaración multicolor)
De la colección *Object-Boxes*
(Objetos-cajas)
letras cortadas en madera,
pintura acrílica, vidrio y
marco de madera
30.5 x 26.6 cm
1973 – 1975.

Para teóricos como Laura López Fernández, existen distintos tipos de percepción visual, como el respectivo a la sensación del color y la luz, la presencia de movimiento y la del volumen⁴¹⁴, para López

Las unidades de significación verbal directamente descodificables se pueden dividir en “Microunidades Verbales” (Grafías, Fonemas y Letras) y en “Macrounidades Verbales” (Palabras, Frases, Oraciones, Versos y Estrofas). En el campo estrictamente visual podemos igualmente hablar de “Microunidades Visuales” (Tipografía y Microformato, Puntos, Líneas, Luz, Color, Granulado y Textura) y de “Macrounidades Visuales” (Iconografía, Fotomontaje, Dimensión, Distancia, Perspectiva, Gramática Plástica y Visual)⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Laura López Fernández, “Forma, función y significación en poesía visual”, *Revista de estudios filológicos Mono-Tonos* 16 (2008):

<http://www.um.es/tonosdigital/znum16/portada/monotonos/monotonos.htm>, (consultado el 11 de junio de 2013).

⁴¹⁵ Ibid.

Estas unidades, aunadas a los discursos, han llevado al arte a campos insospechados en la Historia. El afán de reconocer el arte, ya no como un ente animado (recuérdese que 'animado' es común a 'ánima': alma), sino como un conjunto contundente de símbolos es el mismo afán de tener la facultad de desensamblarlo y ensamblarlo de modos distintos cuantas veces se requiera. Así es como lo que era el trazo virtuoso de un artista, ha devenido una textura, un lenguaje más o menos icónico y cromático, geométrico y plástico.

6. 2. 2. 3. Textura: palabras y figuración (formalismo, hipertextualidad visual y trampantojo textual)

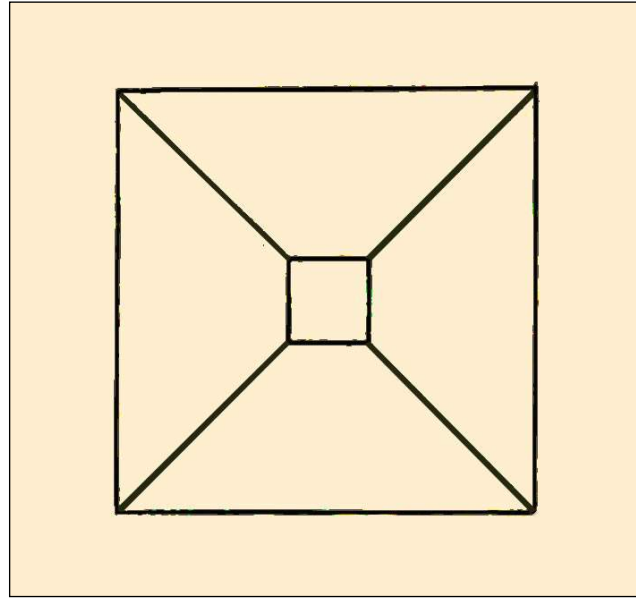
En los casos anteriores advertimos que, dentro del lenguaje de la duplicación, el ejercicio conceptual del arte sobreviene

- 1) tanto en las lecturas con interpretaciones distintas que el espectador da a una misma obra en momentos asimismo diferentes, como en
- 2) la variación sucesiva de imágenes que una misma obra ofrece alternativamente.

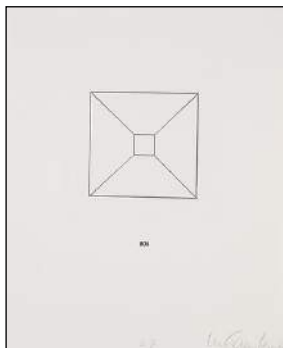
Para los ejemplos siguientes, en cambio, presentaremos un par de situaciones a un tiempo contrarias y suplementarias, que estriban en

- 3) las lecturas de textos distintos ante una imagen invariable, y
- 4) las lecturas de textos distintos ante conjuntos de imágenes desiguales pero familiares.

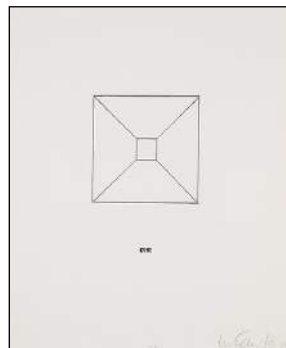
Para comenzar, apreciemos el siguiente gráfico y detengámonos por un instante a formularnos todas las preguntas que ante él sea posible.



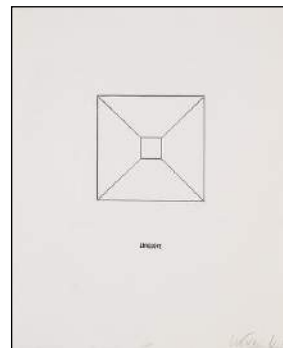
Ahora bien, ¿qué pasaría si a esta imagen le atribuyéramos “valores” verbales múltiples al modo de pies de página como ha hecho Luis Camnitzer en la siguiente serie de obras (que hemos acompañado de la traducción a nuestra lengua)?



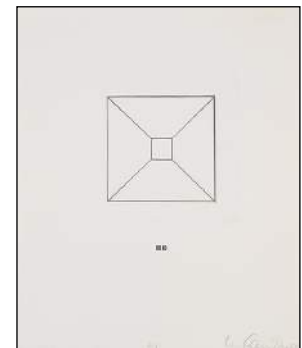
CUBO



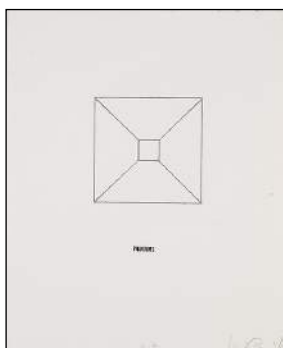
SOBRE



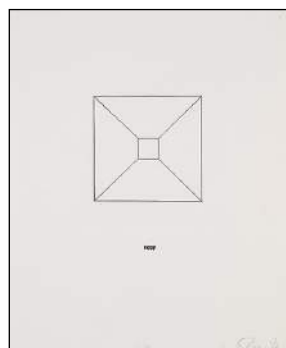
MALLA



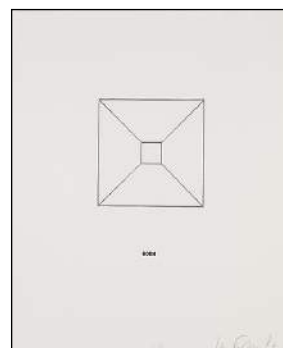
PINTURA



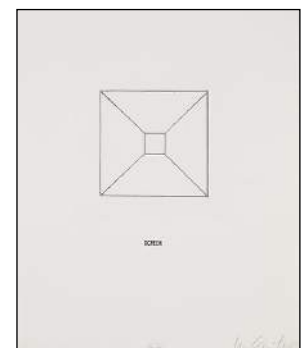
TECHO



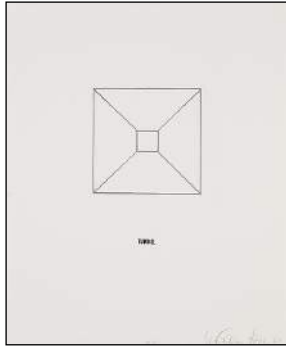
CUARTO



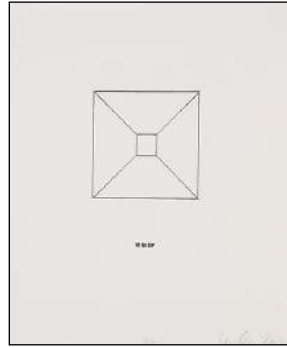
PANTALLA



TÚNEL



VENTANA



CAJA

LUIS CAMNITZER

Series of ten etchings with rubber stamp

(Serie de diez grabados con sellos de goma)

41 x 34.5 cm, cada uno.

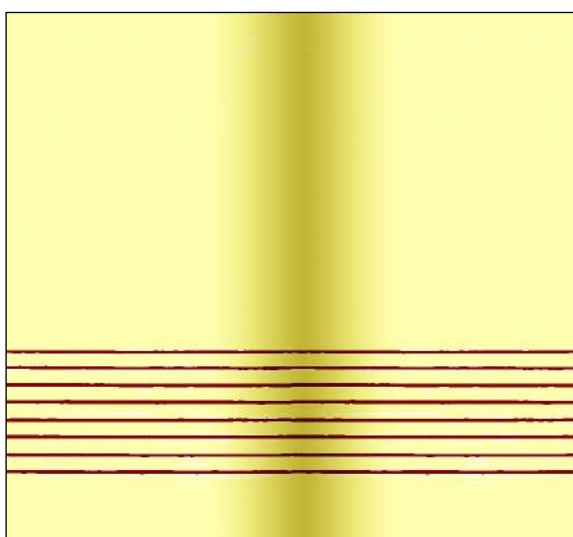
1967.

Hablar de arte de concepto supone, entre otras cosas, la posibilidad de hacer algunas inversiones sintácticas básicas. Por ejemplo: es común que, cuando se piensa en la hipertextualidad se piense solamente en la interconectividad de los textos en cuanto a frases y palabras, letras y números; prueba de ello es la concepción más extendida de internet, en que se buscan contenidos mediáticos cualesquiera (texto, imagen, video, música, programas, etc.) a partir de su vinculación con palabras. Sin embargo, si consideramos con detenimiento, identificaremos que no sólo este tipo de inscripciones posee la disposición de ser híper-vinculado, y que esta facultad existe también para las imágenes (y, desde luego, para los sonidos, volúmenes, movimientos, etc.). Otra prueba de ello estriba en la existencia del dispositivo digital *Tineye* conocido como “buscador por imágenes” o “buscador reversible de imágenes”, creado para internet en 1999 por la empresa canadiense *Idée Inc.* y prácticamente desplazado en la actualidad ante la inclusión de tal servicio en 2011 por la macro-compañía *Google*⁴¹⁶, y el cual consiste

⁴¹⁶ Estos dispositivos “reversibles” invitan al usuario a “subir” a la nube momentáneamente un archivo de imagen que el motor de búsqueda reconocerá y relacionará con otras imágenes de modo gratuito (usando algoritmos de similitud), a la vez que desplegará una colección de imágenes idénticas, o bien, semejantes o, equivalentes pero con dimensiones distintas. De modo que ya no sólo se puede acceder a gráficos buscados por medio de campos de palabras, sino también por “mapas visuales de texto”, eso que, finalmente, no es sino otro tipo de escritura encriptada en el mundo de los sistemas digitales. Más información: <https://www.tineye.com/> o bien, en: <https://support.google.com/websearch/answer/1325808?hl=en> (últimas consultas: 22 de enero de 2014).

en la “hiper textualización” de imágenes; o sea, en la facultad de obtener todo tipo de información a partir de una imagen hasta entonces desprovista de todo referente.

En tal contexto (el de las imágenes en tanto a textualidad), es digno de nuestra atención el enorme parecido conceptual que muestran dos artistas latinoamericanos, independientes y de países distintos, como Camnitzer y el mexicano Ulises Carrión (mencionado anteriormente⁴¹⁷) en sus respectivas obras, elaboradas con seis años de distancia pero cuyo sentido, según apreciaremos, recae en la hipertextualidad de las imágenes: las de Camnitzer como dibujo de los pequeños “marcos” que vimos arriba; las de Carrión como conjuntos de líneas horizontales bajo nombres cambiantes, como se puede apreciar —igualmente de modo retraducido— en la siguiente lámina.



ULISES CARRIÓN

Serie: *Looking for Poetry (Tras la poesía)*

Página de libro: impresión en papel, 1973.

Imagen modificada para su análisis

LINES	LÍNEAS
WIRES	ALAMBRES
WHIPS	LÁTIGOS
NOODLES	FIDEOS
BOUNDARIES	FRONTERAS
POETRY	POESÍA

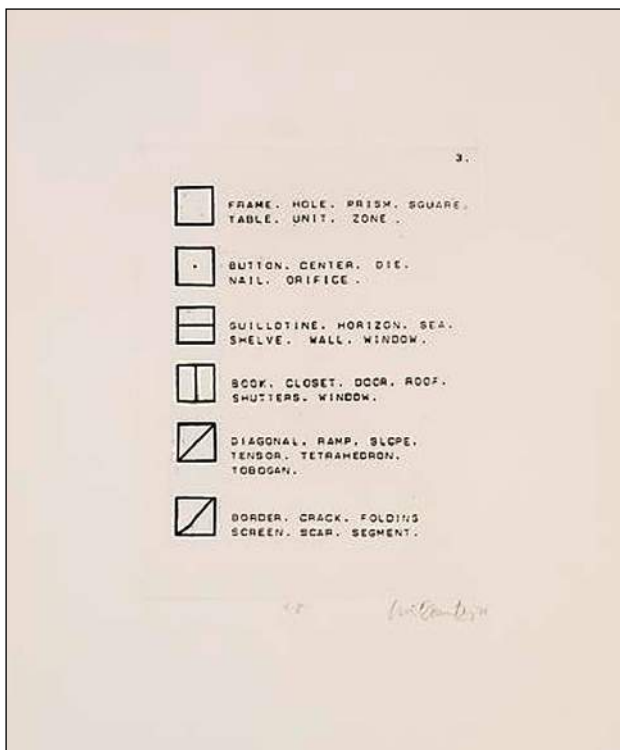
Si acordamos con Genette cuando señala que “cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo”⁴¹⁸, nos vemos entonces en la necesidad de estipular un concepto a esta singular relación entre la escritura y la forma; la cual distinguimos como una especie de ‘hiper-visualidad’, aunque, si queremos ser precisos, al tratarse más bien de imágenes que se hiper-vinculan conceptualmente a través de palabras,

⁴¹⁷ Ver página 315.

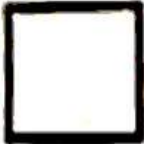

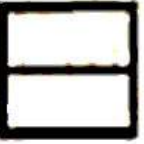
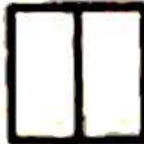

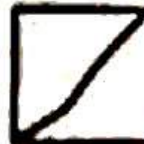
⁴¹⁸ Genette, *Palimpsestos*, 19.

estaríamos hablando de la proposición de un neologismo, como 'hipertextualidad visual'.

En aras de este arte, cuya atribución de significados se agita el apercibimiento crítico por medio de la percepción óptica, encontramos los ejemplos del segundo caso: obras en las que tanto textos como imágenes son cambiantes, con la salvedad de que se muestran como un proceso de variación, de conformación. Estudiemos uno de los casos más simples, seguido de su elucidación en español: eso que Camnitzer, junto con otras obras similares, llamó *English Dictionary* (Diccionario de inglés).



LUIS CAMNITZER
English Dictionary
(Diccionario de inglés)
De la serie: *English Dictionary*
Grabado sobre papel
40.6 x 34.3 cm
1971.

					
marco hoyo prisma cuadro tabla zona	botón centro excavación clavo orificio	guillotina horizonte mar repisa pared ventana	libro guardarropa muelle techo persiana ventana	diagonal rampa pendiente tendón tetraedro tobogán	borde grieta doblez pantalla cicatriz segmento

Si damos sentido a esas figuras tan simples a través de las palabras, “estamos ante un texto que se caracteriza por no imponer a su lector una progresión necesaria e inexorable de lectura, sino que escoge la indeterminación como forma de consumo. La misma forma podría propiciar un consumo en forma de zapping textual. Sobre esto cabe decir que se trata de una opción de implicaciones que se aproximan a lo ideológico”⁴¹⁹.

Hablar de lectura como un “consumo visual e ideológico” da apertura para entender mejor el funcionamiento de la operación conceptual, a diferencia de cómo ocurre con una lectura literaria o visual “normales” en que la idea no se consume constantemente de modo intermedial (como la écfrasis, la sinestesia, etc.).

Mucho se ha machacado que el arte de concepto es una disciplina, o bien, pretenciosa y esnob, o bien, bastante impenetrable y erudita. Por ese mismo camino, también se lo ha considerado algo completamente apartado del ámbito de los niños, en cuyas prácticas educativas la plástica y la literatura siguen siendo los tempranos ejes artísticos. Resulta lógico concebir la existencia de estos juicios si partimos justamente desde ciertas perspectivas culturales para las que la pintura y la escultura gobiernan la expresión visual.


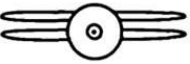




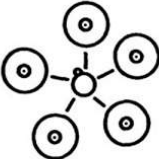




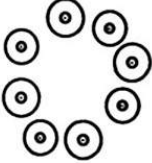

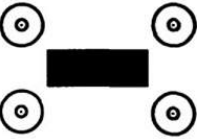
⁴¹⁹ Noel Blanco Mourelle, “La intermedialidad como episteme del arte contemporáneo”, *Telón de fondo 6*, Universidad de Santiago de Compostela, (2007), 2.

Ya Ludwig Wittgenstein había advertido que todo lenguaje está lleno de trampas y lo difícil que “es para los niños creer (o aceptar) que una palabra tiene //puede tener// en realidad dos significados completamente distintos”⁴²⁰. Y lo mismo, por supuesto, ocurre en el terreno de las imágenes siempre que se las entienda como lenguaje, tal como en los casos anteriores.

Al parecer las nociones de intermedialidad y texto visual no han sido algo que las instituciones se hayan ocupado por apuntalar en el aprendizaje artístico. Esto viene al caso sólo para hacer notar que mucho de la actividad lúdica, y generalmente extra-académica, practicada por los niños guarda una estrecha relación —contra lo que se podría pensar— con este tipo de arte. Piénsese por ejemplo en las “adivinanzas de imagen” o trampantojos (trampas para el ojo) que circulan en la cultura popular y que los niños comparten todo el tiempo. En ese sentido, mucho del arte conceptual proviene por vena directa de la cultura visual, es decir, simplemente de los distintos modos de ver y de eso que la gente construye con la mirada todo el tiempo, más allá de las escuelas y los museos.

Ilustremos tal caso a partir del acopio intermedial que el escritor chileno Roberto Bolaño hace a partir de dibujos populares, en los que un “charro mexicano”, representado por dos círculos concéntricos, sirve de común denominador. Por razones de espacio, no citaremos los pasajes de texto completo, sino sólo sus equivalentes en cuanto a los propios objetos.

⁴²⁰ Ludwig Wittgenstein, “Filosofía”, *Revista de filosofía*, volumen 5, número 7 (1992): 27.

	mexicano visto desde arriba		mexicano esquiando
	mexicano fumando pipa		mexicano a punto de sacar las pistolas
	mexicano en triciclo		mexicano subiendo escalera
	cinco mexicanos orinando en el mismo orinal		mexicano friendo un huevo
	mexicano en bicicleta		zopilote con sombrero de charro
	mexicano cruzando puente		ocho mexicanos hablando
	dos mexicanos en bicicleta doble		cuatro mexicanos velando un cadáver
<p>ROBERTO BOLAÑO Imágenes seleccionadas de los contenidos de la novela <i>Los detectives salvajes</i>⁴²¹</p>			

La cantidad de ejemplos con que podríamos seguir ilustrando este tipo de arte basado en la cultura visual es abundantísima; en todos los casos se trata de “un artefacto textual que está siempre al borde de vulnerar sus propios límites ontológicos”⁴²² y que ha tomado del engaño tanto de las palabras como de las imágenes su razón de ser. Si ni imágenes ni palabras representan nunca una sola cosa, las posibilidades lingüísticas y los juegos conceptuales de sentido y significado son prácticamente infinitos.

⁴²¹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 1998), 574 – 577.

⁴²² Mourelle, *Ibid.*

6. 2. 2. 4. Textura: el concepto de lenguaje como metáfora documental

¿Qué tanto la obra está cifrada (o “parasitada”) en un sistema de símbolos de tipo no verbal y cuáles son sus grados de traductibilidad o de sintaxis visual? ¿Cuáles son las formas más habituales de abstracción en la escritura conceptual?



LUIS CAMNITZER

Window
(Ventana)

Instalación:

Calado de libros

en masa de cemento

70 x 60 cm

2001- 2002.

En distintos momentos de la Historia se evidencia un ferviente culto al encierro. De Oriente a Occidente, de la época medieval a la clásica se ha amurallado ciudades enteras con fines de defensa y recogimiento. También ha ocurrido con

individuos. Aparte de los confinamientos voluntarios⁴²³, la costumbre de emparedar muertos ha sido común de acuerdo a causas que oscilan entre el castigo (herejía, tortura, condena) y la espiritualidad (homenaje, ritual funerario, misticismo). De ambas prácticas, es esta segunda la que nos interesa ahora: la práctica que supone devolver algo de la “esencia humana” a la materia en forma de pasado definido, de vida tangible y “ya vivida”.

El libro no es distinto de todo esto. El ser simbólico del libro está completamente permeado por el ser simbólico de lo humano en general; entonces, un libro puede ser igual que una vida. El libro, como lo conocemos en su estructura de folios (códex) encuadernados y portátiles, es también un cuerpo. Así, al menos en la época actual, podemos decir que esta “ventana” de Camnitzer atañe a la vida del libro por cuanto de esta devienen dos clases de muertes:

- La muerte del libro como objeto material, vehículo del conocimiento y de la cultura (de por sí entendida como cultura libresca).
- La muerte corpórea del autor y su subsistencia espiritual o su legado intelectual a través del objeto-libro.

En cuanto a su formato, tanto en el título como en el tamaño (70 x 60 cm), vemos que el artista ha optado por el de una pintura de caballete. Pero ¿cuál es el panorama a que esta hipotética ‘ventana’ o esta pintura sin pintar asoma?

Una de las constantes del arte conceptual es que, al privilegiar la idea sobre la estética formal, las obras pueden ser sólo reproducciones, variaciones o bien repeticiones de instalaciones en distintos momentos y lugares específicos. Dicho en otras palabras, mucho del arte conceptual es “traducible” materialmente sin alterar su concepto; se trata, en este caso, de una traducción mucho más fiel de lo que podría ser la escritura literaria, y más aún, de la poesía. Pero, finalmente para el arte contemporáneo las cosas suelen caber en sus conceptos, y ‘literatura’ y ‘poesía’

⁴²³ Rafael León, “Emparedadas; las eremitas urbanas”, *Suite 101*, 2013, <http://suite101.net/article/emparedadas-las-eremitas-urbanas-a22285>, (consultado el 27 enero 2013). Además, tal afección por el encierro ha trascendido la propia voluntad de *lo* que es encerrado; así que el emparedamiento se ha usado como castigo y, también, increíblemente, como práctica post mortem.

caben bien en sus palabras; pues los conceptos, como hemos visto a lo largo de nuestro ensayo, pueden ser solamente palabras.

Hecha para “traducirse” una y otra vez (que no para copiarse como en el primer caso) esta obra, *Ventana*, ha sido realizada en distintas ocasiones, para las que incluso los museos invitan a los visitantes a donar sus propios libros con el fin de ser empaquetados en cemento por el artista germano-sudamericano⁴²⁴. Si nos acercamos a la imagen, es posible leer algunos de los títulos en los lomos de los ejemplares incrustados de cara al espectador. Entre estos destacan volúmenes empastados sobre Leonardo Da Vinci, el *Hyperion* de Hölderlin, textos filosóficos de Albert Schweitzer, una biografía de Michelangelo, etc. Más que revelar una escrupulosa selección, los tomos parecen provenir de fuentes mixtas, cuya única condición es incorporar títulos clásicos de las humanidades.

Sin embargo, en cuanto al ámbito de la escritura en sí, no resulta tan relevante leer estos datos verbales en los lomos de los libros, como relevante es, en efecto, la escritura simbólicamente contenida en ellos; todo lo contenido “dentro” de ellos: pensado, dicho, escrito, impreso. Y de eso: su muerte que, por paradójico que se *escuche*, da vida a la actividad de escribir. El verdadero análisis teórico de la muerte del libro ha sido escrito por “Jacques Derrida, cuyo primer capítulo de *De la gramatología*, publicado en 1967, lleva por título: *El Fin del libro y el comienzo de la escritura (...)*: lo que empezamos a escribir ya está leído, lo que empezamos a decir ya es respuesta. La escritura, al contrario, es inaugural... por cierta libertad de decir, de hacer surgir lo que ya está ahí en su signo⁴²⁵.

Para el historiador del arte y conservador de bibliotecas Michel Melot la muerte del libro ha sido más bien un constante vaivén de enfermedad y de cura. Ya antes de

⁴²⁴ Con motivo a una exposición de Luis Camnitzer realizada el 8 de mayo de 2013 en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en Santiago, se desplegó un anuncio público en el que se hacía abierta la petición de donar de libros. Más información: *Diario Universidad de Chile*, “MAC invita a donar libros para exposición del artista Camnitzer en Chile”, 2013, <http://radio.uchile.cl/2013/05/08/mac-invita-a-donar-libros-para-exposicion-del-artista-camnitzer> (consultado el 11 de enero de 2014).

⁴²⁵ Michel Melot, “¿Y cómo va la muerte del libro?”, *Istor: revista de historia internacional* 31, Ejemplar dedicado a: El libro y sus historias (2007): 18.

los procesos digitales, por ejemplo, se temía el fin del libro por las polillas y la acidez. Para Melot, “el texto, arrinconado en el libro, siempre intentó romper su grillete. Pero el libro debe, para conservar su autoridad, presentarse materialmente como un objeto completo y cerrado”⁴²⁶. Razón por la cual, los libros de Camnitzer están doblemente cerrados, tanto por sus propias “puertas” como por la argamasa que es además símbolo de temporalidad. Es ésta entonces una nueva manera de publicar la escritura y de abrazar el comienzo de su nuevo paradigma.



LUIS CAMNITZER
Window (detalle)
(Ventana: detalle)
Instalación:
Calado de pilas de
libros y concreto
70 x 60 cm
2001- 2002

Un libro publicado, por malo que fuese, siempre era un libro evaluado por instancias supuestamente competentes; parecía legítimo, a veces sacralizado, por haber sido evaluado, seleccionado, consagrado. Hoy, todo puede ser lanzado al espacio público y ser considerado, al menos por algunos, como publicable, con lo que alcanza el valor clásico, virtualmente universal, incluso sacro de la cosa publicada. Esto puede dar lugar a toda clase de engaños y, de hecho, es algo ya evidente⁴²⁷.

Así, además del conceptualismo que ofrece la metáfora visual de los libros como ladrillos, existe otro que es la documentación del conocimiento ya pasado y censado, ejercida en la compactación de un archivo: un objeto simbólico cercano a la sacralidad que puede ser eventualmente abierto o inquirido con el fin de compulsar su origen. De modo paralelo a casos como éstos hay obras que, aunque en un

⁴²⁶ Ibid., 19.

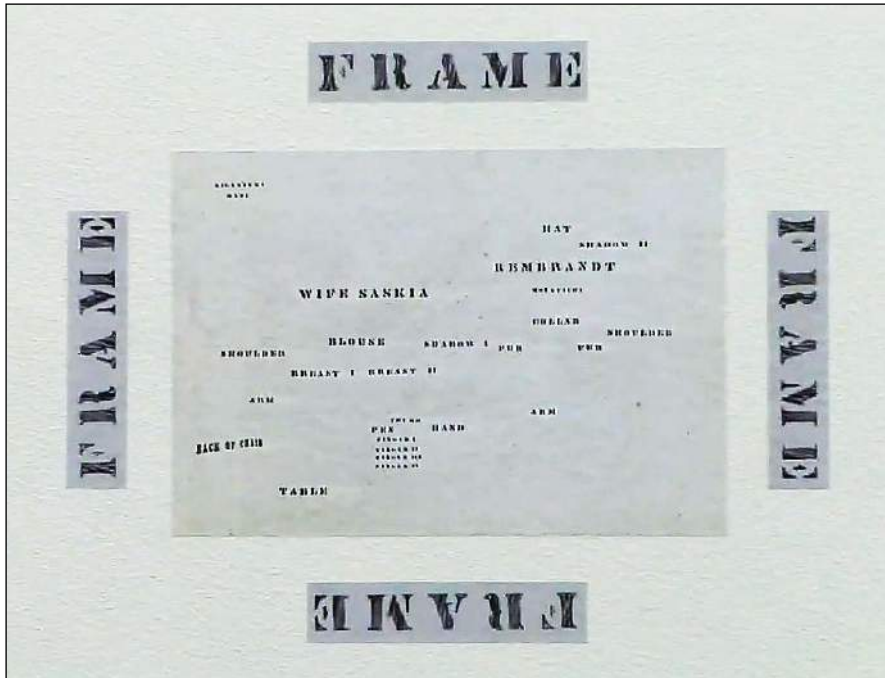
⁴²⁷ Jacques Derrida, *Pasiones Institucionales* (México: Instituto de investigaciones filológicas, UNAM, 2007), 160.

principio luzcan notablemente distintas visualmente, su conceptualismo se cierne de modo muy semejante.

6. 2. 2. 5. Textura: lenguaje y topología visual

¿Qué tanto la conceptualización de la obra realizada con texto depende de una trama plástica e incluso arquitectónica, y hasta qué punto es esa estructura evidente o subliminal?, o bien ¿qué tipo de diálogo guarda con la obra expresiones históricas? ¿Cuántos sistemas de lenguaje pueden confluir en la red de las palabras y en qué grado a estos se los ve o se los lee?

Para contestarnos estas preguntas, reparemos en una de las partes de una instalación de Camnitzer llamada *Sala de estar*, la cual consiste en suplir con el uso del texto en sitios específicos los elementos que puede haber en una habitación residencial; en este caso, un pequeño cuadro decorativo.



LUIS CAMNITZER
Living Room (detail)
(Sala de estar. Detalle)

Instalación:
 fotocopias de textos
 montadas con
 adhesivo
 vinílico en diferentes
 sitios de las paredes
 y piso de la galería,
 60 x 80 cm (aprox.)
 1969.

De muchas maneras, como se ha venido destacando, la cultura visual y el giro lingüístico se despliegan a tal grado que prácticamente no hay nada que no pueda ser reducido a una imagen, a un símbolo. Basta mirar el lenguaje de internet o de la telefonía móvil para notar todas las funciones que se gestan a partir de íconos. No obstante, en el caso de la obra *Living Room* de Luis Camnitzer, el sentido de esta codificación ha sido invertido al hacer uso del espacio visual, volviendo el texto algo icónico, y su lectura un referente espacial, “textualizando” así lo que fuera una imagen plástica, y viceversa.

Para Viviana Cárdenas, “en gran parte nuestro conocimiento metalingüístico es un producto de la escritura”⁴²⁸. Si consideramos el camino “de regreso” que, en la Historia del arte reciente, la escritura va haciendo hacia la visualidad, notaremos que, mucho de nuestra manera de mirar ha venido derivando, por raro que se antoje, de los modos de leer, es decir, de la mirada propia de la cultura del texto, como quien entendiera que mirar un paisaje es también *leer en el horizonte*.

En el muro con pegotes de texto que Camnitzer ofrece al nivel de una pintura en escala humana real, se sugiere una imagen bordeada a cada lado con la palabra

⁴²⁸ Cárdenas, “Lingüística y escritura”, 135.

“frame” (marco) justamente en la escena central, en la que, tras leer palabras muy breves y significativas como: ‘Rembrandt’, ‘esposa Saskia’, ‘sombrero’, ‘silla’, ‘mesa’, etc., el espectador termina: o bien por representarse esa escena a modo de imagen visual, o bien, por cotejar los elementos con lo que esta “quiere decir”; en este caso para llegar a la conclusión (luego de hacer una búsqueda en las obras históricas) de que se trata de la paráfrasis textual de un minúsculo grabado del artista holandés en el que incluyera su rostro al lado del de su esposa.

Por el orden con que cada palabra del texto se instala en la siguiente obra, estas se llegan a retraducir en pocas composiciones que el célebre artista desarrollara con la efigie de su esposa Saskia. Así, la isotopía del texto de Camnitzer empata perfecto con la disposición de los componentes del grabado, como si lo hubiera escrito sobre un papel de cebolla, tal como podemos apreciar.



REMBRANDT
Self Portrait with Saskia
Autorretrato con Saskia
Grabado en metal sobre papel,
Rijksmuseum, Amsterdam,
10.4 x 9.5 cm
1636.

El conocimiento metalingüístico de que hablamos, no obstante, puede ir más allá de lo verbal o lo simbólico. Dentro de lo propiamente significativo, por ejemplo,

encontramos un área de la visión que tiende a alejarse, o bien, hacia la metáfora visual, o bien, hacia la presencia emocional del ojo ante las cosas, de la misma manera que, incluso ciertos animales, podrían reconocer ópticamente puertas, ventanas, etc.

En la tradición milenaria del texto, en muchas ocasiones los soportes encubrieron paradójicamente la visualidad de éste. El significado estaba reconcentrado en las palabras y prácticamente no existía portabilidad. Por ejemplo, “sabemos que la lectura del rollo de la Antigüedad era una lectura continua, que movilizaba el cuerpo entero, que no permitía al lector escribir mientras leía. Sabemos que el *códex*, manuscrito o impreso, permitió gestos inéditos (hojear el libro, citar pasajes con precisión, establecer índices) y favoreció una lectura fragmentada, pero que siempre percibía la totalidad de la obra”⁴²⁹.

Algo no muy distinto sucedió con la posterior sofisticación de la imprenta, cuando ya era posible llevar el texto a todos los niveles del cuerpo, acompañando prácticamente cualquier objeto que precisara una descripción (por no hablar de instructivos ni marcas). El cuerpo se relajó ante el texto y se hizo posible recorrerlo activamente desde la mirada, “caminarlo”; en suma, mirarlo igual que se mira un cuadro, un grabado.

Al parecer, “la importancia del blanco de la palabra, transformó la lectura, pues posibilitó que se hiciera en silencio y con más velocidad”⁴³⁰. El blanco, como ocurrió con la tela clara y cuadrada que ha servido de fondo a las mismas pinturas, ensanchó el cosmos temático del texto y lo dotó de posibilidades espaciales que, insospechadas durante siglos, hoy resurgen en el arte contemporáneo, devolviendo a la mirada una textura simbólica en la que la imaginación es el propio límite, tal como aquí hemos visto.

⁴²⁹ Chartier, *El presente*, 216.

⁴³⁰ *Ibid.*, 126

6.3 LEYENDA

6.3.1 Definición de concepto

Bajo este elemento del dispositivo comprendemos la escritura preferentemente a partir de lo que abarca su significado verbal y rigurosamente ideológico, Para ello, hemos de marginar la visualidad o la materialidad que estriba en la fútil volumetría de la tinta y el papel (tal como se marginaron los factores del lenguaje no relevantes como los aspectos fónicos). Es este pues un apartado más bien del mensaje.

Sin embargo no se clausura lo visual por completo. Otro de los desafíos aquí, será demostrar cómo al escribir, digamos, tecleando en una computadora e incluso sin ejecutar grandes actos físicos para la confección de cualquier texto, se escribe “pensando gráficamente”; lo cual, de modo paradójico, indica que no todo lo que se piensa al escribir es meramente verbal⁴³¹. Es esto algo que muchos artistas conceptuales, poetas visuales y del lenguaje reflejan al organizar los significados de su discurso de una manera paralela a alguna estructura, como es el caso de la instalación de **Robert Barry** que presentamos a continuación.

⁴³¹ Algridas Greimas, *Semántica estructural: investigación metodológica* (Madrid: Gredos, 1987), 172-204.



ROBERT BARRY
List of telepathic things
(Lista de cosas telepáticas)
Instalación:
adhesivos de vinil
sobre muro,
300 x 400 cm (aprox.)
idea original de
1969.

En esta instalación el artista, más o menos irónicamente, ha dado justo el nombre de “telepatía” al acto del que hablamos, una transferencia de significado verbal por eso otro no verbal que tiene el lenguaje escrito.

Una vez tenido esto en cuenta, se considerarán los aspectos pragmáticos y hermenéuticos principales de la escritura; es decir, los “grados” de cercanía con la realidad de que habla de los significados y su facultad de llevar un comunicado de unos a otro ámbito de traductibilidad.

Más que figurar una perspectiva literaria a conciencia por cuanto “el lenguaje es el ser de la literatura”⁴³², este apartado tiene la intención precisa de examinar, sí el lenguaje, pero a partir de considerar que su instrumento y su sujeto de estudio son una misma cosa; lo cual nos lleva a priorizar el análisis de las estructuras por encima de los tratados socio-históricos, psicológicos e incluso biográficos, propios de la literatura en general.

Esta parte del dispositivo es de gran utilidad al momento de explorar la “poesía del lenguaje”; esta expresión que se antoja extravagante o rebuscada a *golpe de vista*, no es sino la escritura de la poesía “más allá de la pura representación, teniendo como meta final una percepción abierta y «poli-referencial» estrechamente

⁴³² Ver nota 34.

ligada al lenguaje”⁴³³, expresión muchas veces también conocida en América Latina como ‘poesía neobarroca’. No obstante, distinguiremos que esta función primordial del lenguaje y su doble condición objeto-sujeto se halla presente en muchos ámbitos del arte conceptual y de la poesía visual o concreta.

En casos como éste en que la ideología y el exponente de análisis se perciben en la palabra escrita, nos vemos en el compromiso de estudiar el lenguaje como un sistema recursivo, es decir, una estructura auto-emulada y constantemente auto-renovada⁴³⁴, que se suma, se resta, a un tiempo corrigiéndose y describiéndose; y que, como expresaba D. Hofstadter, consiste en algo semejante a “relatos dentro de relatos, [...] (o comentarios entre paréntesis dentro de comentarios entre paréntesis)”⁴³⁵. El arte entonces se esgrime como un hambre de sentido. En decir de Kosuth, “el arte es análogo a una proposición analítica, y de que es la existencia del arte como una tautología lo que le permite al arte seguir siendo “distanciado” de las suposiciones filosóficas”⁴³⁶. El paradigma del giro lingüístico hace que ejercicios como éstos sean viables en todo el arte que use las palabras; como ocurre en el siguiente poema de **Valerio Magrelli**.

⁴³³ Enrique Mallén, *Antología crítica de la poesía del lenguaje* (México: Aldus - Conaculta, 2009), 11. “Lo que promueve el ‘neobarroco’ sería la capacidad de ensimismamiento textual, de sonambulismo autor, referencial, de posibilidad paradójica, de proliferación y de encierro significante”. Ibid., 14.

⁴³⁴ Ibid., 13-21.

⁴³⁵ Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Bucle* (México: Conacyt, 1982), 149.

⁴³⁶ Kosuth, *Art After*, 16.

Hoja blanca
como la córnea de un ojo.
Me dispongo a bordarle
un iris y en el iris tallar
la profunda vorágine de la retina.
La mirada entonces
brotará de la página
y en este cuadernito amarillo
se abrirá un vértigo.

VALERIO MAGRELLI

Sin título

(De la serie *Rima*

***Parpebralis*)**

texto literario, poema⁴³⁷,
1980.

Por lo visto, entre más neutro o más enfocado es el uso del lenguaje hacia sí mismo; es decir, entre menos se utiliza el tema del lenguaje al lado de discursos intimistas, morales o políticos; su respuesta estética es más efectiva, acaso esto se deba por la empatía de abstracción que posee el lenguaje mismo. No es casual que el uso del lenguaje, cuando apunta a construir una definición del arte, entrañe más de un dilema ético; pues dirigir las palabras para investir las obras con argumentos ideológicos, ya sea dichos o ya sea escritos, supone sólo parte del nivel comunicativo y no es garantía de los objetos ni los actos. Para Wittgenstein no es posible decir la verdad fuera de los problemas que atañen la parresia⁴³⁸: “nuestras palabras, usadas tal como lo hacemos en la ciencia, son recipientes capaces solamente de contener y transmitir significado y sentido, significado y sentido *naturales*. La ética, de ser algo, es sobrenatural y nuestras palabras sólo expresan hechos, del mismo modo que una taza de té sólo podrá contener el volumen de agua propio de una taza de té por más que se vierta un litro en ella”. Pero como las

⁴³⁷ Magrelli, *Ora serrata*, 55.

⁴³⁸ ‘Parresia’ (Del lat. *parrhesiā*). f. *Ret*. Figura que consiste en aparentar que se habla audaz y libremente al decir cosas, ofensivas al parecer, y en realidad gratas o halagüeñas para aquel a quien se le dicen. Real Academia Española (2010): Diccionario de la lengua española (22.a ed.), <http://www.rae.es/rae.html> (consultado el 11 de enero de 2013).

palabras también “absorben” los significados de los objetos, esto nos lleva a la necesidad de examinar “las fugas” que puedan existir al momento de observarlas en un acto artístico en el que las cosas físicas expresan mensajes a su modo.

Es en este sentido que el lenguaje descrea de la vida; pero aplicado al arte, pronto demuestra una gran fe en sí mismo.

6. 3. 2 Análisis de caso

6. 3. 2. 1. Leyenda y transtextualidad visual

Una de las condiciones básicas de los textos ya teóricos o científicos, ya literarios o analíticos, acordadas tácitamente entre escritor y lector, es su orden lineal y progresivo. A esto se debe en parte que se tenga a la escritura como la visión de contenidos o el vehículo de las ideologías como una provincia gráfica del habla.

Sin embargo en lo que respecta al arte de escritura conceptual, la textualidad opera de manera distinta, justamente porque, en su concepción mental de la imagen, a veces es preciso generar otros acuerdos, en muchas ocasiones, subvirtiendo y fragmentando los modos establecidos de lecto-escritura y lo que habitualmente, en una sociedad, se cree que deba ser un ‘autor-escritor’ y un ‘espectador-lector’.

A diferencia de la lectura por impacto visual, los discursos de largo aliento exigen un tiempo que raras ocasiones se tiene disponible en materia de visualidad, y menos aún si la actitud de un espectador ante el arte se halla más en la presencia y en la experiencia de la situación en sí, que en lo que se entiende habitualmente por una “sesión de lectura” y como si se afirmara que “uno no va al museo sólo a leer”.

No obstante, según hemos estudiado, el texto posee otras facultades además de su sola exégesis o de sus cualidades hermenéuticas⁴³⁹, tales son su representación, su contemplación y su vehículo óptimo para las ideas, las que rara vez, para un artista conceptual, necesitan mucho espacio o ser cifradas en un vasto texto. Como anotaba LeWitt: “las ideas no precisan ser complejas. La mayoría de las ideas exitosas son ridículamente simples⁴⁴⁰.”

Entonces, ¿qué de cuanto se lee en el arte de concepto deriva más del impacto de un “golpe de vista” en una frase breve que de una disposición de lectura formal? Como se ha sugerido, existen en el arte varias nociones de escritura intermedia entre la visualidad, la legibilidad y su efecto narrativo o poético; éstas pueden imantarse unas a otras tomando atributos valiosos, como el impacto óptico de unas y el simbolizar ser de la escritura de otras aun cuando no se las lea.

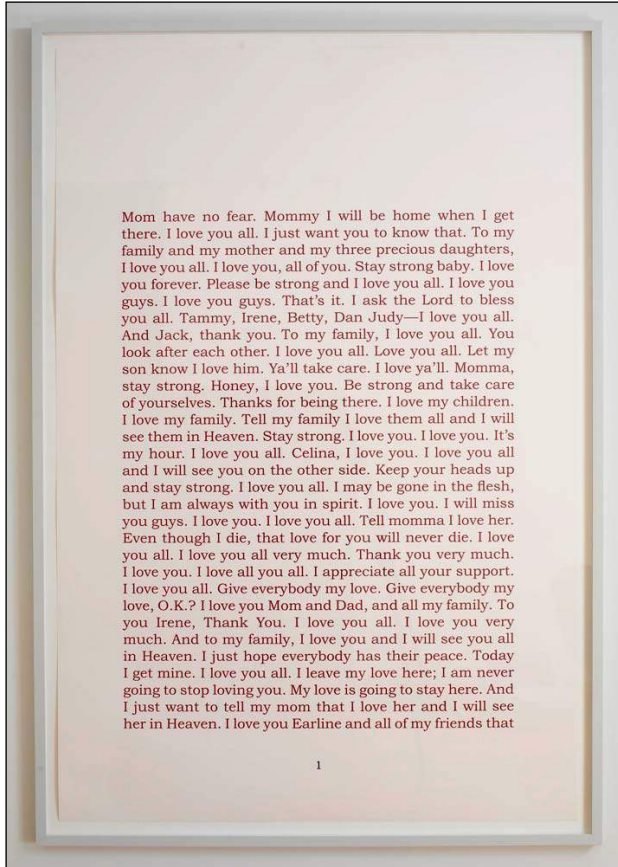
En la siguiente obra de Camnitzer, el impacto óptico lo representa el modelo formal de cómo la escritura es mostrada, en este caso, como una sucesión de textos en escala humana, impresos con tipografía roja sobre fondo blanco, emulando una página magnificada⁴⁴¹. Los contenidos son la transcripción textual de ‘las últimas palabras’ de condenados a muerte en el estado de Texas, obtenidas en el Departamento de Justicia Criminal y de las que el autor sustrajo aquellas que contuvieran la palabra “amor”, destacando este vocablo a su vez en un tono distinto⁴⁴².

⁴³⁹ Esto confirma que el sistema sintáctico usado por excelencia por los artistas del texto conceptual, es aquel modelo que integra muchos otros sistemas de escritura: lineal, visual, simbólica, etc. Según Roy Harris: “la actividad involucrada en la escritura puede ser significativa de diversas maneras, y no todas entran necesariamente dentro del ámbito de una teoría semiológica”. Harris, *Signos*, 41.

⁴⁴⁰ LeWitt, “Párrafos”.

⁴⁴¹ y a la vez algo semejante a lo que se conoce por “textos de sala” y que generalmente son críticas, semblanzas o monografías textuales que se colocan sobre los muros durante las exposiciones de arte

⁴⁴² Más información: Luis Camnitzer, “Last Words”, *Alexander Gray Associates*, 2008, http://www.alexandergray.com/artists/luis-camnitzer/luis-camnitzer_3/, (consultado el 11 de junio de 2013).



LUIS CAMNITZER

Last Words
(Últimas palabras)

Impresión digitalizada de documento
en pliego de papel blanco con tinta roja
166 x 111 cm
2008.

En proyectos como éste, el espectador es “informado” al menos en tres niveles de lecto-escritura⁴⁴³:

1. Narrativa; es decir, un texto preparatorio, externo a la obra misma pero que advierte al lector las condiciones de los materiales presentados.
2. Documental; esta escritura será la representación en “volumen” de lo que, una vez conocidas las circunstancias, representa la cantidad en cuanto al posible contenido emocional de las mismas.
3. Matérica; este nivel de escritura será apreciado a través de los distintos manejos de la tinta y de los soportes en que se muestra.

No obstante, asomarse de modo crítico a esta obra implicaría algo más; algo que debería comenzar por plantearse ¿por qué hacer de este enorme concepto

⁴⁴³ Y aunque en este caso no hallamos propiamente una escritura del modelo “*contestataria*”, la labor misma del proyecto puede entenderse como tal.

universal ('amor') el vórtice para que gire la idea y el hilo conductor de todos los textos seleccionados? ¿Por qué un elemento y una emoción tan fundamental?

Si como estudiamos al principio de esta investigación, el arte de nuestros días implicó la transmutación del interior afectivo del yo del artista por un interior emocional y colectivo del espectador, una de las consecuencias palmarias de esta operación fue la economía en el propio discurso o “mensaje” de las obras; lo cual, en este caso, se muestra al reducir los posibles argumentos verbales del autor a cambio de las abundantes manifestaciones de las víctimas. En este sentido, el trabajo del artista es más bien editorial⁴⁴⁴, y con él se convierte un elemento recurrente en el centro conceptual de un “cuadro”. Así, “esta analogía entre el interior psicológico del artista y el interior ilusionista del cuadro hace posible ver el objeto pictórico como una metáfora de las emociones humanas que afloran desde las profundidades de esos dos espacios paralelos”⁴⁴⁵, en este caso, el discurso colectivo y el intencionado — dentro de ellos— del artista.

Es común que, en materia de arte conceptual, la verdadera argumentación no recaiga propiamente en lo abundante que el texto expresa y sí, más bien, en eso que este representa y que estriba entonces en una operación conceptual del espectador, activada por elementos sencillos, como la escritura de emociones, y no tanto de situaciones en que se exponen directamente los sentimientos ni las teorías de los artistas; como ocurre con la trama de un libro que nos han “platicado” y misma de la cual podemos en adelante a su vez platicar, incluso sin haber abierto dicho libro.

Esta sencillez, no obstante, es de una textualidad (si se nos permite esta licencia) más bien de índole óptica; una especie de *comentario óptico*, como es el simple manejo del color, de variación en la tipografía.

⁴⁴⁴ Se sabe de un caso semejante en torno a la edición del cuento de Gabriel García Márquez *Tu rastro de sangre en la nieve*, cuyo nudo narrativo se desata a partir del pinchazo azaroso en un dedo índice que, poco a poco y elípticamente, costaría la vida a uno de los protagonistas. En la impresión especial de Ediciones el Equilibrista, la tipografía del texto cambia de negro a sepia justo a partir del momento narrativo del pinchazo, haciendo de la visualidad de la lectura una experiencia intermedial. Más información: Gabriel García Márquez, *Tu rastro de sangre en la nieve* (México: El Equilibrista, 1986).

⁴⁴⁵ Krauss, *Pasajes*, 252.

Si pudiéramos entonces incidir en la teoría transtextual de Genette, diríamos que Camnitzer usa el color de la tipografía a manera de una ‘meta-textualidad’, la cual “es la relación —generalmente denominada «comentario»— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo⁴⁴⁶”: por una parte, el texto de los condenados; por otra, la propia “poética” visual de la emoción del amor en la perspectiva del artista visual.

Las soluciones transtextuales, como podemos apreciar, son aplicadas incluso en los elementos visuales para lograr la operación del conceptualismo.

6. 3. 2. 2. Leyenda y nombre propio: intervención y apropiación

Según mencionamos en su momento, Gérard Genette plantea la transtextualidad como el área de la poética abocada a estudiar las diferentes relaciones y categorías que perviven entre los textos. A razón de ello, el célebre teórico francés propone una tipología aplicable a muchos de los trabajos escritos y misma que queda integrada por las cinco figuras referidas brevemente en el apartado de *Teorías y tipologías textuales*⁴⁴⁷; a saber: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. También habíamos notado que el hecho de que tuviéramos que utilizar varios enfoques para abordar nuestro fenómeno es porque tanto ésta, como otras tipologías y teorías, carecen de métodos con que atender dilemas precisos de la visualidad, y más si consideramos que generalmente fueron proyectadas para ámbitos literarios o de mero discurso.

No obstante, en sus búsquedas por un sistema de tipificación, ya el mismo Genette (quien antes de 1981 se había pronunciado por una tipología más sucinta) subraya el carácter no definitivo de sus listas de relaciones y considera que “el

⁴⁴⁶ Genette, *Palimpsestos*, 13.

⁴⁴⁷ Ver página 238.

inconveniente de la «búsqueda» es que a fuerza de buscar acaba uno encontrando... aquello que no buscaba»⁴⁴⁸. Esto para decir que, en el presente caso del arte visual, más que un inconveniente propio de la textualidad, nos hemos visto en la necesidad (o el riesgo) de readaptar algunas de las categorías genettianas al añadirles elementos no previstos por la poética y que, grosso modo, son todo cuanto deriva de la imagen y de sus atributos sintácticos en sí mismos, eso a lo que aquí consideramos “textualidades” propias de los efectos gráficos del texto, como el poder ser subrayado, engrosado, tachado, iterado, dispuesto en varios colores o niveles de transparencia, traslapo, trayectoria de la lectura, etc. Ya Algirdas Greimas apuntaba que “si a una serie de comportamientos *reales* corresponde, en el plano lingüístico, una serie paralela de funciones que los simulan, connotando así un cierto *hacer* no lingüístico, un solo semema⁴⁴⁹, tal como *bordar* por ejemplo, puede subsumir todo un algoritmo de funciones, apareciendo como la denominación de un saber hacer”⁴⁵⁰, lo cual otorga un carácter sintáctico también a las disposiciones formales del texto; o sea, a todos esos elementos que encontramos una y otra vez en la escritura conceptual y cuya transtextualidad es apenas tomada en cuenta. Tal es justo el caso de nuestro siguiente ejemplo.

La imagen que apreciamos a continuación es la obra de Luis Camnitzer titulada *Memorial*. Ésta consiste en la intervención textual del directorio telefónico actual (2010) de Montevideo, Uruguay. Para ello, el artista ha manipulado digitalmente las listas de nombres de usuarios telefónicos impresos en la nómina original, para incluir luego entre ellos de modo alfabético los nombres de los desaparecidos durante la dictadura militar de su país. Valga decir que el espectador que no esté advertido de esta exégesis (muy probablemente a través de otro texto disponible en la exposición), no será capaz de identificar el concepto de esta pieza a

⁴⁴⁸ Genette, *Palimpsestos*, 10.

⁴⁴⁹ Por ‘semema’ se ha de entender el “conjunto de todos los semas evocados por un signo lingüístico en un contexto determinado”. Hay que tener en cuenta que un ‘sema’ es entonces la “unidad mínima de significado lexical o gramatical”. Real Academia Española. (2010). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html> (consultado el 11 de enero de 2013)

⁴⁵⁰ Greimas, *Semántica*, 189.

menos de que él mismo reconociese la inverosimilitud de alguno de los nombres allí agregados.

234 CAM		MONTEVIDEO	
A	CAMACHO Long Julio Cesar	915 8011	CAMACHO Long Julio Cesar
B	CAMACHO Lopez Alvaro	710 2627	CAMACHO Lopez Alvaro
C	CAMACHO Lopez Carmen Susana	710 2627	CAMACHO Lopez Carmen Susana
D	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
E	CAMACHO Loureiro Pablo	507 2980	CAMACHO Loureiro Pablo
F	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
G	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
H	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
I	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
J	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
K	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
L	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
M	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
N	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
O	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
P	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
Q	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
R	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
S	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
T	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
U	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
V	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
W	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
X	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
Y	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R
Z	CAMACHO Lopez Nicolas R	408 0350	CAMACHO Lopez Nicolas R



LUIS CAMNITZER
MEMORIAL
(MEMORIAL)
 Conjunto y detalles
 tinta de imprenta sobre
 página de papel,
 29 x 24 cm (por página)
 2010.

234 CAM		MONTEVIDEO	
A	* Linares Alicia Elena BMitre 1585	915 8011	* Quintana Rosana Analia GralEMartinez 1712200 0146
B	CAMACHO Long Julio Cesar <i>Medico</i>	710 2627	* Quinteros Marcelo Alejandro
C	* S Garcia 2563	710 7473	* Echevarriarza 3535
D	CAMACHO Lopez Alvaro CnelMora 621	710 2627	* Quinteros Marcelo Alejandro
E	CAMACHO Lopez Carmen Susana	355 0720	* Muriarte 6220
F	* BrASaravia 5149	304 4436	* Quinteros Maria Eugenia Victoria
G	* Lopez Diego DCornel 1216	409 1536	* Echevarriarza 3535
H	* Lopez Dorita Mildre GralPagola 1728	409 1536	* Ramirez Mariana Andrea Cambay 2619
I	* Lopez Gaston RblamGandhi 177	712 3282	* Ramirez Schubert Artimes
J	* Lopez Hilka Rossana DrLaSurraco 2572	487 9655	* Monzoni 5662
K	* Lopez Julio Cesar AvDeLosAstros 3260	512 0880	* Raquel CCoe 4022
L	* Lopez Marcos Estivao 1810	481 3093	* Raul Ezola 4760
M	* Lopez Nelly DCornel 1216	308 4437	CAMACHO Raymundo CnoCarrasco 4490
N	CAMACHO Lopez Nicolas R <i>Abogado</i>	408 0350	* Recalde Nelida Julia GPerez 4761
O	Av18deJulio 2062	408 0350	CAMACHO Rehermann Fernando Enrique
P	CAMACHO Loureiro Pablo	507 2980	* Veterinario Pastor 1022
Q	* JDePeza 2026a	900 3045	Camacho Rehermann Fernando Enrique
R	* Lucy PizalIndependencia 723	307 0372	* Vedia 999
S	* Luz del Alba AZubillaga 253	307 0372	CAMACHO Repetto Marcos
T	* Maciel Mary Beatriz Piedras 329	916 3098	* EAcavedoD 1308
U	* Marabotto Zulma PGiralt 4172	304 4723	* Retamar Juan Diego Inca 1839
V	* Marcelino BrGralArtinas 3936	203 6360	* Ricardo CnoCibils 4633
W			
X			
Y			
Z			

Intervenciones como éstas dan fe de que las figuras intertextuales pueden obedecer a la sola manipulación o inserción física del texto; curiosamente, no para afectar la visualidad compositiva de las obras, sino para añadir a éstas un concepto

específico, como en el caso de este “inventario de resurrecciones” en que, por un lado, un directorio telefónico en uso deviene un obituario, y, por otro, las presencias silenciadas por la injusticia de un régimen pasado vienen a sumarse a la fresca disponibilidad de ser convocadas con una simple llamada.

Es dentro de esta textualidad múltiple, aunque a escala muy sutil, que reconocemos, desde el hipertexto de las palabras pasadas en medio de las actuales hasta la architextualidad que un nombre propio representa como parte de una lista; desde eso metatextual de referir un número a un individuo hasta lo paratextual de que un nombre sea de por sí símbolo de la presencia misma, nuestro título, nuestra personalidad hecha palabras. Siendo así: ¿es ‘*en nombre*’ de estos muertos que el artista ‘*habla*’?, “¿cómo distinguir por escrito un hombre a quien se nombra de un hombre a quien se llama?”⁴⁵¹

Por lo visto trabajar con nombres no es lo mismo que trabajar con el resto de las palabras, pues los nombres, fuera de sus etimologías, no tienen gran significado; son evanescencia, una especie de épica personal que no alude propiamente a los objetos sino que nos hace de algún modo objeto a nosotros. Por lo que todo nombre implica siempre un desafío.

El nombre propio debería garantizar una cierta conexión entre lenguaje y mundo, en la medida en que debería designar a un individuo concreto, sin ambigüedad, sin necesidad de pasar por los circuitos de la significación. Incluso si aceptamos que la lengua está compuesta de diferencias y, por tanto, de huellas, parece que el nombre propio que forma parte del lenguaje, señala directamente al individuo al que da nombre. Esta posibilidad de designación con nombre propio tiene que ser el verdadero prototipo del lenguaje⁴⁵².

Pero si los nombres no poseen debidamente un significado y, por lo mismo, su transtextualidad sólo se ejerce sutilmente en la medida que estos representan funciones (títulos, identidades, elementos de listas, asociación con números), ¿de

⁴⁵¹ Derrida, *De la*, 140.

⁴⁵² Geoffrey Bennington en: G. Bennington y J. Derrida, *Jacques Derrida* (Madrid: Cátedra, 1994), 121-213.

qué otra manera entonces es posible reconocer las capacidades que la visualidad posee para afectar verdaderamente esos significados?

6. 3. 2. 3. Leyenda como argumento teórico del arte actual

En los apartados de SOPORTE y de TEXTURA hemos analizado respectivamente las funciones sensorial y simbólica de la escritura (mismas que ceñimos al estudio de los contextos espacio temporales y de la plasticidad del texto visual). Pero, fuera de esa materialidad y de ese esteticismo de las palabras, o al menos, considerándolos muy apenas, ¿de qué tanto *nos hablan* los artistas conceptuales?, ¿qué es lo que quieren que leamos con ellos, que conozcamos a través de lo que pronuncia el contenido de su escritura?, ¿qué cosa —que no esté de entrada dicha ya en los libros— quieren que sepamos desde las peculiares condiciones en que nos brindan sus palabras, sobre todo, cuando no se trata de una simple, instantánea frase, y sí de algo más, algún párrafo, incluso algunas páginas?, ¿o acaso hay algo aparte de todo eso y quieren también que el espectador, pasivo ante la lectura hasta cierto punto, se ponga ahora a escribir?

Más allá del ‘golpe de vista’ que destacamos como el proceso de lecto-escritura breve por antonomasia y, en cuya ínfima temporalidad estriba la tantas veces sutil diferencia entre lo que suele entenderse por ‘la expectación visual’ y ‘el ponerse a leer’, más allá de todos esos elementos que comenzarían a resultar obstaculizadores al momento de romper las continuidades habituales de la lectura, como el cambio de la dirección o la secuencia, el tamaño y la legibilidad de las letras; en fin, más allá de todo cuanto no es meramente verbal, reconocemos el mensaje teórico y desnudo del artista, ese que se semeja a sus palabras de conferenciante y, en el mejor de los casos, de filósofo y de conversador. Dicho sea esto sólo a nivel experimental pues, como hemos advertido desde el principio, no es posible observar

el ejercicio del texto de los artistas visuales bajo los mismos “cánones” de la literatura o la lingüística. Si bien ni en estas disciplinas existe ley absoluta, tampoco es viable entender la sensorialidad como una sola; de acuerdo con cuanto señalaba Mitchell, la especificidad de medio es y siempre será importante. Recordemos esto cada vez que seamos conscientes de lo artificial que es el análisis contra lo contundente de lo que es analizado. Ya que, para su existencia, poco o ningún arte necesita de la teoría.

Sirva esto de preámbulo al caso siguiente de Luis Camnitzer. Se trata ahora de un texto del autor escrito sobre un muro como parte de su exposición *Con Título, sin Autor*, en el Museo de las Artes Visuales, en la ciudad de Montevideo. Atendamos el texto transcrito digitalmente seguido de la obra original rotulada a mano por el artista.

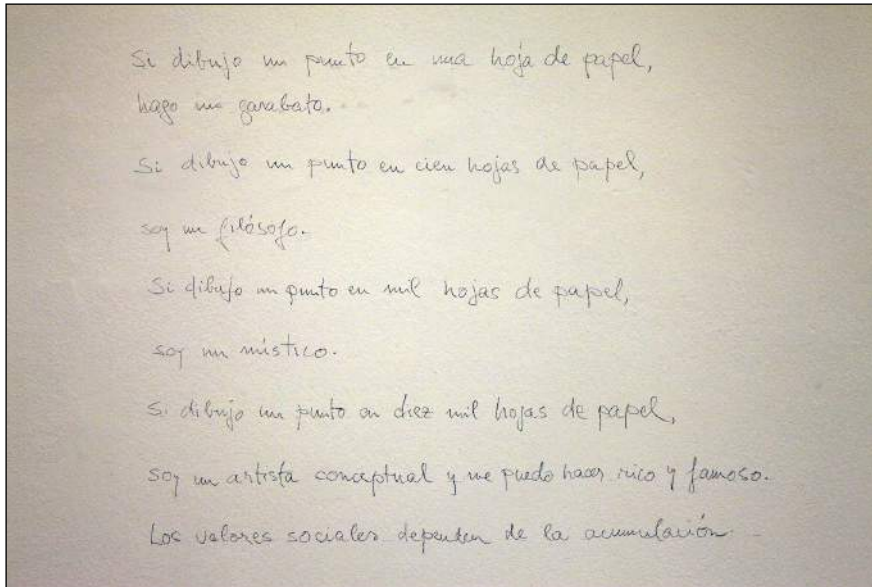
**Si dibujo un punto en una hoja de papel,
hago un garabato.**

**Si dibujo un punto en cien hojas de papel,
soy un filósofo.**

**Si dibujo un punto en mil hojas de papel,
soy un místico.**

**Si dibujo un punto en diez mil hojas de papel,
soy un artista conceptual y me puedo hacer rico y famoso.**

Los valores sociales dependen de la acumulación.



LUIS CAMNITZER
Si dibujo un punto...
Crayón de grafito
sobre superficie
de yeso en muro
de museo.
150 x 200 cm
2012

Es posible en un texto tan sencillo en apariencia como éste identificar dos tipos de ejercicio; por un lado el de la argumentación propia de la teoría conceptual, muy a al estilo de Sol LeWitt o de Joseph Kosuth que estriban en el desempeño del artista, y, por otro, el de la técnica poética de versificación que acude a las aliteraciones en niveles topológicos y semánticos, visibles en el solo hecho de separar las oraciones en campos individuales del tipo “*si hago tal + soy tal*”, recurso muy usado en la escritura de poemas.

Seguramente, nadie se extrañaría, no demasiado, si se nos mostrara un libro de poesía contemporánea abierto a la mitad con un texto como éste, sobre todo si se tratara de un autor que escribe poesía del lenguaje. En todo caso, lo que merece nuestra reflexión es que, en tal estilo de aliteración, encontramos no tanto un tratado lírico sino más bien maquinal. Siendo así, ¿en qué gravita entonces la reflexión? La respuesta se halla sin duda en la forma misma; pues el artista nos habla del sentido de la acumulación a través de la propia acumulación de sus frases-versos.

Para entender esto, contrastemos entonces este estilo, digámosle, de “concentración formal” con un poema contemporáneo de la autora argentina Belén Gache, llamado *Canon Occidental*:

**Cuanto más les grito, más me quieren
Cuanto más los desprecio, más me admiran**

**Cuanto más los humillo, más me ponderan
Cuanto más los insulto, más me alaban
Cuanto más los hiero, más me obedecen
Cuanto más los agravio, más me adoran**

**Cuanto más los ultrajo, más me envidian
Cuanto más los injurio, más disfrutan
Cuanto más los ignoro, más me siguen
Cuanto más los ofendo, más en serio me toman
Cuanto más los odio, más me aman
Cuanto más los aborrezco, más me veneran**

**Cuanto más los detesto, más me aplauden
Cuanto más los lastimo, más me necesitan
Cuanto más los maltrato, más me buscan
Cuanto más los resiento, más se ufanan
Cuanto más los aparto, más se interesan
Cuanto más los atormento, más me aprecian⁴⁵³.**

Si ponemos atención al tratado de ambos textos, reconoceremos enseguida en ellos la “voz” de un yo incierto: un yo sin atributos demasiado afectivos y, sin embargo, muy ocupado en la construcción de sí mismo, sobre todo, si repasamos pasajes como, en el primero: “*Si dibujo un punto en diez mil hojas de papel soy un artista conceptual y me puedo hacer rico y famoso*”, y, en el segundo: “*Cuanto más los odio, más me aman*”. Digamos que en ambos textos se trata de un yo más cercano al yo de la firma que al yo que comparte o dialoga con el lector. Y a pesar, por ejemplo, que la obra de Camnitzer se llama “*Con Título, sin Autor*,” esta misa “está sugiriendo que la imagen del yo como un todo cerrado (transparente sólo para sí mismo y las verdades que es capaz de formular) se desmorona ante el acto que nos conecta”⁴⁵⁴. Lo mismo es apreciable en el poema de Gache, en el cual,

⁴⁵³ Belén Gache, “Meditaciones sobre la revolución”, *Sociedad Lunar*, Libro digital, http://belengache.net/Meditaciones_BelenGache.pdf: 40 (consultado el 22 de febrero 2013).

⁴⁵⁴ Krauss, *Pasajes*, 261.

curiosamente, se antepone el nombre de “*Canon*” no al algo cuyo modelo es general, sino justamente al yo como parámetro, como regla.

Yoes auto-confinados, frases repetidas o copiadas, textos expuestos en los muros de las galerías, formas adentro de textos... Todos estos modos contemporáneos nos traen, en el ámbito de la creación, una sospecha: tanto el estilo como el lirismo pierden peso y, para las nuevas generaciones, incluso credibilidad. No se puede, sin embargo, hablar de una “bienvenida” generalizada a lo nuevo; no de manera lógica; pues eso que conocemos por arte contemporáneo es más un experimento revolucionario que la sola estética disponible de la época. En ese sentido, es menos aventurado decir que la fotografía digital ha sustituido a la análoga a decir que el conceptualismo ha dejado atrás el carácter de todos los contenidos tradicionalmente comunicados por el arte mismo; pues la gente sigue haciendo y viendo pintura; escribiendo y leyendo novelas y poesía lírica. De hecho, “en un reciente debate sobre postmodernidad, el historiador británico Perry Anderson afirmaba que, en estos tiempos en los que vivimos, tendemos a «alabar los cruces, lo híbrido, el popurrí». Pero, para ser más exactos, habría que decir que hay quien gusta de este fenómeno [...] mientras otros lo temen o desapruaban”⁴⁵⁵.

No obstante, más allá de los gustos por los nuevos contenidos, así puedan resultar sosos para muchos, podríamos simplemente preguntarnos: “¿por qué tantos escritores están hoy en día explorando estrategias de copia y de apropiación? Es simple: la computadora nos incentiva a imitar sus operaciones. Si copiar y pegar son intrínsecos al proceso de la escritura, sería una locura imaginar que los escritores no exploraran ni explotaran esas funciones de las maneras que sus creadores no planearon”⁴⁵⁶.

En cuanto al ejercicio en materia de teoría conceptual, no ocurre algo tan distinto a la técnica usada en la forma. Camnitzer ha metaforizado ‘el punto’ como la actividad creativa, común tanto al artista visual como al escritor o pensador (“*Si dibujo un punto en diez mil hojas de papel*”...). Es de reparar que el artista usa el

⁴⁵⁵ Peter Burke, *Hibridismo cultural* (Madrid: 2010), 63.

⁴⁵⁶ Goldsmith, “Why Conceptual Writing?”, xix [la traducción es mía].

punto como “lugar” intermedio o neutro del lenguaje, ya que de haber escogido o bien ‘la línea’ o bien ‘la palabra’, el propio texto carecería de peso, cargándose demasiado a la literatura o a las artes plásticas respectivamente.

También llama la atención, tanto en ésta como en otras obras, que el artista nos comparta una vez más su concernencia (¿o sorpresa?) por la respuesta social que genera este tipo de ejecución, sobre todo en lo tocante a la fama y el dinero. Es, de hecho, gracias a esta concernencia que Camnitzer ha “implantado” y “devorado” a un tiempo el tema en la obra, proyectando la irrelevancia de su yo privado a la relevancia de la escritura como sujeto y su valor potencial, como lo fuera en el siglo veinte el mercado de las firmas, ridículamente desprendidas entonces de las mismas obras y de las que se mofara Marcel Duchamp en su momento.

Algunos piensan que “Camnitzer siempre ha estado guiado por una duda metódica, un escepticismo y una posición crítica frente a las cosas, sobre todo frente al arte y su mercado. (*Pues*) desde que empezó, se prometió que no viviría de su producción artística y por eso siempre se mantuvo ligado a la academia como profesor. En sus obras hay una posición irónica y analítica frente a los valores que marca el mercado del arte.⁴⁵⁷” No obstante, “la postura analítica y distante de Camnitzer permanece vigente a pesar de encontrarse en el límite o, mejor dicho, ya dentro del mercado. En lugar de negar u omitir su relación con este último, el artista se sitúa allí mismo, ahora como figura, para continuar la revisión de las nociones de producción artística y reproducción”⁴⁵⁸. No hay que olvidar que el artista, durante sus exposiciones, cobra incluso a los espectadores por usar los sellos de goma con su firma y estamparlos en pequeñas hojas de papel.

Recordemos que en el modernismo la firma llegó a representar el meollo de la identidad del artista y de la plusvalía de su obra; y si fue por la firma que el mercado pagaba sumas exorbitantes, el arte actual se las arregló para retraducir y actualizar

⁴⁵⁷ Liliana López Sorzano, “El poder de la evocación”, *El espectador*, 2012, <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/el-poder-de-evocacion-articulo-333912>, (consultado el 11 de enero de 2014).

⁴⁵⁸ Macarena Haase, “Luis Camnitzer en el MAC y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos”, *Letras en Línea*, 2013, <http://www.letrasenlinea.cl/?p=3663> (consultado el 11 de enero de 2014).

ese antiguo fetichismo monetario por medio del concepto. ¿Cómo? Sencillamente haciéndose del dinero como materia prima (soporte), o bien, usando el precio de las obras como el propio tema de las mismas. De las abundantes situaciones que hay al respecto⁴⁵⁹, dejamos aquí un par de ejemplos. La primera es del inglés **Jonathan Monk**, llamada *Do not pay more than \$ 20, 000* (No pagues más de 20 mil dólares) en la que se lee la misma frase en tubos de luz neón (y misma que, en efecto, fue vendida en 2003 en la *Lisson Gallery* de Londres por 10 mil dólares). La segunda obra se trata de la instalación del artista visual alemán **Hans-Peter Feldmann**, realizada en 2011, la cual consistió en tapizar los muros del Museo Guggenheim con billetes de un dólar, cuya suma de 100 mil había sido justamente el monto del premio artístico que Monk recibiera una año antes en el *Hugo Boss Prize 2010*.



JONATHAN MONK
Do not pay more than \$ 20, 000
(No pagues más de 20 mil dólares)
 instalación en sitio específico:
 circuito de tubo con luz neón
 50 x 100 cm (aprox)
 dimensiones variables, 2003



HANS-PETER FELDMANN
The Hugo Boss Prize 2010
(EL Premio Hugo Boss 2010)
 instalación en sitio específico (Museo
 Guggenheim, Nueva York). 100 mil billetes de un
 dólar pegados a los muros del museo.
 2011 (foto con visitante).

Pero volviendo a la obra de Camnitzer y en lo tocante al tema de la acumulación (símbolo también de la riqueza y la fama) distinguimos en el artista

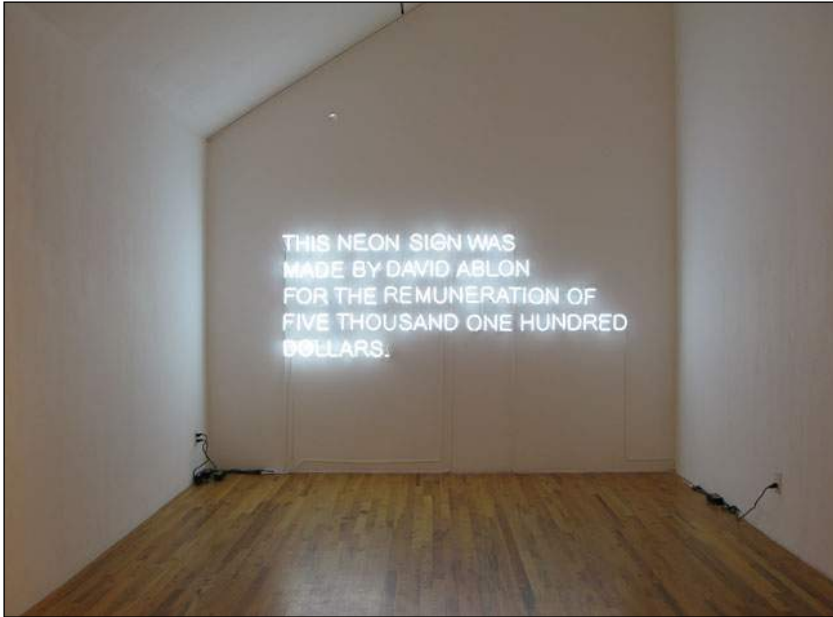
⁴⁵⁹ Max Haiven, *The Art and Money Project: exploring the nexus of creativity and capitalism*, 2013, <http://maxhaiven.com/2013/06/04/the-art-and-money-project-exploring-the-nexus-of-creativity-and-capitalism/> (consultado el 11 de enero de 2014).

latino-germano de manera aforística toda una tesis, capitalizada en la sentencia: “*Los valores sociales dependen de la acumulación*”. Esto, tomado en abstracto, parece claro, pero ¿qué tiene que ver con el arte y la escritura? Podríamos, siguiendo el contexto de tales palabras, empezar por responder que la escritura es un valor de acumulación en sí misma porque, lejos de como a veces se presume, la escritura es una entidad material. Ciertamente, en ello estribaría la intención circunscrita en la obra por brindar un mensaje teórico del arte, en este caso el de los distintos valores de la escritura y sus lenguajes en él... ¿Pero cómo explicar esto?

En principio, la materialidad del lenguaje no es muy distinta a la materialidad del oro o el cartón; no es diferente a la de las palabras, del papel o de la tinta porque todos estos elementos los son en virtud de su propia materialidad; el valor, en cambio, como entidad social, es subjetiva, tanto o más que el precio, que el costo, que la comunicación o el entendimiento. Para Sol LeWitt la escritura podía ser un vehículo en el que las ideas se volvían la maquinaria del arte⁴⁶⁰. La escritura como medio es entonces semejante al dinero como medio. Ambos son medios y, por tanto, ambos pueden devenir, o bien, la emancipación del arte mismo y de su comercialización (ya sea por renuncia o desacreditación del dinero), o bien, eso que en la segunda mitad del siglo XX se había conocido como un lastre del arte y que se le denominó como ‘agente de corrupción’⁴⁶¹. Dependerá del artista y del espectador la valorización que se dé sobre ello ante el concepto.

⁴⁶⁰ Lippard, *Seis años*, 17.

⁴⁶¹ Ian Burn, “The ‘Sixties: Crisis And Aftermath (Or The Memoirs Of An Ex-Conceptual Artist)”, Alexander Alberro y Stimson Blake (editores), *Conceptual Art, a Critical Anthology*, (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1999), 397.



CLAIRE FONTAINE
This neon sign was made by...
(Este señalamiento de neón fue hecho por...)
[“Este señalamiento de neón fue hecho por David Ablon por el pago de cinco mil dólares”]
Instalación: tubos de luz neón sobre muro
150 x 325 cm (aprox)
2009.

6. 3. 2. 4. Leyenda como sinestesia o impureza visual.

En su ensayo *El esencialismo visual* Mieke Bal nos habla sobre la impureza de la visualidad en los objetos. La escritora piensa que “en lugar de la visualidad como propiedad característica y definitoria de los objetos, son los actos de visión hacia esos objetos los que constituyen el objeto de su dominio: su historicidad, su anclaje social y la posibilidad del análisis de su sinestesia.⁴⁶²” Pero, tras esta afirmación de evidentes *tintes* foucaultianos, ¿cómo podemos entender la sinestesia? En su definición de diccionario, la Real Academia de nuestra lengua desgrana su significado a partir de los ámbitos biológico, psicológico y retórico⁴⁶³ cuyo común

⁴⁶² Bal, *El esencialismo*, 20.

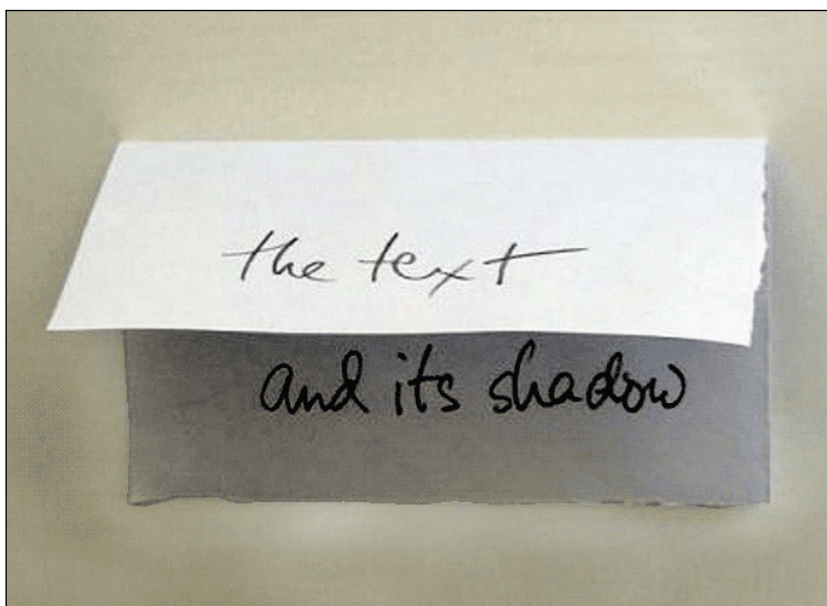
⁴⁶³ ‘Sinestesia’ (De *sin-* y el griego. αἴσθησις, sensación).

1. f. *Biol.* Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él.

2. f. *Psicol.* Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.

denominador es la pluralidad de sensaciones a partir del estímulo de un sentido específico y que, no obstante, activa además un sentido diferente; lo cual podemos compendiar en la apreciación del teórico José Domínguez Caparrós: “la *sinestesia* consiste en la fusión de impresiones correspondientes a varios sentidos⁴⁶⁴”.

Para estudiar la maniobra de este fenómeno, apreciemos una más de las obras de Camnitzer: *El texto y su sombra*.



LUIS CAMNITZER
The Text and its Shadow
(El texto y su sombra)
Grafito sobre trozo de
papel blanco plegado
18 x 28 x 15 cm
2009 – 2012.

Ya el propio Domínguez nos incentiva a considerar los sentidos como campos de modo que, incluso, la propia pronunciación de las palabras (y, desde luego, su vocalización en la lectura mental) dote el estímulo onomatopéyicamente, y así, al emplear ciertas palabras, pueda suponerse de éstas una propiedad metafórica⁴⁶⁵.

3. f. *Ret.* Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales. *Soledad sonora. Verde chillón*. Real Academia Española. *DRAE* (22.a ed.) 2013. <http://www.rae.es/rae.html> (consultado el 11 de enero de 2013).

⁴⁶⁴ José Domínguez Caparrós, *Introducción al comentario de textos* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Breviarios de Educación, 1985), 84.

⁴⁶⁵ En el caso de esta obra, ya sea coincidentemente o ya sea de forma prevista por Camnitzer, hallamos este fenómeno usado en beneficio de la percepción y del objeto mismos, ya que la imagen acústica de ‘*the text*’ contra la de ‘*its shadow*’ dota al primero, situado enfrente de la página, una contundencia de solidez, cuya anteposición al texto del fondo, es sonoramente

Pero más que algún juego onomatopéyico y suponiendo que no se vocalicen las palabras leídas, la obra de Camnitzer nos enfatiza objetualmente una tesis que ya había sido propuesta por Mel Bochner hace unas décadas. Argumento que cabe en su frase: “el lenguaje no es transparente”.

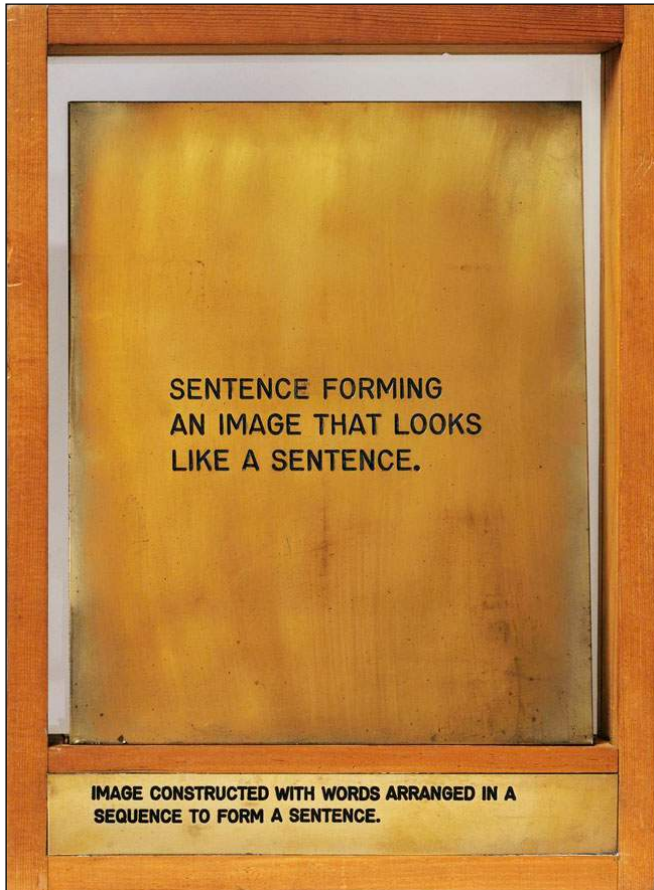
Entonces ¿cuál es el otro de los sentidos que, en este caso, se activa a partir de la vista? Es, sin duda, el tacto. No propiamente el de las manos, sino el tacto del ‘con-tacto’. El hecho de que el texto pueda tener un cuerpo, un estado de capa, una sombra, da fe de esta cualidad táctil del lenguaje a que se referían tanto Bochner como Julia Kristeva⁴⁶⁶, y Luis Camnitzer lo ha *hecho ver*.

Lo que llama aquí la atención es que la sinestesia pueda desatarse con “la lectura” y no sólo con la vista ‘a secas’. Al parecer, la lectura es algo que suele considerarse mucho más de la cognición que de la vista. Tal vez ese dilema guarde la respuesta de otra posible clase de sinestesia, suponiendo que el término tuviera licencia no sólo ya para activar un sentido mediante otro de los cinco que tenemos, sino, más sutilmente, pensar que pueda existir una suerte de sinestesia entre los matices y las gradaciones que habitan dentro de un mismo sentido. Es como si, tras reflexionar en ello, pudiéramos esquematizar el verbo ‘ver’ y derivarlo en otros que no se entenderían jamás sin él, como: mirar, observar, leer, avistar, deslumbrarse, tener un espejismo, tener una ilusión óptica, advertir, enfocar, rever, visualizar, desenfocar, ser mirado, etc. Hay que tener en cuenta que ninguno de ellos es un auténtico sinónimo de ‘ver’.

¿Podríamos imaginar para el ojo humano ávido de arte una sinestesia así? Si eso fuera posible, entonces encontraríamos obras como ésta, en la que puede leerse por duplicado la siguiente oración: “*frase que forma una imagen que se ve como una frase*”.

congruente si tenemos en cuenta la suavidad de seseo de *‘its shadow’*, sonido más sutil y propio de lo materialmente evanescente, como el caso de una sombra. Jorge Luis Borges solía hacer esta clase de reparos todo el tiempo; creía, por ejemplo que la palabra *‘moon’* (luna en inglés), era, por su “eco” y su “redondez”, mucho más afortunada sinestésicamente que la nuestra española, que la *‘lua’* portuguesa o la *‘lune’* francesa.

⁴⁶⁶ Ver nota 98.



LUIS CAMNITZER

***Image Constructed with Words
Arranged in a Sequence to Picture:***

*Sentence forming an image
that looks like a sentence*

**(Imagen construida con palabras
secuenciadas para visualizar:**

*Frase que forma una imagen que se ve
como una frase)*

Placas grabadas en metal, vidrio y
madera

34.5 x 25.3 x 5 cm

1973.

6. 3. 2. 5. Leyenda como constancia y autenticación

¿Qué elementos para-textuales o “extra-textuales”, e igualmente gramaticales, “resuenan” con el concepto del mensaje escrito? ¿Hasta dónde un título o una cédula de obra o un documento externo interviene en el concepto de la obra? ¿Qué otros contenidos textuales afectan directamente o en potencia a la obra? Existe un relato de la década de los 90, ahora popular en el mundo de las letras, al que el mexicano Enrique Serna tituló *Hombre con minotauro en el pecho*⁴⁶⁷. La historia cuenta las

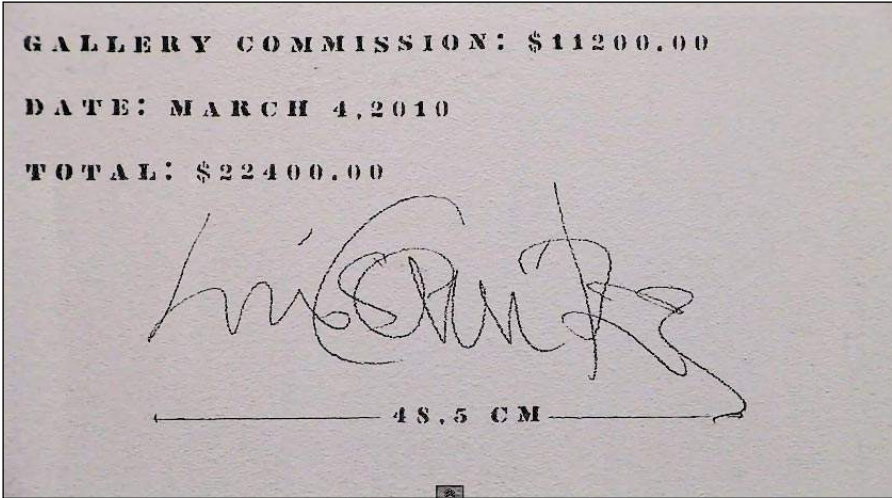
⁴⁶⁷ Enrique Serna, “Hombre con minotauro en el pecho”, Christofer Domínguez, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 1647-1660.

peripecias de un personaje hipotético a quien, siendo un niño, el pintor Picasso le estampa en el pecho a modo de autógrafo, el ágil dibujo de uno de sus minotauros. Pasa el tiempo, el niño crece e inexplicablemente el dibujo sigue en su piel y se ha vuelto motivo de acoso de galeristas y coleccionistas durante su atormentada vida; al igual que las firmas del artista malagueño: él mismo se convirtió en un objeto de arte. La anécdota parodia el absurdo del valor fetichista que puede alcanzar una cosa cualquiera, en este caso, el trazo o la firma de un artista célebre; en palabras de Serna, una “prueba irrefutable de que la rapiña comercial triunfó”.

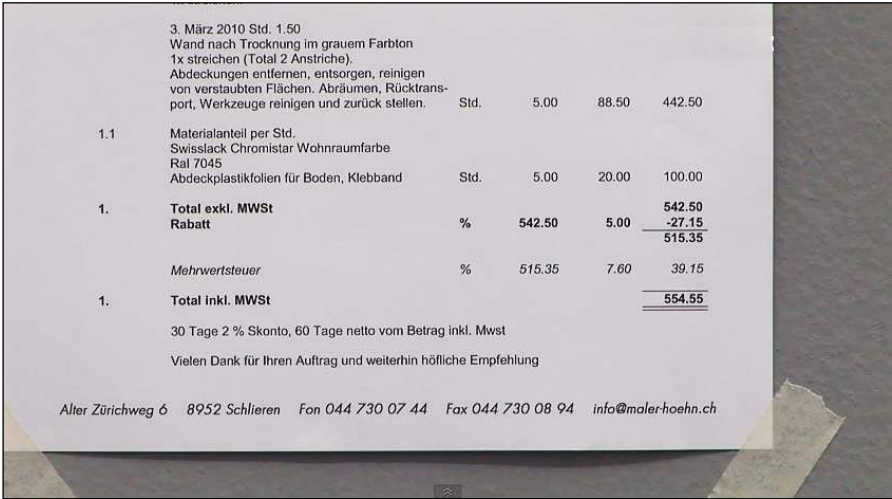
Consciente de este fenómeno, Camnitzer se pronuncia por presentar un par de tramos de pared algo semejante al pecho de ese niño. Es el año 2010 y Camnitzer no es ya ningún amateur y sí el prestigioso artista conceptual internacional que conocemos. Un caso que llama la atención en cuanto a escritura conceptual en relación con el soporte es esta obra mural. En una exposición⁴⁶⁸ que muestra dos tramos análogos de pared de 2 metros pintados en una plasta gris y plana: uno por su propia mano, y otro encomendado a un pintor de interiores, el artista comentaba: “yo estaba interesado en cómo la designación cambia el valor... De hecho ‘mi’ pared no está tan bien lograda como la del pintor”⁴⁶⁹. Observemos las imágenes que ilustran nuestros argumentos.

⁴⁶⁸ Exposición efectuada en la galería *Daros*, en Zürich, en 2010.

⁴⁶⁹ Luis Camnitzer, “Interview with Conceptual Artist Luis Camnitzer at Daros Exhibitions Zürich”, *Vernissage TV: The window to the Art World*, 2010, <http://vernissage.tv/blog/?s=camnitzer> (consultado el 11 de junio de 2013).



LUIS CAMNITZER
**ORIGINAL MURAL
 PAINTING**
**(PINTURA MURAL
 ORIGINAL)**
 pintura vinílica sobre
 tramo de pared de
 galería,
 con acta de costos y
 firma del artista, 2010



LUIS CAMNITZER /
 SILVIO HÖHN
**ORIGINAL MURAL
 PAINTING**
**(PINTURA MURAL
 ORIGINAL)**
 pintura vinílica sobre
 tramo de pared de
 galería,
 con acta de costos,
 y factura del pintor
 2010

Camnitzer subrayaba cómo el llamamiento de un artista reconocido por la sociedad hace que la consideración por su trabajo se potencialice al máximo y sobrepase el valor de lo que tal trabajo es en realidad; razón por la que el artista colocó el acta de su propia comisión (22, 400 USD) al lado de la exigua comisión al pintor contratado (554 USD).

Sin estas actas, el concepto no existiría. Las actas de escritura dan fe de esta historia y la circunscriben atemporalmente en lo fidedigno de sus datos. Para Jean Baudrillard

“la búsqueda de la huella creadora, desde la impresión real hasta la firma, es también la de la filiación y la de la trascendencia paternal. La autenticidad proviene siempre del

Padre, él es la fuente del valor. Y es esta filiación sublime la que el objeto antiguo suscita ante la imaginación [...] cuanto más viejos sean los objetos, tanto más nos acercan a una era anterior, a la “divinidad”, a la “naturaleza”, a los conocimientos primitivos, etc.”⁴⁷⁰.

6. 3. 2. 6. Leyenda como autorreflexión y definición de arte

¿Hasta qué punto hace la obra alusión al arte mismo desde su mensaje verbal?
¿Qué tanto de ese mensaje en la obra es una definición del arte? O bien, ¿qué tanto lo es de su razón de ser *ella* misma tal obra o de encarnar el lenguaje o la mirada en sí? ¿De qué modo opera la recursividad en el discurso escrito?

Si bien, páginas atrás, en el apartado de SOPORTE repasamos el caso de la obra de Luis Camnitzer “*El Museo es una escuela*” (el cual volvemos a mostrar enseguida desde una perspectiva distinta), cabe destacar que entonces lo hicimos en tanto al contexto físico de su edificio y su escenario urbano.



LUIS CAMNITZER
The Museum is a School
(El museo es una escuela)
Instalación en sitio específico
(pintura y texto adhesivo sobre
fachada y cristales)
Museo de arte contemporáneo
de Detroit, E.U., 2011.

No obstante, si atendemos únicamente de modo verbal las tres frases que dan sentido a la obra (“el museo es una escuela, el artista aprende a comunicar, el

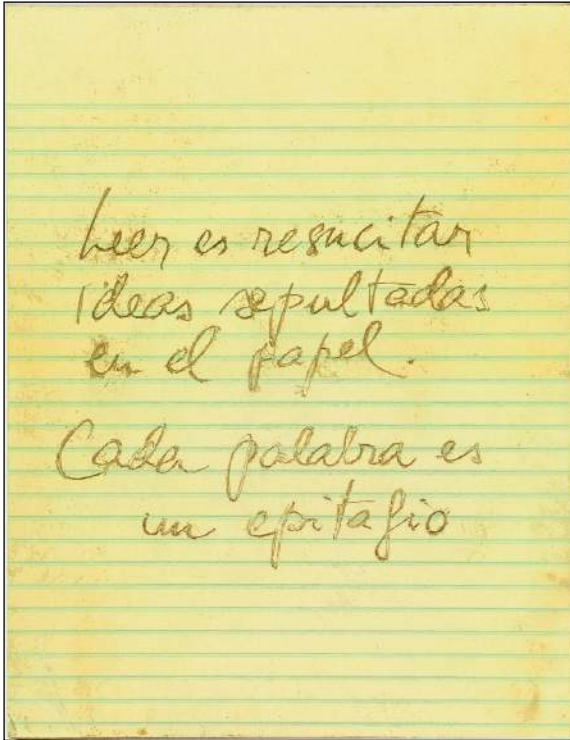
⁴⁷⁰ Baudrillard, *El sistema*, 8 - 87.

público aprende a hacer conexiones”), notaremos que se trata de una ontología igualmente triple (museo-artista-público), la cual se brinda través de un argumento por definición y de un par lógico-deductivo de causa-efecto;. Recordemos que los argumentos son una construcción gramatical precisa basados en “el razonamiento verbal dirigido a dar sustento a una opinión propia o refutar una tesis que no compartimos”⁴⁷¹.

El uso del verbo ‘ser’ y de otros tantos usados en presente simple denotan la voluntad del artista por definir conceptos, tal como puede observarse en estos otros ejemplos, el primero, en una hoja de papel rasgada a modo de auto-reflexión por el propio artista; el segundo, a modo de un breve proceso en el que el público completa la autenticación de la obra mediante un sello de goma con la firma del artista. En ambos casos es posible observar constructos como:

- *Leer es resucitar ideas sepultadas en el papel. Cada palabra es un epitafio.*
- *La estética vende. La ética derrocha.*
- *El alma del artista habita en la firma.*

⁴⁷¹ Más información: “Argumentar”, *Ceneval en línea*, <http://cenevalenlinea.com/oa/ensayoarg/argumentar.html> (consultado el 11 de junio de 2013).



LUIS CAMNITZER

Leer es resucitar ideas sepultadas en el papel.

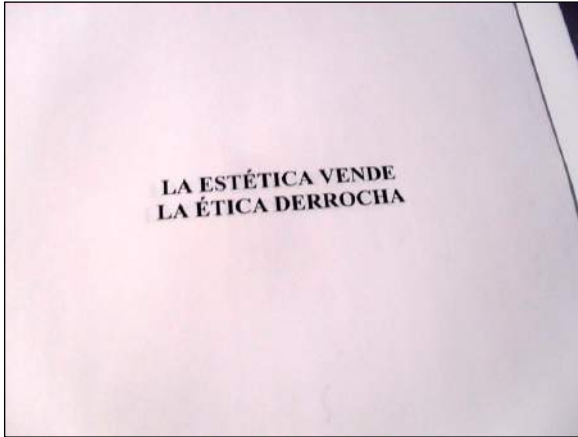
Cada palabra es un epitafio.

Hoja de block de papel rasgada con punta de metal.

31 x 37 cm

1992.





LUIS CAMNITZER / **Selbstbedienung (Auto Servicio)**

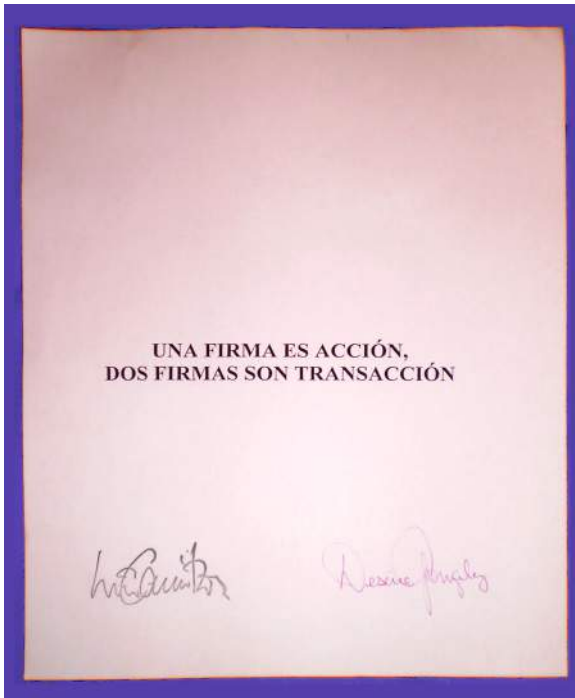
Fotocopias en hojas de papel, sellos de goma y cojín de entintado

Daros Latinamerica Collection, Zürich, Alemania. Dimensiones variables, 1996.

Existe, incluso, una variante similar en la que el público, en lugar de utilizar el sello de goma del artista, recurre a la escritura de su propia firma, la cual al lado de la original del autor dan sentido a un par más de frases:

- *Una firma es acción. Dos firmas son transacción*

Mediante estas afirmaciones, Camnitzer externa su opinión respecto al comportamiento de lo que él mismo ha definido como el signo en el que “habita el alma del artista”. Apreciemos esta escritura en su contexto material.



LUIS CAMNITZER Y DESI GONZÁLEZ

Una firma es acción.

Dos firmas son transacción.

Fotocopia impresa

con firma del artista

y firma de propietario

original de la pieza

Museo del Barrio, Montevideo, Uruguay

28 x 21.5 cm

2011.

Hay que tener en cuenta que la autorreferencia es “el signo de una reflexión lógica en la que están en juego los propios fundamentos del pensar (...). En cualquier caso, la presencia de la autorreferencia inaugura una «crisis lógica», en la que los procedimientos de decisión de verdad o falsedad quedan puestos en suspensión”⁴⁷². Esto significa que, entre los elementos verbales y los actos o los objetos (palabra ‘firma’ y ‘acto de firmar’) existe una doble autenticidad y que, por doble, se niega de alguna manera como auténtica a sí misma. Así, según Derrida “la pureza del signo sólo se advierte en el punto en el que el texto, remitiendo sólo a sí mismo (...), «se queda sin siquiera un sentido», como lo «numérico»”⁴⁷³.

Pero, para cada uno de estos casos, si queremos en verdad tomar por aforismos teóricos tales “inscripciones”, según la perspectiva de Gadamer, “en lugar

⁴⁷² Luis Álvarez Falcón, “La ‘autorreferencialidad’ de la experiencia estética”, *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes* 9 (2010): 33.

⁴⁷³ Jacques Derrida, “Mallarmé, «Antología»”, *Anthropos, Revista de documentación Científica de la Cultura* 13, Barcelona: *Suplementos* (1989): 61.

de la referencia al objeto entra ahora la autorreferencialidad de la palabra, a la que se le podría llamar quizá también autorreferencia”⁴⁷⁴.

6. 3. 2. 7. Leyenda como intencionalidad de provocación al espectador

En su estudio sobre el carnaval en la Edad Media, Mijail Bajtin habla de la risa y el lenguaje populares⁴⁷⁵, en los que encuentra funciones específicas que no se verán más en nuestros tiempos: dentro de la plaza pública las groserías, afirma el escritor, poseían, a la par de los juramentos, un sentido mágico de integración familiar en que el cuerpo descalzo asimilaba el lenguaje de la boca a la tierra como en conjunción con la naturaleza. Deposiciones, genitales y excrecencias, participaban con todo y sus palabras en el ocio y el ciclo del cuerpo en contacto con la materia, de ahí que gordura y grosería compartan sentido en la comilona y la voluptuosidad, haciendo que los términos escatológicos no fueran sino una libertad en la que se igualaban los individuos en la paja y la bosta del suelo, ya nobles ya plebeyos: “*el príncipe de la mierda*”, “*el pastor cara de culo*”, “*se ríe como un coño*”, “*es un hijo de puta*”, “*cagarse en el muerto*”, etc. Esto para decir que la censura y el carácter ofensivo del lenguaje como lo conocemos ahora fueron distintos en la Historia. Es de imaginar que algo de esa soltura se ha perdido para siempre en nuestra circunstancia sobre-calzada en que la grosería, antes meramente una forma irónica, se volvió vituperio y la risa burlona humillación.

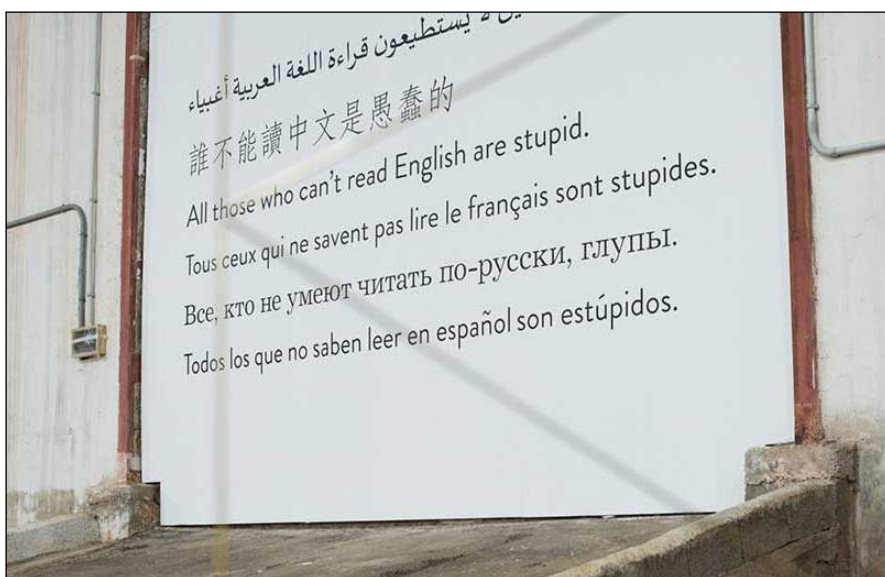
¿Cómo circunscribir el papel de las groserías en el arte de nuestros tiempos?
¿Desde dónde mirarlas en una sociedad tan participativa como nunca ha sido la sociedad en la historia?

⁴⁷⁴ Gadamer, *Arte y verdad*, 24.

⁴⁷⁵ Mijail M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Madrid: Alianza, 1987), 131-175.

Empecemos por visualizar el siguiente par de obras de Luis Camnitzer, ambas llamadas *Insultos*. Se trata de instalaciones de texto autoadhesivo dispuestas ya sobre muro, ya sobre el suelo, desde donde se las expone en el contexto de un museo, una galería e, incluso, de pasajes peatonales urbanos. En las dos obras, la formulación conceptual consiste en desplegar ante el espectador, o simple caminante, seis frases, cada una en un idioma diferente: Lo dicho de base en las oraciones es lo mismo, salvo el nombre de los idiomas que varía según en el cual de estos esté escrita. De modo que, tanto en las bandas como en los paneles, se lee:

- “*Todos los que no saben leer **español** son estúpidos*” (en español).
- “*All who can't read **English** are stupid*” (en inglés).
- “*Tous ceux qui ne savent pas lire le **français** sont stupides*” (en francés), etc.



LUIS CAMNITZER
Insultos
vinil negro auto-
adhesivo
sobre muro;
dimensiones variables.
2013.



LUIS CAMNITZER

Insultos

tiras de vinil auto-adhesivo con texto negro sobre piso y muro; dimensiones variables. 2009.

Es evidente que, ante un coctel de lenguajes tan vasto, se garantice que la mayoría de los visitantes o paseantes reaccione al insulto que reconozca al menos en una de las lenguas; además de sospechar, acaso por algún término cognado, que se trata del mismo insulto aún cuando no se sepa leer las otras lenguas.

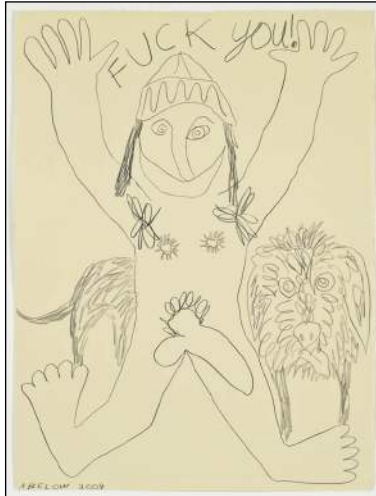
Los alcances de nuestro lenguaje suelen ser más grandes de lo que pensamos. Los insultos son una prueba de ello. A diferencia de las loas o de las palabras que seducen, ya amorosas ya convenencieras, el insulto tiene una fuerza inmediata, picante; decidida en quien ofende y efectiva en quien ha sido ofendido. Y —una vez más—, si Mel Bochner hacía notar que el lenguaje no es transparente, tampoco es ni inocuo ni estéril, y su sentido de fertilidad, de provocación, se hace claro en los insultos, y, aun si estos no están dirigidos, su presencia nos incomoda. En ese sentido, un insulto es casi un contacto físico. Es decir, que en materia de insultos del lenguaje rara vez hay golpes del todo “fallidos”. Ya Baudelaire hacía notar que en una pelea “un golpe fallido no deja por eso de herir al menos en el corazón al rival a quien se le destinaba, sin contar que puede herir a derecha e izquierda a alguno de los testigos del combate”⁴⁷⁶. Pero, ¿cuál sería el sentido de ese “combate” en el arte?

⁴⁷⁶ Charles Baudelaire, “Consejos a los jóvenes literatos”, *Ciudad Seva*, http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/consejos_a_los_jovenes_literatos.htm (consultado el 11 de junio de 2013).

Por lo pronto observemos, así en conjunto y sin detenernos en detalles, algunas de las obras de artistas contemporáneos que basan el mensaje verbal de sus obras en la palabra 'fuck' ('joder', 'coger' o 'chingar' en nuestro idioma).



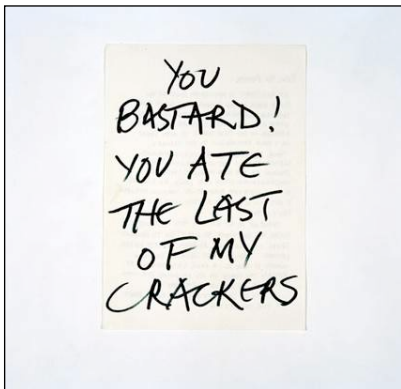
TODD NORSTEN
You Fuckers (Ustedes, cabrones)
pintura, 2005.



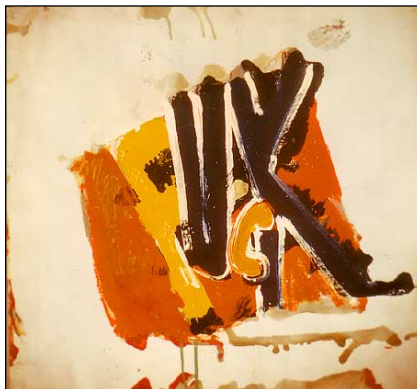
JOSHUA ABELOW
Fuck You! (¡Jódete!)
grafito sobre papel, 2009



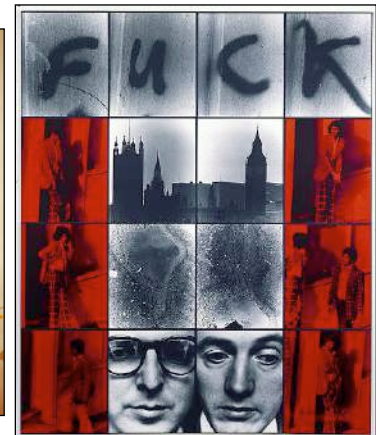
MARTIN CREED
Fuck off (Vete a la mierda)
instalación con tubos de luz neó,
1999



KEITH ARNATT ***Untitled (You Bastard! You ate the last of my crackers) - Sin título (¡Imbécil, te comiste la última de mis galletas!)***
plumón sobre hoja de papel, 1990



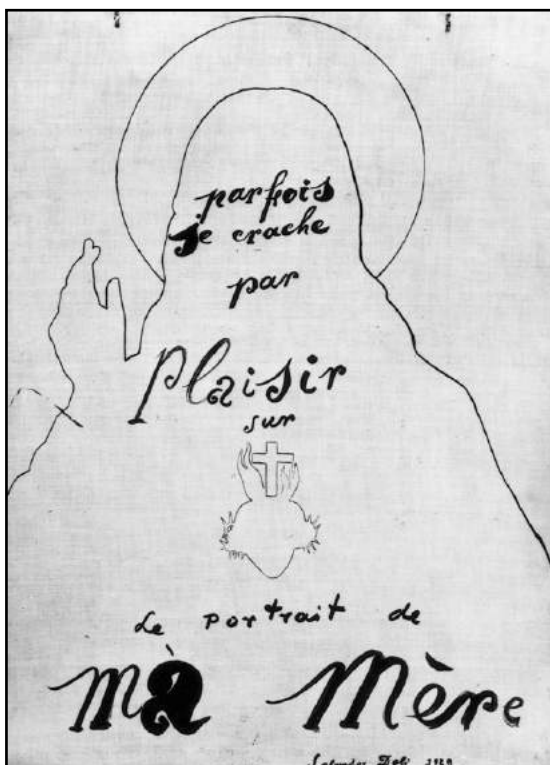
BORIS LURIE
FUCK (¡JODER!)
técnica mixta sobre tela
1973



GILBERT & GEORGE
FUCK (¡JODER!)
ensamble fotográfico
1977

No todo lo que nos ofende tiene que estar dirigido a nosotros como un golpe; no: nuestra moral es firme y podemos ofendernos más o menos directamente

aunque el medio sea indirecto, como el caso concreto de advertir una obra que se ha hecho pública. Es conocido el repudio que Salvador Dalí se ganó por un sector importante de la sociedad al momento de difundir su ahora célebre dibujo a tinta en el que se lee claramente la leyenda escrita por sus propios pinceles (y que le da título): "*Parfois, je crache par plaisir sur le portrait de ma mère*" (A veces escupo por placer sobre el retrato de mi madre), fechado en 1929 y en el que además se puede reconocer la línea envolvente que traza la silueta del Sagrado corazón de Jesús; hecho con que el artista consuma su acto público irreverente de manera tanto familiar como religiosa. Esto también da prueba de que, en el arte conceptual de la escritura, existen antecedentes que, venidos de venas más eclécticas de la expresión artística, no se adscriben del todo ni al minimalismo ni al pop. Lo cual confirma la teoría de Joseph Kosuth de que todo el arte moderno es también, en menor o mayor escala, conceptual⁴⁷⁷.



SALVADOR DALÍ
***Parfois, je crache par plaisir
sur le portrait de ma mère***
**(A veces escupo por placer
sobre el retrato de mi madre)**
Tinta sobre tela de lino
montada en cartón
68.3 x 50.2 cm
1929.

⁴⁷⁷ Ver nota 43.

Podremos como sujetos sociales no tener casi nada, pero al menos dentro de la pertenencia del lenguaje, no nos faltará la “capacidad” de ejercer un daño potencial contra quien sea que hable el mismo idioma: el potencial del insulto. Todo hablante puede ofender a cualquier otro puesto que, justamente al ser todos nosotros sujetos sociales, no somos inmunes a las palabras y a su contingencia de incomodarnos, nombrarnos, calumniarnos, evidenciarnos como somos o acaso como no somos. El insulto aun siendo lingüístico y no físico, no carece de impacto. En el arte conceptual escrito, a diferencia de la formulación del lenguaje usada para que una obra se defina como arte (soy arte, esto es arte, esto no es arte, etc.), lo que distingue al insulto es más bien la no definición de sí mismo sino su preeminencia en el verbo elegido: escupir, chingar, ser cogido, irse a..., comer tal, etc., y aun cuando tales verbos no estén en modo imperativo, conseguirán la ofensa⁴⁷⁸.

Pero ¿por qué insultar? ¿Por qué hacerlo *desde* le arte? El insulto por escrito en el arte de concepto es enormemente utilizado. Curiosamente, aunque no lo parezca en un principio, es muy probable que tales razones se expliquen como soluciones poéticas. En la historia de la poesía moderna y contemporánea encontramos algunas defensas de esta figura, la que curiosamente se vincula al amor. Al respecto, Antonio Porchia escribe: “La has llamado con los mejores nombres y aún no la quieres. Es que aun te falta llamarla con los peores nombres para quererla.” También evocamos algunos versos de Piedra de sol, de Octavio Paz: “amar es desnudarse de los nombres: / «déjame ser tu puta», son palabras / de Eloísa...”, ya el mismo Baudelaire describía el amor como un acto de destrucción, y en cuanto al propio Dalí, se sabe que lo que detonó su estrecha relación con su compañera Gala, fue a partir de que esta le dijo al pintor: “¡reviéntame!”

Como es de verse, la grosería y el insulto se enquistan en el corazón de la moral social, pero una vez liberados a ciertos grados de intimidad (arte) tienen el efecto de una necesidad urgente de cercanía que, de alguna manera, confirma la otra breve hipótesis del poeta argentino Porchia: “la bondad no es vida”. Esto puede hacernos pensar, remontándonos mucho en la Historia, en la diferencia de origen de

⁴⁷⁸ Austin, *Cómo hacer*, 44.

que parten la filosofía y la poesía. Mientras la filosofía griega trataba de abordar temas como el amor a través de valores como justicia y virtud; para los romanos, como Catulo, por ejemplo, el amor estaba también lleno de celos y dolor, de insulto y venganza. Se trataba, desde entonces de una reivindicación y reinterpretación de la vida cotidiana hoy ha vuelto a nuestros días como una necesidad social de contacto a través del arte y, en especial, del particular modo paródico del conceptualismo, ya sea para acercar lascivamente o repudiar ofensivamente en una confrontación. ¿Será acaso posible que ese uso de insultos no sea sino solicitar de parte del espectador una confianza generalmente ausente en la sociedad globalizada, como una especie de 'no-me-ignores'?

Miremos otro conjunto de ejemplos como el anterior.



TRACEY EMIN
Fuck Off And Die You Slag
(Jódete y muérete, puta)
instalación con tubos de luz neón, 2002



ADAM MCEWEN / ***Fuck You Very Much*** (Vete mucho a la mierda)
impresión acrílica, 2006



AI WEI WEI
Ai Weiwei in Tiananmen Square
Ai Wei Wei en Plaza Tiananmen
(Fuck: Joder:
escrito con quemada solar en el pecho)
fotografía digital del artista, 2009.



PAUL SNOWDEN
Fuck! (¡Joder!)
instalación con lámina de acrílico,
2009.



DAVE FRANZESE
Fuck (Joder)
pintura acrílica sobre tela
2008.



CHRISTOPHER WOOL /
Fuck'em (¡Que se jodan!)
pintura acrílica, aplicada con
esténcil sobre tela, 1992.

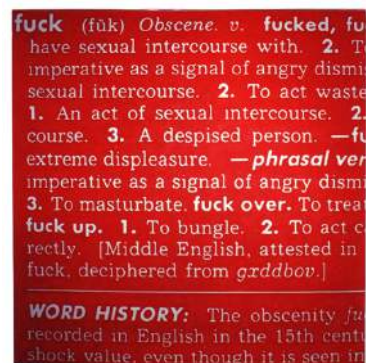
No deja de ser peculiar que, a lo largo del desarrollo de la presente investigación, el tema del insulto en el arte de nuestros días ocupó un lugar protagónico. Constantemente, al indagar entre las imágenes, aparecían nuevas obras cuyo texto primordial giraba en torno al verbo inglés *Fuck* que hemos referido, mismo que casi siempre, se dirigía gramaticalmente al espectador: *fuck, fuck you!, fuck off and die! fuck off!*, etc. (¡joder!, ¡chíngate!, ¡vete al diablo y muérete!, ¡vete al carajo!, etc.). Oscilantes entre el plasticismo y el diseño, el lenguaje visual de la publicidad y la fotografía, apreciemos el resto de los ejemplos de este caso en las siguientes obras:



KENDELL GEERS
Fuck (Joder)
instalación con tubos de luz neón,
2007



BRIAN JONES
If You See Kay – FUCK
(Si ves la 'K': JODER)
impresión digital sobre papel de
poliéster 2005



CONSUELO CASTAÑEDA
To Be Bilingual (Fuck)
(Para ser bilingüe: (Joder)
impresión digital sobre papel de
poliéster 1995



TERESA SERRANO
Fuck You! (¡Jódetete!)
instalación de hielo moldeado
2010



WHITE WAYNE
Fuck You! (¡Jódetete!)
marco de madera y óleo
sobre litografía en *offset*, 2007



AITKEN DOUG
Last Blast (El último desmadre)
instalación foto-acrítica,
2008

Vale la pena tener en cuenta que para Bajtín el mundo de la injuria y de la alabanza (y de sus derivados: lisonja, adulación, hipocresía, humillación, grosería, indirectas, alusiones, etc.), es un mundo casi extraobjetual que refleja las relaciones mutuas entre los hablantes (su rango, jerarquía, etc.). Es la parte menos estudiada de la vida discursiva. No es un mundo de los tropos, sino un mundo de tonos y matices personales, pero no con respecto a otras personas. El tono no se determina por el contenido objetual del enunciado, ni por los sentimientos y vivencias del hablante, sino por la actitud del hablante respecto a la persona de su interlocutor (su rango, su importancia, etc.)⁴⁷⁹.

Pero, si bien Bajtín se refería al mundo extra-objetual del habla, ¿qué podrá equivaler entonces al ‘tono’ a que se refería el pensador ruso ahí donde los insultos carecen de voz, como es el caso del arte visual, por completo objetualizado? Al parecer, los insultos escritos en el arte de nuestros días funcionan precisamente como ese ‘tono’; una especie de ‘voz alta’ que el artista busca destacar a su modo con los medios visuales que puede fundir en la escritura: uso de mayúsculas, de signos, de colores, y de luces de grandes dimensiones. Y si para el sonido susurrar no es lo mismo que gritar, igualmente para el mundo de la visión (y con ello la escritura), una grosería escrita pequeñamente no parece ofender tanto como lo haría una escrita de manera monumental.

6. 3. 2. 8. Leyenda como écfrasis o escritura de una imagen visual

Si para W. J. T. Mitchell la écfrasis es “la representación verbal de una representación visual —normalmente una descripción poética de una obra de arte visual”⁴⁸⁰ cuya condición es sólo hacerse imaginable por medio del texto, ¿cómo es

⁴⁷⁹ Bajtín, *La cultura*, 377.

⁴⁸⁰ Mitchell, *No existen*, 22.

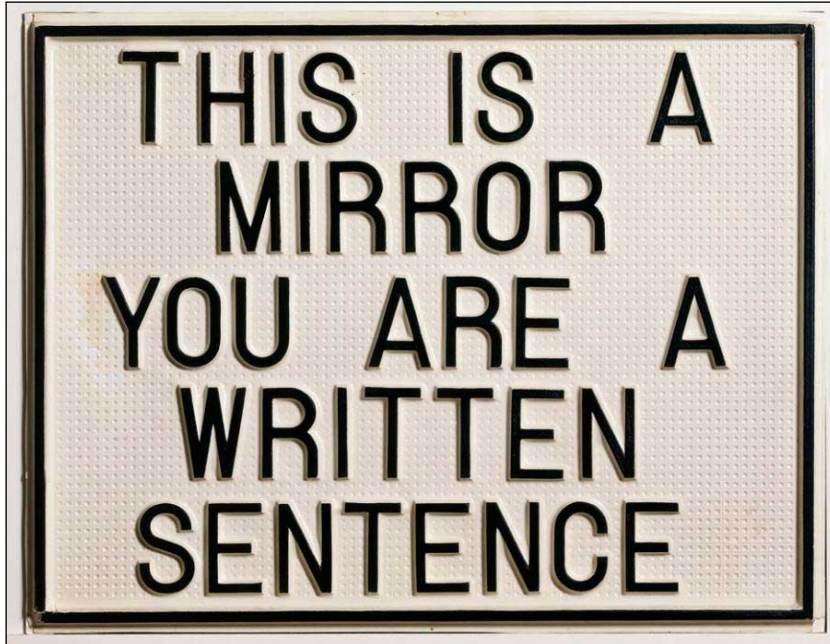
que el mensaje en el arte de concepto hace uso de tal écfrasis y qué papel ocupa para tal efecto? ¿De qué manera palabra e imagen visuales se ilustran o se glosan, o bien, se sustraen, se intercambian o se complementan? ¿Existe la écfrasis en las distintas expresiones halladas dentro de una misma disciplina? ¿Qué otros rasgos intermediales intervienen directa o indirectamente con el mensaje escrito? Y, por último, ¿Se responden los “textos visuales” de una manera análoga a los textos escritos? Veamos.

Entre las modalidades de la relación intermedial se encuentran: la cita, la alusión y la écfrasis. Cada uno de estos conceptos designa los distintos niveles de la presencia de una imagen en un texto⁴⁸¹, siendo la écfrasis el fenómeno donde, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, se construye “una suerte de objeto plástico verbal (valga la paradoja) que entra en complejas relaciones de identidad y otredad con el objeto plástico del que se quiere representación y con el texto/contexto en el que la écfrasis ha sido inscrita”⁴⁸².

Tal es justamente el caso de la siguiente obra de Luis Camnitzer, una instalación hecha en un molde de polivinilo y llamada de la misma forma que el texto que deja traslucir: *This is a Mirror – You Are a Written Sentence* (Esto es un espejo – Tú eres una frase escrita).

⁴⁸¹ Patricia Reveles, “Para una lectura iconotextual de *Farabeuf* de Salvador Elizondo”, *Trans: Revue de littérature générale et comparée* 4, <http://trans.univ-paris3.fr> (consultado el 11 de enero de 2014).

⁴⁸² Aurora Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de Literatura* 207- 4 (2003): 205-215, en: Reveles, *Ibid.*



LUIS CAMNITZER
**THIS IS A MIRROR
YOU ARE A WRITTEN
SENTENCE**
**(ESTO ES UN ESPEJO
TÚ ERES UNA FRASE
ESCRITA)**

instalación:
pintura sintética y molde de
polivinilo (48.4 x 62.5 cm)
1966 – 1968.

En muchas ocasiones, es posible entender la écfrasis como un género tanto poético como propio de la descripción dentro de la narrativa. En la Historia de las artes, muchas han sido las relaciones como ésta dadas entre imágenes y palabras: “desde la «íntima» articulación de grabado, cuadro y poesía, al poema que es imagen en sí mismo, en los plurales terrenos del caligrama, sumando las posibilidades de la descripción de una obra de arte en términos literarios”⁴⁸³.

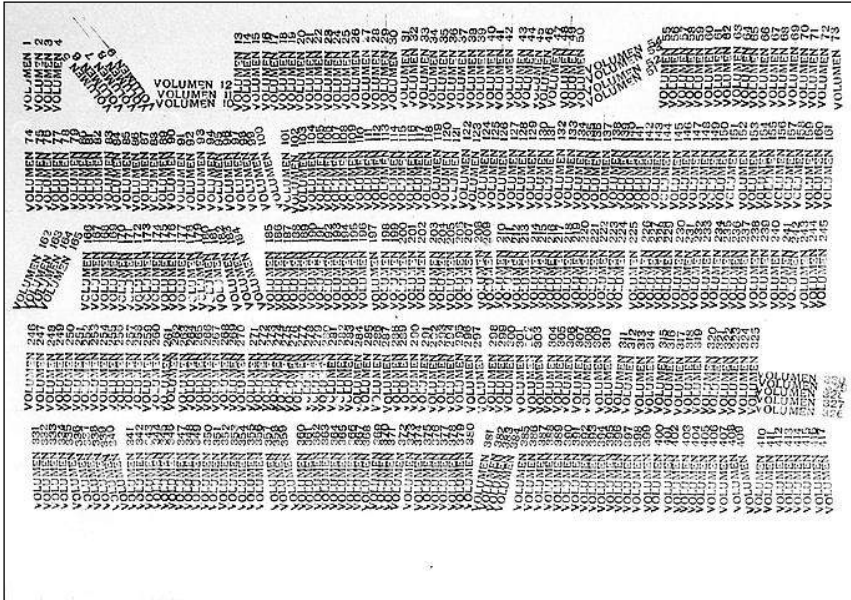
No obstante, la actual fiebre dentro del arte contemporáneo que, como en el ejemplo anterior, utiliza la écfrasis como motor conceptual, no se cierne en absoluto bajo un gobierno literario; y sí más bien en el campo del texto como imagen en sí misma, ya sea porque este adopta la forma de las imágenes, ya sea porque lo escrito es soportado bajo un contexto formal específico. Entonces estamos hablando de la écfrasis dentro de la “jurisdicción” ya no de la literatura, sino de la teoría de la escritura, en que los textos visuales son el fenómeno de estudio. En tal circunstancia, nada mejor para “descifrar” esta célebre pieza de Camnitzer como los argumentos de Roy Harris.

⁴⁸³ José Ma. Díez Borque y José Paulino Ayuso, *Poesía visual española de neovanguardia*, <http://es.scribd.com/doc/96056081/Poesia-Visual-Espanola-Neo-Vanguardia> (consultado el 11 de enero de 2014).

1. El texto determina la elección de la superficie (porque éste no tendría sentido —o significaría algo distinto— sobre cualquier otra superficie). El activista que desea pintar un eslogan de protesta sobre las paredes de la casa de un político debe asegurarse de que el domicilio es el correcto.
2. El texto presupone ciertas propiedades físicas de la superficie (pues una superficie con propiedades físicas diferentes viciaría el mensaje inscripto en ella). Las cintas de medición no se hacen con material elástico. (...)
3. El texto funciona como comentario sobre la superficie que ocupa. (...) La elección de una superficie adecuada está sujeta a restricciones biomecánicas. Por ejemplo, debe permitir la producción de formas escritas con los implementos o procesos de escritura disponibles; debe ser visible o accesible, en el momento adecuado, para el lector o los lectores⁴⁸⁴.

De acuerdo con ello, agregaríamos que en esta relación texto-contexto, puede añadirse el factor texto-forma, elevando las posibilidades relacionales, tal como ocurre en las siguientes obras de nuestro artista germano-uruguayo en que el texto, más que “hablar” o describir la imagen que pretende “ser” desde su material, se ha inscrito en la propia imagen y la “encarna”, ordenado como forma, en este caso, en el ámbito conceptual brindado al visitante o espectador como emulación de un espacio u objeto cotidiano, a saber, una biblioteca consistente en el repertorio de 417 frases adheridas al muro de una galería que, a manera de lomos de libros sobre repisas, se integran con la palabra “*VOLUMEN*”, seguidas de un número en orden creciente y de arriba hacia abajo.

⁴⁸⁴ Harris, *Signos*, 158.



**LUIS CAMNITZER
LIBRARY
(BIBLIOTECA)
del conjunto *Living
Room (Sala de estar)***

Instalación:
fotocopias de textos
montadas con adhesivo
vinílico en diferentes
sitios de las paredes
y piso de la galería
1969.

En obras como ésta, es posible incluso dudar de la operación ecrástica en su manera habitual y con todo su poder enunciativo y descriptivo; esto se debe a que a tal fenómeno se lo ha insertado a su vez en la circunstancia visual del lenguaje como un cuerpo, el cual se ve redefinido por el contexto material, como estudiamos en el apartado de *Soporte*, páginas atrás. Al parecer, muchas formas retóricas tradicionales no consideraron la fusión de lenguajes y medios que habría en la actualidad, eso es patente si pensamos que, para los primeros estudiosos de la écfrasis, “las artes visuales son una metáfora no sólo de la representación verbal de la experiencia visual, sino de la configuración del lenguaje en patrones formales que «detienen» el movimiento de la temporalidad lingüística en una disposición espacial y formal”⁴⁸⁵. A tal grado se concebía la preeminencia de las palabras sobre la visualidad.

Si miramos con detenimiento, este recurso literario por excelencia (la écfrasis) puede, en casos así, resultar mucho más familiar a cierto ilusionismo óptico de la cultura visual actual, que a la tradición de las letras, de la cual se considera provenir, y en la que la écfrasis es común como otra expresión semejante, como la alusión, la

⁴⁸⁵ W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Akal, 2009), 139.

cita, etc. Ejemplifiquemos esto comparando algunas imágenes más. La primera, circunscrita dentro de la misma serie de Camnitzer (*Living Room*), sólo que en una situación tridimensional y, las segundas, que constituyen un conjunto un tanto ecléctico del cual nos serviremos para formular una breve hipótesis.



LUIS CAMNITZER
LIVING ROOM
(Sala de estar)
 Instalación en espacio específico:
 fotocopias de textos montadas con adhesivo vinílico en diferentes sitios de las paredes y piso de la galería 1969.



ALEKSANDER SMID
My Prince
(Mi príncipe)
 Fotografía digital en blanco y negro
 dimensiones variables, 2011



BEN HEINE
8 (AOC) de la serie: Pencil vs Camera
(Lápiz contra cámara)
 fotografía de paisaje, modelo y dibujo del autor.
 2013

Como es posible darse cuenta, aunque en principio se antojen muy distintas, estas tres imágenes comparten algo fundamental y que es la confluencia de varios lenguajes. Conjuntando la escritura con la arquitectura, en la primera lámina (y valga, coincidentemente, este pequeño ejercicio ecrástico) cada uno de los elementos propios de una sala de estar doméstica se ha suplido, *in situ*, por la imagen textual de la palabra que representa dicho elemento: objetos de decoración que han sido sustituidos por palabras pegadas en los muros de la galería, como: “tapiz” o “marco”, o estructurales como “pared” o “puerta”. En la segunda lámina, del artista esloveno **Aleksander Smid**, el dibujo y la fotografía conviven a un solo nivel bajo el efecto de “aplanamiento” que esta técnica tiene para igualar bidimensionalmente una impresión de realidad, tanto a objetos tridimensionales, como a imágenes no volumétricas; de modo que la metáfora visual es efectiva ya que contextualiza la imagen de la niña y la del dibujo del “niño” puestos “de pie” como un todo expresivo. Y en la tercera lámina, del multidisciplinario belga **Ben Heine**, el dibujo, la escritura y las fotografías recursivas (ya del paisaje, ya de la mano del artista y el propio soporte del dibujo) se amalgaman en un cosmos visual, a un tiempo fantástico y lingüístico, ya que, dentro de la propia simbología dibujística de los múltiples encuadres (como impresiones del paso del tiempo) se ha hecho alojar al fondo de ellos las palabras: “*My Life*” (Mi vida); eso, por supuesto sin contar que el propio blanco y negro de las fotos es un lenguaje visual adicional.

Característico de nuestros tiempos y de la producción digital, este manejo un tanto lírico de la fusión de lenguajes “dentro” de un solo medio (la fotografía) acusa la necesidad de devolver al arte el ilusionismo que va perdiendo conforme la tecnología acerca más la imagen a la ultra-definición o la híper-realidad.

Y es que la ilusión, distinto a lo que podríamos especular, no es la facultad de imitar bien o de sobresaturar la realidad, sino justamente lo opuesto: es mentalizar la realidad y re-significarla conceptualmente, en lugar de acercarse a ella de modo sensorial. De hecho, para Baudrillard, “cuanto más nos acercamos a la definición absoluta, a la perfección realista de la imagen, más se pierde su potencia de

ilusión”⁴⁸⁶. La escritura, ya sea dentro de la imagen o como estructura de la imagen, potencia este ilusionismo de modo conceptual, en otras palabras y valga la cacofonía: la escritura contribuye a contener la fuga de ese imaginario perdido en las imágenes.

Entonces, ante el desarrollo de las técnicas que favorecen la percepción óptica de las imágenes, ¿cómo “combatir” la consabida mengua de ilusión en ellas y, a cambio, devolverles cierta esencia poética? La respuesta está en adulterar su lenguaje justo ahí donde la foto, en cuanto a medio para probar la realidad, se muestra “falsa” o “insuficiente” en sí misma, es decir, justo donde la fotografía revela solamente imágenes, cuando, de facto, ha provenido siempre del espacio. Ante esta disyuntiva, ya se ha sugerido “que el artista o escritor intelectual distinguía las dos decisiones principales: «primero, que la realidad interesa sólo cuando está distorsionada, y segundo, que la realidad carece de interés porque está controlada por la utilidad»”⁴⁸⁷. La solución, pues, es por completo conceptual y no se halla del todo en la elección del medio, sino en el lenguaje que en tal medio pueda participar.

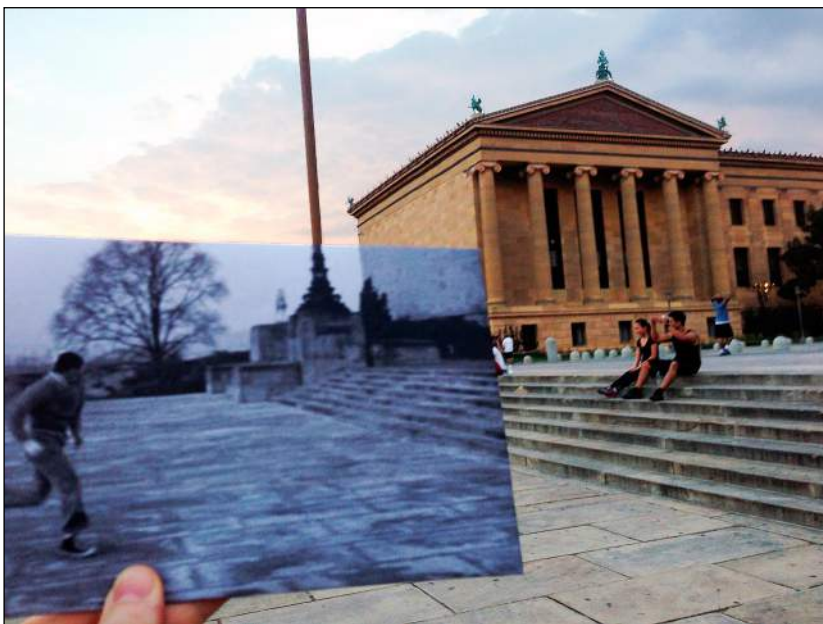
Pero vayamos por partes. Así que antes de seguir con el tema de la escritura y con tal de saber cómo procede esta como lenguaje conceptual en sí mismo e independientemente del medio que lo albergue, ilustremos los preceptos de que hablamos desde un par de obras fotográficas en que justo el lenguaje de la imagen ha sido “adulterado” dentro de la fotografía generando la confluencia de textos visuales “parasitarios”:

La primera, de **Christofer Monoley**, en la que la fuga de ilusión se ejerce bajo la presencia de un signo de temporalidad o que también podemos llamar de proceso diferido (proveniente a su vez, en este caso, de la expresión cinematográfica, que a su vez, deriva de la teatral, etc.), ya que se trata de una toma de la película *Rocky* ocurrida más de treinta años atrás que, una vez fotografiada e impresa en papel, se la eleva al objetivo de la cámara, igualmente con la propia mano del artista, ante el

⁴⁸⁶ Baudrillard, *El complot*, 14.

⁴⁸⁷ Taylor, *Arte*, 145.

mismo ángulo y en el mismo lugar en que la escena original se filmó para ser luego superpuesta en la toma actual.



CHRISTOFER MOLONEY
Image 533:
ROCKY (1976)
Imagen 533
ROCKY (1976)
De la serie: *FILMOgraphy*
fotografía digital en color:
dimensiones variables
2013.

La segunda, de Camnitzer, usa la fuga de ilusión en la fotografía a través del lenguaje espacial, al capturar un objeto (del tipo sillón) semejante a una nube justo asido, al igual que el caso anterior, por la propia mano del artista contra un cielo nebuloso.



LUIS CAMNITZER
**THE DISCOVERY OF
GEOMETRY**
**(El descubrimiento de la
geometría)**
fotografía:
impresión de plata y
gelatina sobre papel
28 x 35.6 cm
1978.

Ahora, a esta evidente participación o adulteración de distintos lenguajes visuales dentro de una sola imagen (o medio), hemos de compararla con un caso semejante en el cual el elemento de ilusionismo fotográfico ha sido reemplazado por el conceptualismo de la escritura, para al final obtener resultados semejantes.



LUIS CAMNITZER
Fragment of a Cloud
Fragmento de una nube
Instalación:
Marco y encapsulado acrílico
con trozo de algodón
y tinta aplicada con estencil
38 x 50.8 cm
1968.

Ante todas estas situaciones visuales, es posible argumentar que las imágenes se han creado teniendo en cuenta distintos modos de ver; eso que, en

otras palabras, puede ser denominado como la diversa “lectura de las imágenes”⁴⁸⁸. Y es que al igual que el texto, las imágenes pueden leerse de muchos modos: en ellas hay signos de tiempo, de movimiento, de procesos, de narrativa, etc. Y, si las imágenes pueden leerse, ¿qué ocurre entonces con la escritura cuando esta viene a alterar justo la lectura de esa imagen a través tanto de su verbalidad como de su visualidad?

En la escritura, esta visualidad, sea bidimensional o espacial, la acción efrástica no opera distinto que en los ejemplos meramente fotográficos. Al parecer, “una verdad que habían eludido innumerables generaciones de escritores y lectores sin problemas visuales, es decir, que el sustrato formal esencial para la escritura no es visual sino espacial”⁴⁸⁹. He aquí una muestra de ello en la obra colectiva de los norteamericanos Thomas Ferrella (foto) y Catherine Jagoe (poema), la cual conjunta la escritura con la imagen, o bien, parasita el lenguaje de la imagen con la verbalidad espacial del braille usado para “calar” un poema en la imagen fotográfica cuyo fondo le ha servido de fundamento (pretexto), y en el cual (retraduciendo el braille a nuestra lengua), hallamos versos como: “Tú lo has visto / en algún lugar en los sueños: / el hombre de negro con barba y boina / caminando por las calles del deseo o del miedo / junto a alguien tal vez / o bien a solas y sombrío...”⁴⁹⁰⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Para Roy Harris “Un documento puede ser visualizado pero no comprendido, por muchos motivos. Suele discutirse si el término *lectura* puede aplicarse apropiadamente a cualquier proceso que se detiene antes de llegar a la comprensión del mensaje escrito. La realización oral comúnmente llamada “lectura en voz alta” puede ejecutarse correctamente aunque no se comprendan las palabras que se leen”. Harris, *Signos*, 95.

⁴⁸⁹. Ibid., 67.

⁴⁹⁰ Catherine Jagoe, “The Dark Room In Your Head”, Sara Parrell, *Beyond Ekphrasis: Collaboration as a Journey*, <http://versewisconsin.org/Issue104/prose104/parrell.html> (consultado el 21 marzo de 2014).

⁴⁹¹ La traducción es mía.



THOMAS FERRELLA (foto)
y CATHERINE JAGOE (texto)
The Dark Room
In Your Head:
El cuarto negro
en tu cabeza
fotografía digital en color
impresa en papel
con poema inscrito en
sistema braille
acompañado por audio-
lectura del mismo en voz de
Catherine Jagoe.
2011.

Si en verdad consideramos todas estas disciplinas (técnicas o medios) implícitas en los ejemplos anteriores (arquitectura, dibujo, fotografía, escritura gráfica, inscripción braille) también al nivel de lenguajes —pero sólo así—, podríamos revelar aquí justamente la existencia de algo muy semejante a lo que se ha considerado el fenómeno ecrástico, aun si no se tiene la función verbal de las palabras. Sería acaso ésta, valga la particularidad del término, una ‘écfrasis conceptual’. Vayamos entonces por partes.

El término “écfrasis” es un concepto polémico y retomado de la poética y la prosa clásicas que se limitaba al acto de explicar con palabras algo, o bien real (lugar, objeto, ser, etc.), o bien ficticio (como el infierno, el paraíso, los entes mitológicos, etc.)⁴⁹². En el mundo contemporáneo, el término ha sido asimilado por la teoría del arte para poder abordar el discurso de la intermedialidad, es decir, los “argumentos” entre técnicas y disciplinas. De hecho, al no ser un término que aparezca en el diccionario de nuestra lengua, *deja entrever* lo complejo de su

⁴⁹² “Uno de los riesgos de tratar de plantear una definición de ecfrasis es que dicha definición de inmediato pretenderá determinar los límites tanto del arte visual como de la literatura, los cuales, en el curso de su historia, no han demostrado ser entidades particularmente estables”. Valerie Robillard, “En busca de la ecfrasis: un acercamiento intertextual”, Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (editoras), *Entre artes – entre actos: ecfrasis e intermedialidad* (México: Bonilla-Artigas Editores – UNAM, 2011), 28.

estudio. Hace más de cincuenta años (época que coincide con la anterior instalación de Camnitzer), para los afanosos de este fenómeno, como Murray Krieger, “el lenguaje verbal era capaz de convertir su transparencia en corporalidad física gracias a la referencia a obras plásticas o simplemente imitando la forma en la cual estas manifestaciones artísticas se relacionan con el espacio”⁴⁹³.

Al parecer este juicio se hallaba distraído de la propia imagen del texto. Ante lo cual los artistas visuales que exploraban el concepto, como Camnitzer, explotaron esta vena no atendida por la teoría, una vez más, desde el propio ludismo del lenguaje y la forma. “Si analizamos entonces cualquier texto visual precisamente como texto que actualiza *una posible* operación de referencia, nos encontraremos frente a una circunstancia que ha elegido una estrategia específica de producción icónica de la que quedan huellas en el texto”⁴⁹⁴. Esto significa que si, según como hemos estado viendo hasta ahora, es posible hablar tanto de la gramática de las imágenes como de la corporalidad del texto, la écfrasis es viable en varias direcciones y medios; incluso dentro de un mismo lenguaje, si entendemos, al modo de Derrida, que todo es la vacante para un signo y que toda expresión es, al menos, doble. Y “Aunque todos los medios sean medios mixtos, no todos están mezclados del mismo modo, con las mismas proporciones de elementos. Como escribe Raymond Williams, un medio es una «práctica social material», no una esencia discernible dictada por alguna materialidad elemental (pintura, piedra, metal) o por la técnica o la tecnología”⁴⁹⁵.

Para concluir nuestro análisis, propongamos entonces, en la siguiente tabla, un modelo emergente y experimental de écfrasis para ser identificado con las obras de escritura de concepto, y ejemplifiquemos luego cada una de las seis posibilidades descritas.

--	--

⁴⁹³ Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, “Introducción”, González y Artigas, *Entre artes*, 12.

⁴⁹⁴ Omar Calabrese, *El lenguaje del arte* (Barcelona: Paulos Ibérica, 1997), 65.

⁴⁹⁵ Mitchell, *No existen*, 20.

écfrasis	<ol style="list-style-type: none"> 1. comentario, referencia o evocación escrita de una imagen visual 2. descripción o definición escrita de una imagen visual 3. alusión o efectismo visual de una imagen textual 4. alusión o efectismo visual de una imagen textual y visual 5. fusión de dos o más lenguajes distintos in situ en una imagen 6. desdoblamiento de un lenguaje en dos o más modos de apreciación
-----------------	---

1) Comentario, referencia o evocación escrita de una imagen visual.

En la presente obra del escritor y artista norteamericano **Kenneth Patchen** se puede leer: “*She knows it’s raining and my room is warm – but she is proud and beautiful and I have no money*” (“Ella sabe que está lloviendo y que mi cuarto es tibio – pero ella es orgullosa y bella y yo no tengo dinero”)⁴⁹⁶. Se puede apreciar que el texto funge como comentario y referencia del pequeño gráfico en que, en efecto, se muestra una habitación austera.



KENNETH PATCHEN
HALLELUJAH ANYWAY
Que así sea de todos modos
 De la serie: *Selected Poems*
 (Poemas selectos)
 Dibujo:
 tinta sobre papel
 1966.

⁴⁹⁶ La traducción es mía.

2) Descripción o definición escrita de una imagen visual

En esta obra de la célebre serie de objetos y definiciones de Joseph Kosuth, la escritura ante la imagen fotográfica y el objeto, despliega una de las más precisas maneras de la écfrasis, pues abunda en la descripción del objeto (aunque sea a nivel general), además de añadir una definición (meramente conceptual) de las palabras ‘tiempo’, ‘maquinaria’ y ‘objeto’.



JOSEPH KOSUTH
CLOCK (ONE AND FIVE)
Reloj (Uno y cinco)

Instalación:

Reloj de pared, fotografía
(plata y gelatina) e impresiones
de texto sobre papel
1965.

3) Ilusión o efectismo visual de una imagen textual

Esta obra consiste en la escritura de la frase: *'Face Reality as it is'* (Enfrenta la realidad tal como es). Según se aprecia, el artista estadounidense Thomas Quinn, ha pintado una por una las letras “deformadas” de modo que se hagan legibles y alineadas cuando uno se coloca en determinado punto delante de ellas.



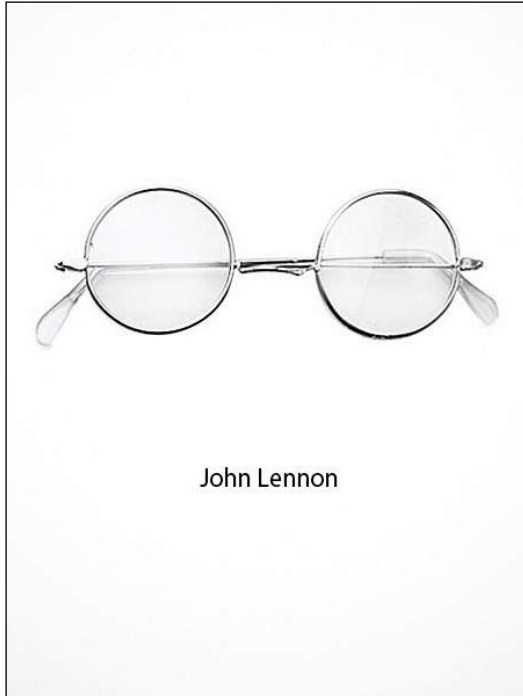
THOMAS QUINN

FACE REALITY AS IT IS (ENFRENTA LA REALIDAD TAL COMO ES)

Instalación en lugar específico: pintura vinílica sobre muros blancos. 2010.

4) Alusión o efectismo visual de una imagen textual y visual.

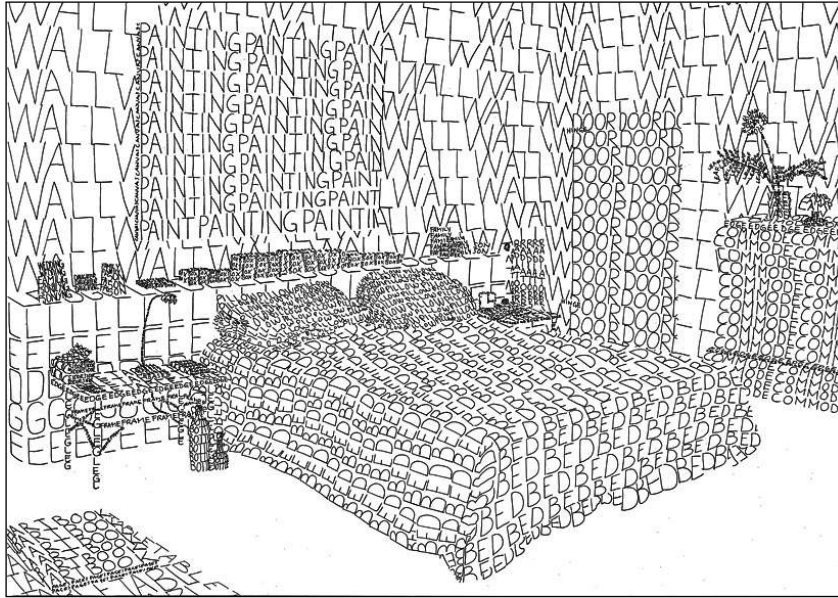
El artista italiano **Federico Mauro** ha desarrollado una serie conceptual exclusivamente a base de anteojos y nombres de aquellos famosos que los volvieron icónicos. En este caso, mostramos los característicos del músico Lennon. Téngase en cuenta que, al colocar el texto con el nombre propio "*John Lennon*" a la altura hipotética de una boca humana con respecto a los anteojos, se crea una imagen de ilusión de rostro, aunque el autor lo haya o no proyectado.



FEDERICO MAURO
JOHN LENNON
De la serie: *Famous eyeglasses*
(anteojos famosos)
Instalación:
Anteojos de metal y cristal
sobre soporte sintético
y texto impreso
28 x 21.5 cm (aprox.)
2013.

5) Fusión de dos o más lenguajes distintos in situ en una imagen

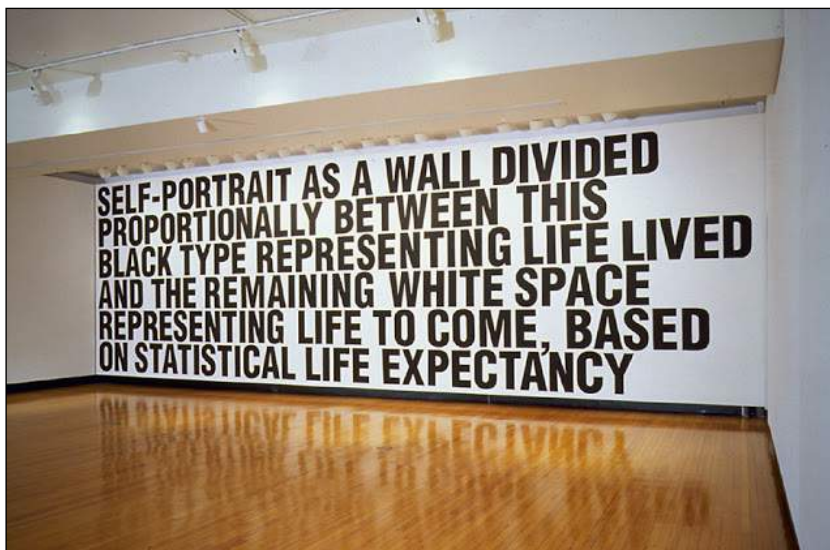
Los ahora célebres dibujos del sueco **Thomas Broomé**, ingeniosamente llamados *Mantras modernos*, fueron muy bien recibidas dentro de los medios de comunicación y rápidamente difundidos entre los usuarios de internet. Con el uso de una técnica que un par de años más tarde deviniera un peculiar *software* de tipografía en 3D que, la escritura urde el volumen de los objetos esbozados justo con las palabras adaptadas a las superficies que los nombran.



THOMAS BROOMÉ
Bedroom (Alcoba)
 de la serie:
A Modern Day Mantras
(Mantras de los días modernos)
 dibujo a tinta sobre papel.
 72 x 102 cm
 2004

6) Desdoblamiento de un lenguaje en dos o más modos de apreciación

Este último nivel ecrástico, en la obra del artista canadiense **Micah Lexier** posee la peculiaridad de referir una imagen mental a partir de la descripción del propio texto como ente o sujeto de la oración, sin que esta imagen se estructure nunca de otro modo formal que no sea el del propio letrismo de las líneas.



MICAH LEXIER
Bedroom (Alcoba)
 de la serie:
A Modern Day Mantras
(Mantras de los días modernos)
 dibujo a tinta sobre papel.
 72 x 102 cm
 2004

En resumen, cuando, ante la operación de esta “écfrasis conceptual” en las imágenes, la escritura se desliga más y más de los ámbitos formales o de “representación directa” (dibujos figurativos, siluetas de objetos), la función ecfástica pasa a centrarse en los contextos o soportes que dialogan con la escritura; no ya como representaciones solamente visuales, sino como cuerpos de la escritura misma. Con lo cual, en vez de describir con palabras eso que sólo podía ser visual, se abocan a nombrar una realidad in situ, como si las cosas, imágenes o escenarios que existían de forma pasiva, cobraran repentinamente para el visitante o espectador un significado distinto, casi con la misma superstición que opera un título sobre una obra plástica en el sentido tradicional (cuadro, escultura, monumento, etc.), con la salvedad de prescindir de la tradición y crear esa “sustancia conceptual” donde quiera que se proyecte escribir algo para transformar ese algo. Esto podemos notarlo en la siguiente lámina, la cual se trata de una instalación del artista israelí **Yochai Matos**, situada en una costa, justo en la franja de arena donde rompe el mar.



YOCHAI MATOS
LANDSCAPE
(Paisaje)
de la serie:
Light Installations
(Instalaciones lumínicas)
Instalación de sitio
específico:
tubos de luz fluorescente
en paneles y andamiajes
metálicos.
7 x 3 m. aprox.
2011.

En esta obra en el que el texto, usado a modo de “título o descripción de la realidad” ha usurpado conceptualmente la tradición del marco, definiéndola como arte, no desde afuera, no con un objeto; sino desde “adentro”, con la corporalidad de la escritura.

Es decir que cuando la función de la écfrasis no es franca en el sentido de su definición habitual (representación verbal de una representación visual), los elementos lingüísticos dejan de ser descriptivos para recaer en la función nominativa o auto-reflexiva de la escritura misma, provocando con ello situaciones gramaticales ya sea de posesión como de ontología de las imágenes u objetos a que alude con palabras, formas como: “aquí”, “acá”, “esto”, “esta obra...” “esto es tal”, haciendo que las imágenes se justifiquen ante el texto. Tal como lo pudimos apreciar en los ejemplos.

7 CONCLUSIONES

Arte o ciencia, praxis o teoría, el lenguaje lo ha cubierto todo. La pasión contemporánea por el lenguaje, en cualquier ámbito que se la imagine, es un fenómeno de penetración y vertiginosidad irrefrenables. En ese sentido, es tanto una pasión como una necesidad. De las últimas cinco décadas a nuestros días (periodo que comprende la presente investigación), todo sujeto de conocimiento ha sido susceptible de entenderse a su vez como un texto, un conjunto ordenado de signos cuya traductibilidad y reinscripción constituyen el desafío de muchas disciplinas.

Ante tales circunstancias (*contextos*), escritura y lectura son, consiguientemente, términos aplicables a casi cualquier cosa. Basta reparar, por ejemplo, en conceptos como la escritura genética, la programación web y el hipertexto, la encriptación digital de fotografías y música, la iconografía de teléfonos celulares o de señalamientos urbanos, el lenguaje animal y corporal, los signos de estudios médicos o meteorológicos, la interpretación de patrones de comportamiento, de rostros, etc. En efecto, todo puede abordarse como una suerte de código, y el arte no es la excepción; menos aún si consideramos que manifestaciones específicas y ahora tan extendidas, como el conceptualismo visual, son explícitamente lingüísticas.

Este trascendental giro del lenguaje ha merecido en estas páginas toda nuestra atención. De la amplia gama de expresiones que conviven en el arte, decidimos concentrarnos en la que mejor representara este fenómeno, tal fue el caso de la palabra escrita dentro de las provincias de 'lo visual'; dicho de otro modo: ese arte para ser a un tiempo mirado y leído, y, en no pocas ocasiones, apuntado, borrado y recreado en el instante mismo que aquello que entendíamos por 'pieza' se convierte muchas veces, no sin azar, en una situación.

Ya no es inusual visitar un museo y encontrar gran cantidad de obras así: frases adheridas a las paredes o articuladas en tubos de luz neón; libros

intervenidos, computadoras que proyectan palabras, o bien, rótulos enormes y pinturas en las que se incluye toda clase de letras, de mensajes. Lo mismo ha ocurrido con el arte público y las manifestaciones alternativas, como el performance, el grafiti y el *body art*, en los que presenciamos de nuevo la escritura en un plano importante: fachadas dispuestas con pizarrones para las consignas de los transeúntes y demás pintas callejeras que entrañan una nueva ética social, lengua que se ha vuelto escultura o monumento, terrenos en que se anota con piedras, con césped, letreros consumidos en fuego, cuerpos que escriben danzando y piel humana que es usada como página en blanco. En nuestro país, y prácticamente en todo el mundo, ¡hay tanto arte hoy como ése!

Familiarizarse con tal cosmos, nos impelió a realizar una inmersión histórica para concebir cómo fue que el arte visual, basado por siglos en la forma y la composición, abandonó poco a poco su punto de equilibrio en la materialidad y se volvió más bien una manifestación externa, dialéctica, neutra, un arte por completo crítico, dicho en la amplitud del término, de argumento y de crisis. Esta cronología arrancó con los primeros atisbos de cambio: desde la inclusión del espacio en blanco en la poesía moderna, hasta el surgimiento del *ready-made* y, más tarde, los gestos del minimalismo y el arte pop que vaticinaron el cansancio en la tradición plástica; y de ahí, hasta llegar al conceptualismo de nuestros días (conocido ya por algunos como neo-conceptualismo). De los pioneros que sobrevivieron a Duchamp, como Robert Smithson y Joseph Kosuth, Mel Bochner y Ben Vautier, a los continuadores más sobrios como Hanne Darboven y Duane Michals, John Baldessari y Gillian Wearing, o bien, más mediatizados como Barbara Kruger y Jenny Holzer, Yochai Matos y Eduardo Kac... Sería imposible hacer un acopio cabal de los artistas que han ejercido la escritura conceptual y que, curiosamente, contaron con una formación basada en las artes plásticas. Esto da trazas no sólo de lo reciente que es este fenómeno como tema en las academias, sino de su grado experimental y de la necesidad de replanteamiento en cuanto a la concepción del arte y tradición se refiere. Al parecer, todo encaja con el *punto de vista* de Rosalind E. Krauss cuando

dice que “el arte no es objetivo, sino situacionista. Es decir, no es ¿qué es arte?, sino ¿cuándo es algo arte?⁴⁹⁷”

No obstante, analizar un fenómeno de tal magnitud y a escala global en la cultura del presente requirió apartarse de los detalles monográficos y los casos específicos para, en su lugar, profundizar en las verdaderas contingencias. Lo que implicó responder algunos cuestionamientos generalizados y no pocos dilemas teóricos que resultaron de provecho a la hora de adoptar una postura de menor o mayor escepticismo. Y es que el arte de concepto, ambiguamente llamado “contemporáneo” o “posmoderno”, no es ajeno a las técnicas de antaño; de hecho, continuamente parece necesitar de ese pasado de manera parasitaria; y, adquiriendo un carácter irónico, más o menos cínico o paródico, dialoga aún con los soportes tradicionales (pinturas y marcos, títulos y firmas, lienzos y museos, etc.), al grado de no dejar muy claro si tal relación conducirá un día a la desaparición del arte en el sentido de operación sublime en que lo hemos conocido, o si, por el contrario, se trata de una lenta diseminación social del mismo, una democratización y un bálsamo para una sociedad colapsada y de escasa credibilidad, en la que las Bellas artes, tocadas por el doble estigma histórico de la opulencia y el coleccionismo, no tienen hoy otra reivindicación que equipararse a la artesanía.

Lo cierto es que de este choque de las ideas nuevas con los modelos viejos, a cuyo escenario se suma la tecnología en desmedido crecimiento, sobrevino una no menor extenuación en el mundo de las imágenes. Esto se advierte en la poca sorpresa que hay actualmente hacia su fantasía o hacia su autenticidad, en el consecuente interés que tal saturación trajo por lo sensorial puro, y en el retorno a un “primitivismo emocional” que no se preocupara demasiado por los contenidos. Esta contradicción entre ideas y emociones puede entenderse en el arte como una resistencia, una búsqueda de paliativo o asidero en medio del engaño de las imágenes y de la facilidad de su multiplicación. Es ésta una especie de sed de

⁴⁹⁷ Rolalind E. Krauss, “Arquitectura/arte/crítica”, *I am a Critic of History*, <http://www.iamcriticizing.blogspot.mx/> (consultado el 11 de marzo de 2014).

realidad, de nostalgia que puede observarse tantas veces, cuando las palabras que insinúan un hecho son ahora más creíbles que las imágenes que lo retratan.

La peculiar complejidad de esta situación nos demandó aquí la estrategia de generar un método que facilitara el reconocimiento del fenómeno por encima de los autores y de sus biografías, y propiciara la crítica de cuanto en el arte visual se cierne, ya no sólo en las formas o el espacio, sino en la lengua y las ideas. Este arte visual escrito, este 'texto-arte', es un camino a la par de la sensorialidad y el pensamiento; es también, en la jerga de Deleuze, 'un devenir' del que el autor se disuelve en otredad, *adonde* no tiene más que ver con "el alma del artista" ni con la literatura en general, y sobre todo, si sopesamos cuánto de ésta última sustentó por siglos, junto con el discurso religioso, el tema de la imagen; y porque "partir de un texto significa encontrar, inevitablemente, el «texto-en-la-historia», es decir, no sólo tocar el tema de su articulación en códigos, sino también el de la *transformación de los códigos*"⁴⁹⁸. Y el texto entendido como discurso, tal como apuntaron en su momento los estructuralistas, escapó de la jurisdicción de las bellas letras y se fundió con la vida misma.

Es verdad que la relación entre palabra e imagen ha pervivido en el arte desde la antigüedad. Pero no fue sino hasta el auge de la cultura visual contemporánea que la mirada llegó a entenderse como signo; lo que obligó la confección de teorías emergentes para la escritura que no privilegiaran los contenidos verbales, sino el fenómeno desde todas sus perspectivas: formal y espacial, contextual y sensorial, etc.; esto arroja, por supuesto, muchas nuevas hipótesis de las palabras en torno a las imágenes. Si lo miramos bien, "la palabra no es un elemento del mundo como son las formas y los colores, dispuesto en un orden nuevo. Más bien cada palabra es, ella misma, ya elemento de un orden nuevo y, por tanto, es ese orden mismo y en total (...). El lenguaje sabe decirlo todo"⁴⁹⁹.

Cuando calificamos tales teorías de "emergentes" no nos referimos a constructos eruditos, sino justo a conocimientos en formación: un modelo

⁴⁹⁸ Calabrese, *El lenguaje*, 46.

⁴⁹⁹ Gadamer, *Arte y verdad*, 25.

necesariamente interdisciplinar que considere el arte a partir de la cultura y la filosofía y para el que podemos participar; una *óptica* enfocada en el espectador y en los dilemas sociales, así como en una ontología actual para el arte, esencia de la que hoy se nutren los museos y tantos otros espacios públicos que no se interesan por una presunta evolución de la estética formal. Hecho que involucra reconocer la destitución de paradigmas, y, con ello, reconocer también que, más allá de nuestros gustos personales, llegó un momento en que ya no es posible cerrar los ojos a las manifestaciones del arte contemporáneo, por abominables e insulsas que en ocasiones lleguen a resultarnos. Y es que “ese tejido auto-reproductivo llamado «mundo del arte» ha llegado a una fase en la que el hecho de interrogarse sobre el término «creatividad» ya no tiene verdaderamente sentido. Nada «nuevo», en la acepción más ingenua del término, puede ver la luz en ese espacio (...), ya que [se] conocen bien los criterios de juicio y los gustos del gran público”⁵⁰⁰; y, asimismo, por más románticos o modernos que nos perfilamos a ser, los dados de una nueva estética han sido lanzados. Y hacer una investigación sobre arte conceptual fue entonces lo más indicado.

En cuanto al método a que nos hemos referido, agregaremos que se trata de un sistema de categorías de escritura, fruto justamente del cotejo de teorías disponibles y afines (desde la poética de textualidades a los actos del habla, del estructuralismo a los estudios visuales y de los estudios de presencia a las teorías de la escritura), a cuyo abrigo se propuso un dispositivo de análisis comparativo. Tal modesta herramienta metodológica consistió en repartir la atención de la ‘escritura-visual’ en tres puntos de vista fundamentales que provinieron de las propias condiciones del lenguaje y la imagen: la condición material (inscrita en el apartado de soporte), la simbólica (en el de textura) y la verbal (en el de leyenda). Una vez delimitadas, las categorías fueron derivadas en prototipos más específicos que permitieran ser usados en casos igualmente específicos. De modo que, ante un estudio de caso, se dispusiera varios niveles de apreciación que descendieran de lo general a lo más profundo y específico y se pudiera abordar una instalación,

⁵⁰⁰ Fontaine, “Artistas *ready-made*”.

digamos, cuyo marco es la palabra '*marco*' cuatro veces pintada a modo de cuadrado en la pared, o bien, un segmento de algodón sobre el que se escribió la palabra '*nube*', o un letrero expuesto a la entrada de una galería que dice que la galería estará cerrada ese día; yendo así, sólo por poner un ejemplo: del soporte material a la disyuntiva de su contexto, desde la que a su vez se pudiera abordar el ámbito de la dimensión física de la obra (bidimensional, portátil, masiva, etc.), o bien, el ámbito de la accesibilidad a la misma, es decir, si respondía a un carácter público, o más bien privado o íntimo, si precisaba de un instrumento especial para ser apreciada, si era o no efímera, etc.

Pero antes de ofrecer este modelo como instrumento para el ejercicio crítico, se añadió a las tres condiciones arriba descritas un criterio más, una variable a modo de eje transversal: el elemento de temporalidad; con él, nuestro fenómeno dejó ver características sustanciales en los procesos del arte y en su acogida como evento, operación y experiencia, que son factores indispensables para comprender las tendencias creativas de nuestros días.

Para poner a prueba la eficacia de nuestro modelo de análisis nos resolvimos por elegir un foco de atención que pudiera dialogar con los numerosos casos del arte visual escrito. Nos referimos a la obra del artista uruguayo-germano Luis Camnitzer, la cual fungió a un tiempo como punto de gravedad a cuyo entorno se organizaron los muchos otros ejemplos de casos de más de un centenar de artistas para nuestra discusión. Este singular conceptualista —radicado en Nueva York— además de brindarnos nociones de traductibilidad apreciadas en nuestra condición latinoamericana, contó con una gama de casos que ilustraban una abundante cantidad de fenómenos. Así, a partir de cada una de las obras de Camnitzer y haciendo uso de nuestro dispositivo metodológico, se desataron breves discusiones en torno a la concepción de sus respectivos problemas estéticos. De muchas maneras, este texto que el lector tiene en sus manos, es una tesis acerca de tal artista particular circunscrita en un estudio contextual más amplio.

Antes de concluir vale la pena aclarar que la investigación desarrollada aquí, puede ser continuada y complementada en varias latitudes, ya sea tanto en la agregación de nuevos casos, como en la puesta en práctica de cada uno de los

niveles de apreciación y categorías; o bien, en la inserción de otras perspectivas de análisis desde las que también puede ser apreciable nuestro fenómeno; generando apartados, por ejemplo, destinados especialmente a los temas del azar y el *détournement*, de las máquinas escribientes y de la recursividad del lenguaje, así como del nuevo campo denominado 'materialidades literarias' o de la sinestesia; hecho que debido al límite del tiempo destinado a esta tesis (y a su prioridad en lo visual) fue imposible de contemplar en su momento.

Uno de los aprendizajes patentes que quedaron de esta aventura, fue darse cuenta de que, fuera del lenguaje, todas nuestras percepciones estarían en fuga constante. El lenguaje es la máxima herramienta para asir el mundo y, entre más lo conozcamos, ya sea en las palabras o las imágenes, la distancia con el mundo se hará más estrecha, porque el lenguaje no es sólo comunicación, sino la sustancia misma de nuestra subjetividad. Y, aun estando apartados o en silencio, no dejamos de ser lenguaje.

Jorge Santana

Ciudad de México, otoño de 2014

APOYOS DOCUMENTALES

Bibliografía

Agamben, Giorgio.

- “Bellezza che cade”. *Cy Towly Eight Sculptures*. Roma: American Academy, 1998. Cita: Buchloh, Benjamin H. D.. *Gabriel Orozco: La escultura como recolección* (Madrid: Turner, 2007).
- “Qué es un dispositivo”. *Revista Sociológica* 73. Universidad Autónoma Metropolitana (2001).
- *Signatura rerum*. Madrid: Anagrama, 2008.

Aguilar, Antonio. *Retórica y Post-Estructuralismo: Introducción a la materialidad del lenguaje en teoría de la literatura*. Valencia: Universidad de Valencia, 2004.

Alcón Alegre, Juan. “La edición de poesía visual en la Red WWW”. Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2005.

ÁLVAREZ FALCÓN, Luis. “La ‘autorreferencialidad’ de la experiencia estética”. *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes* 9 (2010): 30-42.

Andre, Carl. “Simposio en el Bradford College”. Weiner, Lawrence. *Mi libro es su libro, selección de textos y obras traducidas*. México: Alias, 2008.

Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 1986.

Ascott, Roy. “Behaviourables and Futuribles”. Siles, K. y Selz (editores). *Theories of Modern Art*. Los Angeles: University of California, 2003.

Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Bogotá: Escuela de Filosofía de la Universidad de ARCIS, 1955.

Azuaje, Víctor. *La Crítica de la obra ausente*. Maracaibo: Gobernación del Estado Zulia, Universidad del Zulia, 1995.

Bajtín, Mijail

- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.
- *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1995.

Bal, Mieke,

- “Conceptos viajeros en las humanidades”. *Revista Estudios Visuales* 3 (2006): 27-78.
- “El esencialismo visual y el objeto s los estudios visuales”. *Revista Estudios visuales* 2 (2004): 12-49.

Barry, Peter. “Contemporary Poetry and Ekphrasis”. *Cambridge Quaterly* 31, 2, Research Library (2002).

Barry, Robert

- “Entrevista con Patricia Norvell”. Patricia Norvell. *El Registro de arte conceptual*. Los Angeles: University of California Press (2001): 90-91.
- Weiner, Lawrence. *Mi libro es su libro, selección de textos y obras traducidas*. México: Alias, 2008.

Barthes, Roland:

- *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI, 1973.
- *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1886.
- *Susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

Bartra, Roger. *Antropología del cerebro*, México: Fondo de cultura económica – Pre-Textos, 2006.

Baudrillard, Jean,

- *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.

Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1972.

Bennington, Geoffrey, en: G. Bennington y J. Derrida. *Jacques Derrida*, Madrid: Cátedra, 1994, 121 - 213.

Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1987.

Blanco Mourelle, Noel. “La intermedialidad como episteme del arte contemporáneo”. *Telón de fondo* 6, Universidad de Santiago de Compostela, (2007).

Blas Ortega, Mariano de. "El Signo en la pintura, cuando ya no necesita ser una obra de arte". *Arte, individuo y sociedad* 16, Madrid, Universidad Complutense (2004) 95-115.

Bochner, Mel

- "The Serial Attitude". Alexander Alberro y Stimson Blake (editores), *Conceptual Art, A Critical Anthology*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1999.

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

Borges, Jorge Luis. *Borges Oral*. Barcelona: Bruguera, 1983.

BREA, José Luis, "Estética, Historia del arte, estudios visuales", en: revista *Estudios Visuales*, nº 3, México, enero, p. 9.

Brodsky, Joseph,

- "Discurso de recepción del premio Nobel". *Vuelta* 137 (1988): 11-15.
- "El poeta, la amada y la musa". *Vuelta* 206 (1994) 13-17.

Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

Burke, Peter

- *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal, 2010.
- *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Biblioteca de bolsillo, 2005, p. 17

Burn Ian. "The 'Sixties: Crisis And Aftermath (Or The Memoirs Of An Ex-Conceptual Artist)". Alexander Alberro y Stimson Blake (editores). *Conceptual Art, a Critical Anthology*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1999.

Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*, Barcelona: Paulos Ibérica, 1997.

Camnitzer, Luis. "Interview with Conceptual Artist Luis Camnitzer at Daros Exhibitions Zürich". *Vernissage TV: The window to the Art World*, 2010. <http://vernissage.tv/blog/?s=camnitzer> (consultado el 11 de junio de 2013).

Camnitzer, Luis, Herzoh; Hans-Michael y Cullen, Deborah. *Luis Camnitzer: libro de autor*. München: Daros-Hatje Cantz, 2011.

Cárdenas, Viviana. "Lingüística y escritura: la zona visuográfica". *La dimensión plástica de la escritura*. Puebla: Editorial Raúl Dorra, 2001.

Carmona, Ángel. *Poemas V2: poesía creada por una computadora*. Barcelona: Producciones editoriales Star Books, 1976.

Caturla, Alberto. "A orillas del texto: por una teoría del espacio paratextual narrativo". Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2005.

Chartier, Roger,

- *Cultura escrita, literatura e historia, conversaciones con Roger Chartier*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

Cortázar, Julio. *62 Modelo para armar o el armado del sentido*. Madrid: Bruguera, 1968.

Crimp, Douglas. *Posiciones críticas*. Madrid: Akal, 2005.

Dagognet, François. *Escritura e iconografía*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2007.

Danto, Arthur. *Después del fin del Arte*. Barcelona: Paidós, 1997.

DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*. Edición electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Santiago de Chile, 2009, Traducción de Miguel Morey, 272 p.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1973.

Derrida; Jacques.

- *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1986.
- *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Valladolid: Trotta. 1995.
- *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- "Mallarmé, «Antología»". *Anthropos, Revista de documentación Científica de la Cultura* 13, Barcelona: *Suplementos* (1989): 59-69.
- *Pasiones Institucionales*. México: Instituto de investigaciones filológicas. UNAM, 2007.

Domínguez Caparrós, José. *Introducción al comentario de textos*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Breviarios de Educación, 1985.

Dri, Rubén. *La fenomenología del espíritu de Hegel: insubjetividad y reino de la verdad*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Duchamp, Marcel

- Marcadé, Bernard. *Duchamp*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.
- *Escritos Duchamp Du Signe*. Barcelona. Gustavo Gili, 1975.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1967.

Elizondo, Salvador. *El Grafógrafo*. México: Vuelta-Seix Barral, 1972.

Foucault, Michel,

- *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1968.
- *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1973.

Foster, Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2001.

Gadamer, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1993.

García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010.

García Márquez, Gabriel. *Tu rastro de sangre en la nieve*. México: El Equilibrista, 1986.

Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.

Giovine, María Andrea. "Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas que generan nuevos modos de leer". Tesis doctoral, UNAM, 2007.

Goldsmith, Kenneth. "Why Conceptual Writing? Why Now?". Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Chicago: Northwestern University Press / Evanston Illinois. 2011.

González Aktories, Susana y Artigas Albarelli, Irene. "Introducción" en: Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (editoras), *Entre artes – entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, México: Bonilla-Artigas Editores – UNAM, 2011, 11-24.

Gottlieb, Baruch. "Los signos vitales del arte procesual". *El proceso como paradigma: arte en desarrollo, movimiento y cambio*. Asturias: Gobierno del Principado de Asturias, 2010.

Greimas, Algirdas

- *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta, 1976.
- *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1987.

Guasch, Anna María.

- *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2003.
- "Los estudios visuales, un estado de la cuestión". *Revista Estudios visuales 1* (2003), 8-16.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

Harris, Roy. *Signos de escritura*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Hofstadter, Douglas R.. *Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Bucle*. México: Conacyt, 1982.

Illich, Ivan. *En el viñedo del texto*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

Jaschko, Susanne. "La performatividad en el arte y la producción de presencia". *El proceso como paradigma: arte en desarrollo, movimiento y cambio*. Asturias: Centro de arte y creación industrial, 2009.

Jay, Martin,

- *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal, 1993.
- "Devolver la mirada: la respuesta americana a la crítica del arte francesa y al ocularcentrismo". *Revista Estudios Visuales 1* (2003): 61-82.
- "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada", *Revista de estudios visuales 4*, (2007): 7-22.

Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 2004.

Kanelliadou, Vasiliki, "Ut pictura poesis: Artes plásticas y Literatura". *II Congrés Internacional de Didàctiques*. Girona: Universitat de Girona, 2010.

Kaprow, Allan. "La educación del des-artista, parte I". *Nerivela 1: Diálogos intertextuales* (2008): 47–62.

Kelley, Mike. "¿Artista / Crítico?" *Diálogos intertextuales: Revista Nerivela 1* (2008), 5-10.

Kosuth, Joseph

- *Art After Philosophy and After, Collected Writings*. Cambridge: Institute of Technology, 1991. (Traducción: *La Sonora*, en: Álbum 1. *Es Difícil Arruinar una Buena Idea: Algunos Textos Sobre Arte Conceptual*, 1969, <http://lasonora.org/pdfs/album1/elartedespuesdelafilosofia.pdf>, (consultado el 11 de marzo de 2013).
- *Neither Appearance Nor Illusion ('ni apparence ni illusion')*. París: Paper Kunsthalle, 2009.

Krauss, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002.

Kris, Ernst y Kurz, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007.

Kristeva, Julia. *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos, 1988.

LAMBORGHINI, Leónidas, *EL jardín de los poetas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.

Lemoine-Luccioni, Eugénie. *La mujer en el psicoanálisis, y otros textos*. Buenos Aires: El argonauta, 2012.

Lichtenberg, Georg Christoph. *Aforismos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Lippard, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

LÓPEZ-VARELA, Asunción, "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación". *Cuadernos de Información y Comunicación* 16. Madrid: Universidad Complutense, 2011, 95-114.

Luhmann, Niklas *El arte de la sociedad*. México: Herder, 2005.

Maffesoli, Michel. *El Crisol de las apariencias, para una ética de la estética*. México: Siglo XXI, 1990.

Magrelli, Valerio. *Ora serrata retinae*. Madrid: Visor de poesía, 1980.

Mallarmé, Stéphane. *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1979.

Mallén, Enrique, *Antología crítica de la poesía del lenguaje*. México: Aldus-Conaculta, 2009.

Marín, Uliánov. "Categorías filosóficas del materialismo dialéctico aplicadas a los fenómenos estéticos". *Revista Dialéctica* 45-46, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (2003): 53-72.

Marx, Karl. *Elementos Fundamentales para la Crítica de la economía política. Borrador 1857-1858 (Grundrisse)*. México: Siglo XXI, 3 volúmenes).

Mcluhan, Marshall. Evers, Lucas. "Los procesos y el arte más allá de la representación". *El proceso como paradigma: arte en desarrollo, movimiento y cambio*. Asturias: Centro de arte y creación industrial, 2009.

Melot, Michel. "¿Y cómo va la muerte del libro?" *Istor: revista de historia internacional* 31, Ejemplar dedicado a: El libro y sus historias (2007): 18.

MELVILLE, Stephen, "El giro entre las ruinas", en José Luis Brea (compilador), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1979.

Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 1999.

Mitchell, W. J. T.,

- "Mostrando el ver". *Revista Estudios Visuales* 1 (2003): 17-40.
- "No existen medios visuales". Brea, José Luis (editor). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, 17-25.
- *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.

Moxey, Keith. "Nostalgia de lo real: la problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales". *Revista Estudios Visuales* 1 (2003): 41-59.

Paz, Octavio. *Obra poética II (1969 - 1998)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Pérez Tornero, José Manuel, en Marsall McLuhan y Fiore Quentin, *El medio es el mensaje: un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós, 1967.

Perendik, Jorge Santiago. *Poesía concreta: A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

PESSOA, Fernando, *El Libro del desasosiego (de Bernardo Soares)*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

Pintó, Juan. *La poesía experimental: del concretismo hasta nuestros días*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 1983.

Porchia, Antonio. *Voces*. México: UNAM, 1999.

Pultz, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.

Queneau, Raymod. *Cien mil millones de poemas*. Madrid: Demipage, 2011.

Read, Herbert. *Al diablo con la cultura*. Buenos Aires: Proyección, 1965

Reyes, Alfonso. *Obras completas XXV*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Rilke, Rainer Maria. *El libro de las imágenes*, Madrid: Hiperión, 2011.

Robillard, Valerie. "En busca de la ecfraasis: un acercamiento intertextual". Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (editoras). *Entre artes – entre actos: ecfraasis e intermedialidad*. México: Bonilla-Artigas Editores – UNAM, 2011, 27-50.

Rodríguez, Blanca Alberta, "El cuerpo de la escritura". *Tópicos del seminario, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla* (2006): 93-117.

Rolnik, Suely. "Furor de archivo". *Revista Estudios visuales* 7, (2010): 115-130.

Romano, Gustavo. *IP Poetry*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2007.

Rorty, Richard. *El giro lingüístico: dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística*, Barcelona: Paidós, 1990.

Rosental, Mark Moisevich y Iudin Pavel Fedorovich. *Diccionario filosófico*. La Habana: Editora Política, 1981.

Salvador, Gregorio Y Lodaes, Juan R.. *Historia de las letras*. Madrid: Espasa, 1997.

Searle, John. *Actos del habla*, Madrid: Cátedra, 1994.

Serna, Enrique. "Hombre con minotauro en el pecho". Christofer Domínguez, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

SIMÓN CAPEL, Manuela, *La comunicación juvenil a través del teléfono móvil: los SMS y sus repercusiones ortográficas*. Tesis en Comunicación social, Universidad de Almería, Almería, 2010.

Smithson, Robert. *Selección de escritos*. México: Alias, 1979.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix-Barral, 1984.

Taylor, Brandon. *Arte Hoy*. Madrid: Akal, 2000.

Tomkins, Calvin. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Urbina, Neida. *El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el Arte como proceso*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 2005.

Vicente, José Luis de. "Leyendo la nube". *El proceso como paradigma: arte en desarrollo, movimiento y cambio*. Asturias: Centro de arte y creación industrial, 2009, 137-143.

Vilar, Sara. *De la palabra en las historias: el lenguaje escrito, una estrategia de comunicación para los artistas*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2004.

Virno, Paolo,

- *Cuando el verbo se hace carne: lenguaje y naturaleza humana*. Madrid: Cactus, 2005.
- *Palabras con palabras: poderes y límites del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

Weiner, Lawrence

- “Notas de arte”, Weiner, Lawrence. *Mi libro es su libro, selección de textos y obras traducidas*. México: Alias, 2008.
- “Simposio en el Bradford College”. Lawrence Weiner. *Mi libro es su libro, selección de textos y obras traducidas*. México: Alias, 2008.

Wittgenstein, Ludwig,

- *Tractatus Logico-Philosophicus*. Santiago: Universidad de Arte y Ciencias Sociales, 1922.
- “Filosofía”. *Revista de filosofía, volumen 5, número 7* (1992): 3-39.

Zeccheto, Victorino. *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Quito: Ediciones ABYA-YALA, 2002.

Recursos de internet

Antiquarian Holographica. <http://holographica.blogspot.mx/2009/09/dieter-jung-postcard.html> (consultado el 11 de mayo de 2013).

“Argumentar”, *Ceneval en línea*, <http://cenevalenlinea.com/oa/ensayoarg/argumentar.html> (consultado el 11 de junio de 2013).

Arias, Samuel Andrés. “Palahniuk y el minimalismo”. *El cuaderno de Samuel*. 2008. http://elcuadernodesamuel.blogspot.mx/2008_04_01_archive.html (consultado el 11 de junio de 2013).

“Art & Language”. *Más de arte*. 2014. <http://masdearte.com/artistas/art-language> (consultado el 11 de mayo de 2014).

Balboa, Laura. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. 2003. <http://www.laurabalboa.com/index.php?/projects/todo-lo-solido/> (consultado el 17 de enero de 2013).

BANKSY, “Excistencialism”. *Existencilism, Banksy-Versión en español*. 2002, <http://es.scribd.com/doc/56596950/Existencilism-Banksy-Version-en-espanol> (consultado el 11 de febrero de 2014).

Barrueto, Luis. “Drexler y Björk: Creando música interactiva”. *Wondrus*, 2013. <http://wondrus.la/ciencia/tecnologia/drexler-bjork-musica-interactiva> (consultado el 11 de junio de 2013).

Battistoizzi, Ana María. “Entrevista a Sophie Calle”. *Ddooss*. 2008. http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/sophie_calle.htm (consultado el 11 de mayo de 2013).

Baudelaire, Charles. "Consejos a los jóvenes literatos". *Ciudad Seva*.
http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/consejos_a_los_jovenes_literatos.htm
(consultado el 11 de junio de 2013).

Bauzà, Alejandro. "Ceci n'est pas un archive: por una definición del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas". *Interartive: a platform for contemporary art and thought*.
<http://interartive.org/2012/05/definicion-del-archivo/> (consultado el 11 de mayo de 2013).

Bey, Hakim. "Caos: Los pasquines del Anarquismo ontológico", *La Haine: Proyecto de desobediencia informativa*. http://lahaine.org/pensamiento/bey_caos.htm (consultado el 3 de febrero de 2013).

Before I Die: Panel en TEDxAmaraSalon. 2014. <http://www.tedxamara.com/die-panel-en-tedxamarasalon/> (consultado el 23 de enero de 2014).

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE: *Brouillons d'Écrivains*, en:
<http://expositions.bnf.fr/brouillons/index.htm> (consultado el 11 de junio de 2013)

Bochner, Mel. "Holly Shen on Mel Bochner". *Art Equals Text*. 2014.
<http://www.artequalstext.com/mel-bochner/> (consultado el 11 de mayo de 2014).

Boulez, Pierre. "Improvisation sur Mallarmé". *Leon Levy Digital Collections*,
<http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/56e0d04c-7807-443d-a663-d53787e08ac7/fullview#page/14/mode/2up> (consultado el 11 de junio de 2013).

Bowen, David. *Cloud Piano*. http://www.dwbowen.com/cloud_piano.html (consultado el 11 de enero de 2014).

Buchloh, Benjamin H. D.. *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal, 2004.

Camnitzer, Luis,

- "Interview with Conceptual Artist Luis Camnitzer at Daros Exhibitions Zürich".
<http://vernissage.tv/blog/?s=camnitzer> (consultado el 11 de junio de 2013).
- "Last Words". *Alexander Gray Associates*, 2008.
http://www.alexandergray.com/artists/luis-camnitzer/luis-camnitzer_3/ (consultado el 11 de junio de 2013).

Carrión, Ulises. "El nuevo arte de hacer libros (parte 1)". *Revista Escáner cultural*, en:
<http://www.revista.escaner.cl/node/6849> (consultado el 17 de junio de 2013).

Chamberlain, Bill. "Racter". *The UBUWEB Anthology of Conceptual Writing*. 1984, <http://www.ubu.com/concept/racter.html> (consultado el 11 de junio de 2013).

Chang, Candy. *Before I Die: What is important to you*. 2011. <http://candychang.com/before-i-die-in-nola/> (consultado el 23 de enero de 2014).

Chiappe, Doménico. "El Drama del lavaplatos, Eugenio Tisselli". *La tormenta en un vaso: un buen libro cada día*, 2010. <http://latormentaenunvaso.blogspot.mx/2010/07/el-drama-del-lavaplatos-eugenio.html> (consultado el 11 de junio de 2013).

Clüver, Claus. *The Noigandres Poets and Concrete*. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm> (consultado el 11 de mayo de 2013).

Cohn, Dorrit. *Vidas históricas versus vidas ficcionales*. <http://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/dorrit-cohn-vidas-ficcionales.pdf> (consultado el 17 de junio de 2013).

Cornell, Joseph, en: *The Artchive*, http://www.artchive.com/artchive/ftptoc/cornell_ext.html, (consultado el 11 de mayo de 2013).

"Con la obra de Enrique Ježik, Cuahutémoc Medina sepulta su reputación en la ESMA". *Love art, not people* (28 de marzo de 2014). <http://loveartnotpeople.org/2014/03/28/con-la-obra-de-enrique-jezik-cuahutemoc-medina-sepulta-su-reputacion-en-la-esma/> (consultado el 5 de mayo de 2014)

DERRIDA, Jacques. "Ousia y Grama: Nota sobre una nota de Sein und Zeit". *Derrida en castellano*. <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/ousia.htm> (consultado el 17 de enero de 2013).

Díez Borque, José Ma. y Ayuso, José Paulino. *Poesía visual española de neovanguardia*. <http://es.scribd.com/doc/96056081/Poesia-Visual-Espanola-Neo-Vanguardia> (consultado el 11 de enero de 2014).

El arte desconocido de Yoko Ono. <http://www.taringa.net/posts/arte/9517838/El-arte-desconocido-de-Yoko-Ono.html> (consultado el 17 de enero de 2013)

"Etimología de 'texto'". *Origen de las palabras*, 2013. <http://etimologias.dechile.net/?idea> (consultado el 17 de enero de 2013).

Fernández Guerra, Jorge, *Programa de concierto de diciembre 2005 de la Orquesta Nacional De España*, 2005,
http://ocne.mcu.es/fileadmin/user_upload/Contenido/descargas/Concierto_5_OCNE.pdf
(consultado el 11 de enero de 2013).

Fontaine, Claire. "Artistas *ready-made* y huelga humana, Algunas precisiones". *La Sonora*,
<http://lasonora.org/pdfs/album2/artistasreadymade.pdf> (consultado el 3 de febrero de 2013)

FRIED, Michael, "Arte y objetualidad" (1967). Pres. de Carolina Benavente. Trad. De Carolina Benavente, Macarena Brevis y Carolina Cortés, en *Revista Escáner cultural* N°147, mayo 2012, en: Internet: <http://revista.escaner.cl/node/6187> (consultado el 11 de enero de 2014)

Gache, Belén, "Meditaciones sobre la revolución". *Sociedad Lunar*. Libro digital.
http://belengache.net/Meditaciones_BelenGache.pdf: 40 (consultado el 22 de febrero 2013).

Garza, María Teresa de la. "Cuerpo y tecnología en las sociedades tecnocientíficas". *Proteo: Diálogos de Ética y Bioética*, 2014: <http://www.bioetica.unam.mx/mtdelagarza.pdf> (consultado el: 11 de marzo de 2014).

Goldschmit, Marc. "La violencia de la discusión: el habla estandarizada de J. R. Searle y la teoría de los "speech acts". *Jacques Derrida, una introducción*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004. Edición digital de *Derrida en Castellano*,
http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/searle_1.htm (consultado el 17 de enero de 2013).

González, Luis Armando. *Aproximación a la filosofía de Hegel*.
<http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/aproximacionahegel.html> (consultado el 23 de mayo de 2013)

Google Poético: Sitio colectivo de poemas hecho a partir del sistema de autocompletar búsqueda de Google, <http://espanol.googlepoetics.com> (consultado el 11 de junio de 2013).

Greimas, Algirdas. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta, 1976.

Gresle, Yvette. "Foucault's 'Las Meninas' and art-historical methods". *The Free Library*.
<http://www.thefreelibrary.com/Foucault's+Las+Meninas+and+art-historical+methods.-a0165730968>, (consultado el febrero de 2012)

“Ground calligraphy popular among Chinese”. *People Daily*.
http://english.peopledaily.com.cn/200505/23/eng20050523_186317.html (consultado el 11 de enero de 2014).

HAASE, Macarena, “Luis Camnitzer en el MAC y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos”. *Letras en Línea*, 2013. <http://www.letrasenlinea.cl/?p=3663> (última visita: 11 de enero de 2014).

Haiven, Max. *The Art and Money Project: exploring the nexus of creativity and capitalism*, 2013. <http://maxhaiven.com/2013/06/04/the-art-and-money-project-exploring-the-nexus-of-creativity-and-capitalism/> (consultado el 11 de enero de 2014).

Haraway, Donna. *Manifiesto cyborg*. <http://manifiestocyborg.blogspot.com.es/>, 2007 (consultado el 11 de mayo de 2013).

Heidegger, Martin. “Logos: Heráclito, fragmento 50”. *Heidegger en castellano*, 1994. <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/heraclito.htm> (consultado el 29 de enero de 2013).

Hugo, Victor, “Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie”, en *Wikisource*, *La Bibliothèque Libre*. http://fr.wikisource.org/wiki/Préface_de_mes_œuvres_et_post-scriptum_de_ma_vie (consultado el 17 de enero de 2013).

Jagoe, Catherine. “The Dark Room In Your Head”, Sara Parrell, *Beyond Ekphrasis: Collaboration as a Journey*. <http://versewisconsin.org/Issue104/prose104/parrell.html> (consultado el 21 marzo de 2014).

Jam de escritura: improvisación de escritura en vivo. 2013.
<http://jamdeescritura.wordpress.com/> (consultado el 23 de enero de 2014).

Jiménez, José. “La experiencia como proceso”. *Imágenes del hombre*. 1986.
<http://fba.unlp.edu.ar/introduccionyel analisis/wp-content/uploads/2011/05/jim%C3%A9nez1.pdf> (consultado el 11 de mayo de 2013).

Jones, Jonathan, “Banksy has committed his Cardinal Sin in a gallery worth worshipping”, *The Guardian: On Art Blog*,
<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/dec/16/banksy-cardinal-sin-walker-gallery>, (consultado el 25 de mayo de 2013).

Klemetz, Henrik. "Un hito en la historia de la radiodifusión ecuatoriana: La Tragedia de Radio Quito". *Don Moore*: <http://donmoore.tripod.com/south/ecuador/radioquito.htm>, 1995 (consultado el, 11 de mayo de 2013).

Kosuth, Joseph. "Kosuth au Louvre: liste des inscriptions au néon, «ni apparence ni illusion»". *Archéologie du futur / Archéologie du quotidien*. 2009. <http://archeologue.over-blog.com/article-kosuth-au-louvre-liste-des-inscriptions-au-neon-ni-apparence-ni-illusion--40640156.html>, (consultado el 21 de enero de 2013).

Krauss, Rosalind E.. Arquitectura/arte/crítica". *I am a Critic of History*, <http://www.iamcriticizing.blogspot.mx/> (consultado el 11 de marzo de 2014).

Lechte, John. "Jacques Derrida". *Antropos Moderno*, 2013. http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=273 (consultado el 3 de julio de 2013).

León, Rafael. "Emparedadas; las eremitas urbanas". *Suite 101*, 2013. <http://suite101.net/article/emparedadas-las-eremitas-urbanas-a22285>, (consultado el 27 enero 2013).

LeWitt, Sol. "Párrafos sobre arte conceptual". *La Sonora*. <http://lasonora.org/pdfs/album1/parrafossobrearteconceptaul.pdf> (consultado el 3 de julio de 2013).

López Fernández, Laura. "Forma, función y significación en poesía visual". *Revista de estudios filológicos Mono-Tonos 16* (2008): <http://www.um.es/tonosdigital/znum16/portada/monotonos/monotonos.htm>, (consultado el 11 de junio de 2013).

López Sorzano, Liliana. "El poder de la evocación". *El espectador*, 2012. <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/el-poder-de-evocacion-articulo-333912> (consultado el 11 de enero de 2014).

Diario Universidad de Chile. "MAC invita a donar libros para exposición del artista Camnitzer en Chile". 2013. <http://radio.uchile.cl/2013/05/08/mac-invita-a-donar-libros-para-exposicion-del-artista-camnitzer> (consultado el 11 de enero de 2014).

Magritte, René. "Les mots et les images". *Laberintos versus jardines*. 2010. <http://laberintosvsjardines.blogspot.mx/2010/11/les-mots-et-les-imagesrene-magritte.html> (consultado el 23 de enero de 2013).

Mallarmé, Stéphane y Huret, Jules. *Entrevista a Mallarmé*, 1891.
<http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-1/literatura/entrevista-a-mallarme-por-jules-huret-1891> (consultado el 25 de mayo de 2013)

Marías, Javier. "La idiotez de no saber por qué". *Semanario El País*. 8 de febrero, 2009.
http://elpais.com/diario/2009/02/08/eps/1234078018_850215.html (consultado el 11 de enero de 2013).

Mcnabb, Darin. "Jacques Derrida: texto y *différence*". *La Fonda filosófica*.
<http://www.lafondafilosofica.com/jacques-derrida-yexto-y-difference/> (consultado el 3 de julio de 2013).

Medina, Cuauhtémoc. "Apropos del already-made: notas sobre una genealogía en disputa". *La Sonora*. <http://lasonora.org/pdfs/album2/apropositodelreadymade.pdf> (consultado el 11 de mayo de 2013).

"Melencolía I. Albrecht Durero", *El Sitio de la melancolía*,
http://www.herrerros.com.ar/melancolia/efectos_pintura_durero.html (consultado el 23 de marzo de 2013).

"Moisés salvado de las aguas". *Arte e historia: la página del arte y la cultura en español*.
<http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/5093.htm> (consultado el 23 de marzo de 2013).

Morris, Robert. "Anti-Forma". *La Sonora: textos selectos*.
<http://lasonora.org/pdfs/album1/antiforma.pdf> (consultado el febrero de 2013)

Nota Bene Visual. <http://notabenevisual.com/> (consultado el 11 de enero de 2014).

Origen de las palabras, en: <http://etimologias.dechile.net/> (consultado el 17 de enero de 2013).

Ouvroir de Littérature Potentielle. <http://www.ouliipo.net/> (consultado el 11 de mayo de 2013).

Padín, Clemente. "Las rupturas en la tradición poética argentina den el siglo XX". *La poesía experimental latinoamericana (1950 - 2000)*: http://boek861.com/padin/09_rupturas.htm (consultado el 17 de enero de 2013).

Page, Jason D.. *Light Painting Photography*, <http://lightpaintingphotography.com/light-painting-history/> (consultado el 11 de enero de 2014).

Peiffer-Smadja, Nathan. "Exploring the bouba/kiki effect: a behavioral and fMRI study". Tesis de maestría, Université Paris Descartes - EHESS – ENS, 2010, http://sapience.dec.ens.fr/cogmaster/www/doc/MEMOIRES/2010_PEIFFER-SMADJA_Nathan.pdf (consultado el 11 de enero de 2014).

Pimentel, Aurora, Aurora Pimentel. "Écfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de Literatura* 207- 4 (2003): 205-215, en: Reveles, Patricia. "Para una lectura iconotextual de *Farabeuf* de Salvador Elizondo", *Trans: Revue de littérature générale et comparée* 4, <http://trans.univ-paris3.fr> (consultado el 11 de enero de 2014).

Presentamos Kinect para Xbox 360. <http://www.xbox.com/es-es/kinect> (consultado el 22 de enero de 2014).

Raunig, Gerald. "¿Qué es la crítica?: Suspensión y recomposición en las máquinas textuales y sociales". *Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*, 2008 <http://eipcp.net/transversal/0808/raunig/es> (consultado el 11 de enero de 2014)

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.) 2013, <http://www.rae.es/rae.html> (consultado el 11 de enero de 2013).

Reveles, Patricia. "Para una lectura iconotextual de *Farabeuf* de Salvador Elizondo". *Trans: Revue de littérature générale et comparée* 4. <http://trans.univ-paris3.fr> (consultado el 11 de enero de 2014).

Sasson, Donald. "Becoming Mona Lisa". *La espina roja: "L.H.O.O.Q.", obra de Duchamp propiedad del Partido comunista francés, donada al Centro Pompidou de París*. 2010. <http://espina-roja.blogspot.mx/2010/10/lhooq-obra-de-duchamp-propiedad-del.html> (consultado el 11 enero 2013).

"Skybrary", *Write Sky*, <http://writesky.com/skybrary-2/> (consultado el 11 de enero de 2014).

Smithson, Robert. *Heap of Language*. <http://www.cetteadressecomportecinquantesignes.com/Smithson.htm> (consultado el 11 de mayo de 2013).

"Sophie Calle, *Women Artist*". *Oh! Nena*. 2012. <http://www.ohnena.com/blog/2012/09/women-artist-sophia-calle/> / (consultado el 11 de mayo de 2013).

Sosa, Eduardo "Procesamiento del lenguaje natural: revisión del estado actual, bases teóricas y aplicaciones". *El profesional de la información*. 1997.
http://www.elprofesionaldeinformacion.com/contenidos/1997/enero/procesamiento_del_lenguaje_natural_revisin_del_estado_actual_bases_tericas_y_aplicaciones_parte_i.html
(consultado el 11 de junio de 2013).

Stowers, George C.. "Graffiti Art An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art". *Hiphop Network*. 1997. <http://www.hiphop-network.com/articles/graffitiarticles/graffitiart.asp> (consultado el 11 de mayo de 2013).

Vargas, Anarela, "Mary Kelly: Post-partum", *Milenio*.
http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8069317?quicktabs_1=1 (consultado el 11 de mayo de 2013).

"WikiLetters: Desordenando Wikipedia con Kinect". *Palabras digitales*. 2011,
<http://www.palabrasdigitales.com/?p=1049> (consultado el 22 de enero de 2014).

Wittgenstein, Ludwig. "Tractatus Logico-Philosophicus". Universidad de Arte y Ciencias Sociales, Santiago (1922):
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf>
(consultado el 17 de enero de 2013)

Zapiain, Marcela; Quintero, Pedro, y Casas, Benigno. "Graffiti en México: arte marginal y trasgresor". *Discurso Visual*. 2007.
<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/entorno/entmarcela.htm>, (consultado el 11 de mayo de 2013).

Índice onomástico de semblanzas de artistas y de colectivos analizados

2Roqs (Colectivo - Estudio) (1990) Colectivo artístico con base en Bordeaux, Francia, integrado por Michaël Zancan, Julien Gachadoat y Julia Gache. El conjunto se distingue por montar dispositivos tecnológicos públicos que promuevan la experiencia del arte interactivo con gran influencia sensorial. Muchos de sus proyectos con el usos de texto les ha dado un sello característico de escritura cotidiana cuyos materiales provienen de las redes sociales.

2wenty (Activo a la fecha sin datos de inicio) Se trata del pseudónimo de un artista y fotógrafo originario de Los Ángeles, E.U. y abocado a la confluencia de medios. Es conocido por usar la luz como un tema central en sus creaciones. Conocedor de las técnicas de la televisión 2wenty reúne la tecnología LED con la pintura manual y el arte de paisaje. Su estilo irónico se basa en las alegorías de empresas y productos que pertenecen al capitalismo global.

Anastasi, William (1933) Artista nacido en Philadelphia, Pensylvania, es un pintor y un artista visual en general; no obstante su trabajo es predominantemente abstracto y conceptual. Desde 1966 ha venido incorporando materiales industriales a sus creaciones. Su obra ha sido ampliamente difundida en los más reconocidos museo de Estados Unidos y del mundo. Actualmente radica en la Ciudad de Nueva York.

Apollinaire, Guillaume (1880 - 1918), poeta francés nacido en Roma; al tiempo de abrigar múltiples empleos y una militancia en la Primera Guerra Mundial, se abocó por completo a la escritura y a las nuevas tendencias de la poesía. Adosado al movimiento cubista practicó el collage y el caligrama en la literatura. Fue el primero en referir la palabra 'surrealismo' a pesar de que a la larga discrepó con el movimiento. Su obra poética es una de las más célebres en lengua francesa moderna.

Art & Language (1969), organización de artistas (Ian Burn, Michael Corris, Preston Heller, Graham Howard, Joseph Kosuth, Andrew Menard, Terry Smith, Coventry Philip Pilkington y David Rushton, entre otros) abocada al tratado y crítica del arte desde la perspectiva lingüística. En su época más temprana, el grupo editaba un ejemplar homónimo en el que se debatían los destinos y las ideas para un nuevo hacer del arte. Sus sedes son Nueva York y Londres, y se mantiene hasta la fecha como un aparato académico y de intercambio.

Baldessari, John (1931), artista conceptual norteamericano, reconocido por su trabajo con la fotografía y el apropiacionismo de imágenes. A partir de los 60 el incorpora otros medios, tales como

la escritura y el lenguaje cinematográfico. El potencial narrativo de sus imágenes le confieren la conquista de nuevas fronteras intermediales, sobre todo, en el espacio bidimensional.

Banksy (1974; aprox.) es la figura más emblemática del *Street-art* de nuestros días. De muy posible origen inglés, el artista realiza su actividad de modo anónimo; esta consiste en realizar sátiras visuo-textuales que atañen, sobre todo, aspectos políticos y sociales como la equidad, el hambre, la migración, etc. Su estética anárquica y sugestiva, pero a la vez de refinado humor cultivado, ha convertido a este artista en un fenómeno vivo de gran aprecio para las generaciones recientes.

Barry, Robert (1937) artista estadounidense que se pronuncia por la desmaterialización de la obra. Es uno de los pioneros del arte minimalista y conceptual. La idea central de su trabajo gira en torno al espacio. Para Barry las ideas son de una trascendencia mayor a los objetos. Desde hace varios años, Barry estudia las relaciones metafóricas del lenguaje y la imagen. Las palabras utilizadas en sus instalaciones, según Barry, trasladan a estados mentales de forma audaz e inmediata; mismas que el espectador, más que el artista, llevarán en adelante como una impresión indeleble.

Bolaño, Roberto (1953 - 2003) Este escritor chileno es con seguridad una de las plumas más influyentes de nuestra lengua contemporánea. Este autor de la afamada novela *Los detectives salvajes* ha sido prolíficamente traducido a varias lenguas, además de gozar de muy buenas críticas en los medios editoriales. Algunos suelen llamarlo el Cortázar contemporáneo. Este artista vivió una gran temporada en la Ciudad de México, donde desarrolló su vasta y a la vez temperamentamente interrumpida carrera literaria.

Bochner, Mel (1940) es un artista conceptual estadounidense y académico en Bellas artes por la *School of Arts Carnegie Mellon University*, en Nueva York. Ha presentado innumerables exposiciones, que han ido desde el performance al objeto encontrado. Junto con J. Kosuth, Bochner fue de los primeros en proponer un tipo de "escultura conceptual" a partir de la aparente bi-dimensión del lenguaje, desarrollando para ello un sistema de signos espaciales, numéricos y gráficos. En los últimos años ha trabajado más sobre las palabras matéricas, frases, palabras y signos emoticones.

Bolin, Lui (1973) Es un artista chino, a pesar de haber estudiado escultura y fotografía, es actualmente conocido, sobre todo, por sus obras-acto, las cuales consisten en mimetizarse por medio de un profuso y cuidado maquillaje con objetos diversos dentro de ámbitos impredecibles, efectismo que lo hace lucir prácticamente invisible al primer golpe de vista. Justo es la invisibilidad de lo humano individual en medio de nuestro modo global de vida una de sus principales críticas a la actual sociedad bélica y de consumo.

Boulez Pierre (1925) es uno de los músicos contemporáneos más célebres por haber revolucionado la música armónica hacia rumbos en que el azar y lo atonal toman carácter importante en sus composiciones. Incluyó también elementos de la cultura contemporánea a la música, como el serialismo y el ruido. Su empatía con el concepto de obra abierta lo lleva a experimentar con composiciones basadas en literatura y en elementos visuales.

Breton, André (1896 - 1966) fue un poeta y teórico francés mejor conocido como el pionero y principal exponente del movimiento surrealista. Editor junto con L. Aragon, P. Éluard y B. Péret de la revista *Littérature*. La ideología de Breton se cernía en la destitución del psiquismo freudiano e incorporarlos a la expresión artística en forma de automatismos expresivos y de la inclusión de los sueños en el imaginario sensible. Simpatizante de las esferas comunistas.

Breton, Julien (-) También conocido bajo el mote de Kaalam, es éste un artista francés consagrado a la caligrafía; técnica que domina desde sus más delicadas formas tradicionales hasta las más novedosas técnicas de escritura luminosa, para la que el artista se provee de lámparas LED con distintas estructuras y colores, ante cuya danza corporal-caligráfica captura con la exposición muy prolongada de varias cámaras fotográficas, generando así un atractivo efecto fantasmal de mensaje que flotan en la oscuridad de los espacios públicos.

Broomé, Thomas (1971) Artista sueco nacido en Malmö, utiliza tecnología interactiva con la misma habilidad con que hace dibujos y pinta. También realiza escultura y video. Su peculiar estilo, típico de su proyecto Mantras modernos, estriba en hacer de patrones recurrentes, sobre todo de texto, tramas visuales que insuflan mensajes en las imágenes y en las cosas, haciendo de la palabra individual una unidad, un ladrillo de construcción visual.

Brüggemann, Stefan (1975) nació en la Ciudad de México y realiza su trabajo entre México e Inglaterra. Es un artista de concepto y ha realizado exposiciones diversas en las que la escritura es el eje medular. Su obra se distingue por llevar la estética del texto y su trascendencia cotidiana. Influidor notoriamente por Kosuth, Stefan *busca* dentro de la definición misma del arte a través de la palabra.

Cage, John (1912 - 1992), músico y compositor de Los Ángeles. Cage fue tanto un instrumentista como un teórico visual y un artista plástico. Es célebre por ser el principal precursor de lo que ahora se conoce como arte sonoro; asimismo pionero de la música aleatoria y electrónica; lo cual lo coloca en uno de los artistas más influyentes del siglo XX. La música experimental de cage participa lo mismo del sincretismo cultural que de la interdisciplina. Para Cage el signo, más que la armonía, es el elemento que define sus composiciones.

Calle, Sophie (1953), artista conceptual francesa; se ha destacado por conjuntar actividades diversas y sumarlas a disciplinas visuales, sobre todo a la fotografía y la escritura. Con una notable inclinación por temas narrativos, Calle se aboca a desarrollar proyectos con gente desconocida en quienes busca encontrar esa intimidad que reina en el seno de lo público. Activa en la investigación de la mirada, Calle lleva elementos como la escritura de notas, a formatos de proyección cinematográficos en soporte diversos, incluido el propio cuerpo.

Camnitzer, Luis (1937) es un artista uruguayo nacido en Alemania. De formación plástica, Camnitzer trabaja en el concepto desde la década de los 70. Es la figura principal del conceptualismo en América Latina y su obra se ha expuesto en los museos más importantes del mundo. Su especial trabajo en la escritura del sentido refleja en el artista sólidas raíces críticas de la política y la economía desatada en torno a la cultura y el sistema de creación. Sus obras son ideas grandes y sencillas que reflejan un

fino humor, brindando comprensión sin intermediarios, desde el ojo más crítico, hasta el visitante no especializado.

Cardozo, Lubio (1938) es un poeta y crítico literario venezolano. Es también académico y director del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad de los Andes. Ha publicado hasta la fecha más de treinta libros sobre literatura y crítica; ha practicado también la poesía visual y es un gran conocedor de literatura experimental.

Carmona, Ángel. No es una coincidencia que se sepa muy poco acerca de este escritor español, quien en el periodo de 1972 a 1976 desarrollara un programa de escritura para que una computadora —y no él mismo— pudiera aparecer como la autora de un libro de poemas basado en gramáticas generativas (algoritmos), hincado en la recombinación matemática del lenguaje y mismo al que se dio el nombre de “V2”.

Carrión, Ulises (1941 - 1980) fue un artista mexicano sui generis abocado a las relaciones conceptuales de los soportes escritos y la estética del significado. Su figura es más bien una presencia marginal en la cultura, aunque sus trabajos hoy día son reconocidos como una poética del libro y de la página. Diseñador, encuadernador, conocedor de la literatura y la filosofía Carrión experimentó, ante un sentimiento vaticinador de la pérdida histórica del libro como soporte cultural, una especie de idea novelística para concebir la visualidad alejada de la narración verbal y más cerca del lenguaje mismo.

Čížková, Zuzana (1982) Es un artista checa. Escultora y pintora inspirada en un principio en la restauración de arte, más tarde se especializa en la tecnología de los materiales tradicionales y produce esculturas públicas y monumentales, las cuales poseen la peculiaridad de integrarse a espacios como fachadas, o bien, incrustarse en otros materiales predeterminados, desatando así una experiencia conceptual del espacio y del ámbito temático en que cada una de sus piezas se aloja: parques, hospitales, etc.

Collins, Jonathan (1981) Artista conceptual inglés, estudió en la Lincoln University. Aficionado al cosmos de las galerías de arte, sus obras conceptuales mantienen diálogos con creaciones históricas del conceptualismo temprano, como las trilogías de Kosuth, ya sea mediante fotografías o instalaciones. Ha realizado exhibiciones a nivel universitario. Actualmente es curador para su casa de estudios.

Darboven, Hanne (1941) es una artista alternativa alemana célebre por sus instalaciones en gran escala de sus tablas numéricas. Tras un largo viaje a Estados Unidos conoce a Sol LeWitt y a Carl Andre, quienes influyen en su trabajo conceptual, impulsando a Darboven a definir el curso de sus dibujos numéricos, los que fueron especializándose en intrincadas grafías de fechas históricas y ecuaciones que la artista anotaba de modo serializado.

De Campos, Augusto (1931) es un escritor y artista brasileño. A pesar de haber estudiado derecho, su afinidad y entrega hacia la poesía lo lleva a fundar con su hermano Haroldo y Décio Pignatari la revista Noigandres; en la que se publicaban los incipientes trabajos de poesía visual del momento,

cuya característica principal era la abstracción del lenguaje mismo y la generación de sus propiedades materiales, geométricas y visuales.

De Campos, Haroldo (1929 - 2003), al igual que su hermano Augusto, Haroldo fue un poeta visual y un traductor literario que también pasara por la facultad de derecho. Gran conocedor de lenguas extranjeras, Haroldo se propuso romper muchos elementos de las gramáticas y organizarlas de manera visual en poesía. Influenciado por los discursos de Pound, Apollinaire y Cummings, Haroldo es uno de los bastiones del concretismo brasileño, cuya influencia mundial fue notoria en un nuevo hacer y pensar la poesía.

Del Vando, Isaac (1890), sevillano de nacimiento, Del Vando practicó la escritura literaria en su juventud y, tras un viaje a París en el momento del estallido de la Primera Guerra Mundial, del Vando regresaría a un hospital mental de Miraflores donde conoce a Adriano del Valle con quien más tarde editaría la revista Grecia, misma que le serviría de tribuna expresiva y en la cual publicara sus poemas y caligramas. Escribió también teatro.

Duchamp, Marcel (1887 – 1968) fue un artista francés y es la figura protagónica del paradigma de la des-objetualización del arte y del *ready-made*, de cuyo concepto es inventor. Su pasión por el ajedrez fue paralela a sus estrategias de lógica artística y de severos cuestionamientos al régimen y mecenazgo de las galerías en su encomio a obras estéticas. Duchamp representa una apertura para el arte hacia su nueva faceta social y democrática pues incorpora a este la cotidianidad y viceversa. Su trabajo en la teoría del arte es igualmente notable.

Dürer, Albrecht (1471 – 1528) Es el artista más relevante del renacimiento alemán. Mundialmente célebre por sus pinturas y grabados e, incluso, escritos teóricos de arte, tuvo una influencia incomparable con las generaciones posteriores en los pintores flamencos, despertando la admiración de pintores italianos como el mismo Rafael Sanzio. Su prolijidad y difusión han hecho de la obra de Dürer un referente universal y, en gran medida, una base iconográfica para el propio expresionismo alemán, aun a varios siglos de distancia.

Elizondo, Salvador (1932 - 2006) Escritor, traductor y crítico de arte y literatura mexicano. Creador de singulares obras literarias como *Farabeuf o la crónica de un instante*, Elizondo cultivó un estilo experimental al margen de muchos movimientos en boga. Con marcadas influencias de Joyce y de Pound, el mexicano desarrolló una escritura delicadamente mental y analítica, sus ficciones van del recreo intelectual a los cuadernos de notas y la crítica. Su obra es actualmente premiada y reconocida en Latinoamérica.

Essaydi, Lalla (1956) Artista nacida en Marruecos y radicada en Estados Unidos. Estudio en la School of the Museum of Fine Arts/TUFTS University en el año 2003. Su singular obra ha sido exhibida en diversos recintos y museos internacionales. La mayor parte de su trabajo visual estriba en un diálogo con la cultura árabe y el “orientalismo mítico” en el que se destacan abalorios, joyería y el uso de la escritura sobre el cuerpo de modelos en sets fotográficos. Su discurso también pretende ser político y liberal ante los estereotipos de lo que en Occidente se entiende por musulmán.

Feldmann, Hans-Peter (1942) Artista visual alemán, desde hace varias décadas es una figura reconocida dentro del arte conceptual, fenómeno acerca del cual incluso ha escrito algunos libros. Lo que distingue a este artista es la hibridación de sus afluentes visuales (foto, copias, postales, objetos) los cuales proyecta como medios expresivos escénicos o públicos en eventos sociales. Su cercanía con el diseño y la tecnología hacen de este artista un crítico a la par de las actualizaciones visuales de la época.

Fontaine, Claire. (Colectivo) (2004) Más que de un grupo plural, establecido y reconocido de artistas, Claire Fontaine es el nombre de una personalidad artística auto-proclamada como “una artista *ready-made*”, la cual se aboca a lo que hoy se conoce como arte neo-conceptual. Sus agudas e incisivas posturas críticas, han hecho de esta presencia semi-anónima una importante voz en el arte de nuestros días. Tanto sus textos como su producción de situaciones y obras han resultado material valioso y de culto para la edificación de un nuevo modelo crítico de las artes actuales.

Garnier, Ilse (1927) es una poeta francesa abocada al espacialismo, sus textos visuales son una singular conjunción de escritura y corporeidad tipográfica. Esta corporeidad procura transmitir un imaginario femenino a las palabras y las formas. Garnier se empeña en algunas analogías con la composición musical. Para Garnier, la palabra ha de hallar su oportunidad de convertirse en imagen. Formada en la cultura Clásica, Ilse, junto con Pierre Garnier, su marido, se abocan a una nueva poesía de vanguardia, trabajando además la sonoridad. A partir de 1969, Ilse encuentra en la multidisciplina su verdadera vocación artística. La síntesis empleada en su obra la lleva al uso de las líneas y las palabras en una especie de danza de ocultamiento y sutilidad.

Goldsmith, Kenneth (1961) Poeta estadounidense, es además fundador y editor del reconocido sitio independiente UBUWEB, el cual recoge una inmensa gama de materiales y archivos multimediáticos en torno a las artes alternativas, desde el surrealismo a nuestros días. Goldsmith es un poeta conceptual que ha llevado la intermedialidad y la discusión de la literatura y los nuevos soportes a un grado extremo, presentando libros de poesía a partir de textos recortados y de otros actos performáticos, su presencia en la cultura juvenil y el discurso conceptual de las letras, tiene un gran peso en el país vecino del norte.

Guerrilla Girls (1984), colectivo feminista de artistas mujeres nacido en Nueva York, cuyo más claro objetivo era el de afincar un lugar de valía de las mujeres en el mundo del arte; lo cual suponía una labor activista en varias direcciones: campañas de difusión a través de posters y anuncios espectaculares, pintas y actos performáticos callejeros. Su presencia se destacaba pues las integrantes llevaban máscara de gorila para mantener su anonimato.

Haidukowski, Adrián (1974) Escritor argentino nacido en Buenos Aires, se ha desempeñado como guionista y redactor para publicidad. Es autor de la novela *Met, el muerto*. Ha sido director para diversas revistas de cine y de libros. Es sobre todo reconocido por haber introducido a la cultura de masas el formato de *Jam de escritura*, el cual consiste en sesiones multimediáticas en las que los escritores y músicos DJ, despliegan e improvisan ante el público la experiencia de la escritura en vivo y su técnica a nivel visual en una pantalla de gran formato.

Heine, Ben (1983) Artista de origen belga nacido en Costa de Marfil. Formado en el periodismo, Heine pasó a estudiar escultura e Historia del Arte, tras lo cual desarrolló el ejercicio del dibujo a lápiz, al que con el tiempo fuera sumando la fotografía. Al reunir estas dos disciplinas, el artista crea espacios de ficción bidimensional en que el lenguaje de los dibujos se inserta en la realidad de la imagen cotidiana. A este trabajo el artista lo ha denominado como "Lápiz contra cámara".

Hesse, Eva (1936 - 1970), nacida en Alemania, fue una escultora estadounidense. A pesar de su corta vida, Hesse vio la oportunidad de practicar el concepto dentro de sus esculturas e instalaciones, cuyas ideas se tornaban cada vez más mentales que visuales. Hesse experimentó con las condiciones de los materiales en la escultura y con la relación de los soportes en cuanto a significación. Se considera a Hesse una de las líderes del minimalismo a las puertas del arte conceptual.

Hirst, Damien (1965) Artista conceptual inglés. Partió del colectivo de Jóvenes Artistas Británicos, del cual se independizó para dominar gran parte de la escena del arte contemporáneo durante no pocos años a nivel mundial. De hecho, a la actualidad, Hirst es el artista vivo con la obra más costosa del mercado. El artista se distingue por hacer de la muerte el tema central de sus obras, la imagen del cuerpo tras la piel, así como el recurrente tema de la medicina hacen de este creador una presencia única. Dos de sus obras más representativas, son un tiburón real conservado en formaldehído y un cráneo humano revestido de diamantes. Hirst es célebre a nivel global y muchas de sus obras escultóricas se hallan en sitios públicos de las principales ciudades del mundo.

Holzer, Jenny (1950) Es una artista conceptual estadounidense. Originalmente abocada al abstraccionismo, Holzer se fue distinguiendo por empezar a trabajar con los textos en el corazón de los espacios públicos. Sus técnicas repasan los recursos disponibles de la tecnología actual: desde aviones que despliegan estandartes con frases, hasta proyectores espectaculares y otros dispositivos luminosos. Los contenidos que la artista usa son habitualmente re-contextualizaciones de mensajes publicitarios o gubernamentales, desde los que ejerce la crítica social.

Însurățelu, Gabriela. Fotógrafa rumana contemporánea. Devino fotógrafa profesional hacia el año de 2004. Su trabajo ha sido rápidamente aceptado a nivel global, sobre todo en el ámbito de las redes sociales, a partir de cuyas presentaciones se han viralizado sus imágenes. Abocada al retrato, Gabriela trabaja también para corporativos como National Geographic.

Isou, Isidore (1925 - 2007), poeta rumano de expresión francesa, fue asimismo un artista visual y fundador del movimiento letrista, un planteamiento estético de los signos, inspirado a su vez en el Dada y el Surrealismo. Integró sus múltiples disciplinas en los discursos de la poesía visual y el cine, tras cuya práctica dejó más de veinte películas.

Ježik, Enrique (1961) Nacido en Córdoba, Argentina, este artista reside en México desde 1990. Abocado por completo al arte de concepto, Ježik ha presentado un sinnúmero de exposiciones individuales y colectivas en las que se distinguen instalaciones de gran formato, así como la creación de objetos y situaciones. Su obra ha sido reconocida en diferentes Salones de Arte y otros premios

culturales de México y el extranjero. Mucho de lo que distingue a este artista es la re-contextualización de frases históricas famosas y controversiales.

Johnson, Larry (1959) Este artista estadounidense californiano se desempeña entre la imagen gráfica, los carteles publicitarios y los mapas y fachadas arquitectónicas. Larry se distingue además por utilizar el dibujo caricaturizado y texto en sus fotografías, tanto como medio y como sujeto de las mismas. Estos textos son tanto escritos por el artista como apropiados de revistas y otras fuentes, los cuales hacen referencias a las subculturas, como a la comunidad gay y obrera de las periferias urbanas, cuyas aspiraciones económicas están en constante choque con la realidad de las imágenes publicitarias.

Judd, Donald (1928 - 1994) fue un artista estadounidense. Al principio su trabajo fue pictórico y escultórico, este segundo reflejaba ya grandes afinidades con el movimiento minimalista; aunque para Judd su trabajo era distinto. Con el tiempo su inclinación por el concepto se dejó ver en su planteamiento mental del espacio en que los objetos eran replanteados como ideas formales. Sus grandes dimensiones invitaban asimismo a tomar la escultura no como una pieza contemplativa sino como un ambiente.

Kac, Eduardo (1962) es un artista brasileño, ahora norteamericano, que ha devenido internacionalmente reconocido a partir de su experimentación en materia de arte interactivo y bio-arte. Su activismo por lo humano y la tecnología como coexistencia en la expresión de sus trabajos es uno de sus principales intereses. Suele utilizar máquinas electrónicas y trabajar con moléculas vivas.

Kienholz, Edward (1927 - 1994) Artista estadounidense célebre por sus instalaciones y arte objeto. En las últimas décadas realizó muchos trabajos conjuntos con su esposa Nancy R. Kienholz. La obra de Edward K. se distingue por el uso del espacio, ámbitos de tipo escénico dan cabida a artefactos y utilerías extrañas de hierros y aparatos viejos e hibridados en collages tridimensionales. Estos ensambles son aderezados con iluminación e incluso imágenes pictóricas que hacen de las instalaciones de este artista auténticos ambientes oníricos.

Kelly, Mary (1941) es una artista conceptual norteamericana, así como académica en Los Ángeles y escritora. Entregada a la causa feminista, Kelly desarrolla el discurso en varios puntos límite: del intimismo y la maternidad hasta la violencia y la marginación de la mujer. Sus exposiciones han dado la vuelta al mundo y, en ellas, destaca el uso de objetos cotidianos y los discursos que estos hacen en una especie de archivo de las emociones.

Knotek, Anatol (1977) Se trata de un poeta concreto y artista visual nacido en Viena, Austria. Sus instalaciones conceptuales están en el centro de su trabajo, mismo que ha sido exhibido internacionalmente. La publicación de sus poemas visuales en diversas revistas y diarios, y animaciones de internet, le han valido reconocimientos. Anatol se distingue por hacer de la escritura la contante de su trazo en el dibujo y el ludismo de las formas animadas, los cuales satura de mensajes alusivos a los contenidos visuales.

Kosuth, Joseph (1945) es uno de los artistas más activos en el arte conceptual y para muchos el creador del post-conceptualismo y el continuador de la nueva teoría del “*ready-made*”, para la cual los objetos mismos son ornamentales, razón por la que Kosuth se concentra en los ámbitos lingüísticos del sentido y el significado. Su afinidad con las ideas del L. Wittgenstein son evidentes tanto como su admiración por Duchamp. Su obra es reconocida mundialmente. Es además un recio escritor de teoría y perteneció al colectivo *Art & Language*.

Kruger, Barbara (1945) Kruger es sin duda una de las más populares artistas contemporáneas latinoamericanas. Su formación en diseño gráfico y editorial le ha servido a su trabajo para adoptar una visualidad peculiar en la que se reconoce el uso de tipografía casi monumental que cifra mensajes de emancipación social. Su acogida del lenguaje publicitario hace que estos “mensajes” tenga un acceso inmediato y contundente a nivel óptico. En las últimas décadas la artista se ha expresado con frases, distintos *leit-motifs* que vulneran la tranquilidad del espectador.

Lake, Rosea. Es una estudiante canadiense de artes gráficas y diseño quien devino muy popular en los medios a partir de una fotografía (titulada “Juicios”) en que apareciera una mujer con la pierna descubierta por una falda tras la que aparecían escritas en su piel “las estaturas” morales de la mujer de acuerdo a lo alto que llevara esta prenda. La carrera de esta joven artista esta en ciernes a partir de esta fervorosa respuesta mediática.

Maciunas, Georges (1931-1978), nacido en Lituania, fue un artista y empresario norteamericano. Es fundador del controversial movimiento Fluxus de 1962, que representara una muy importante comunidad de artistas, arquitectos, músicos y diseñadores de la talla de Joseph Beuys y Naum June Paik. Se considera a Maciunas uno de los protagonistas del arte del performance y de la crítica artística misma. Sus ejercicios multimediáticos experimentan cantidad de expresiones y actividades tanto en la escritura como en la visualidad.

Magrelli, Valerio (1950) es un poeta italiano. Graduado en filosofía, este escritor explora el discurso del sentido de las cosas y las palabras, así como el tema de la poesía y de la escritura misma. Es profesor de literatura francesa, su obra ha sido traducida a varios idiomas, incluido el español. Admirado por Octavio Paz, Magrelli desarrolla una poesía tan mental como visual en su imaginario: “soliloquio escrito con un lápiz en un pequeño cuaderno a las horas más altas y silenciosas de la noche”.

Mallarmé, Stéphane (1842 - 1898) fue un poeta y crítico francés de importancia mundial. Su obra y sus opiniones representan el declive del simbolismo y el afincamiento de las vanguardias artísticas no sólo literarias. Tras su célebre publicación *Un tiro de dados*, Mallarmé pone en claro muchos de los nuevos preceptos estéticos que serán promovidos más tarde por los modernistas e incluso por los contemporáneos.

Manalo, Maricor y Maricar (2010) Colectivo de dos artistas (hermanas gemelas) australianas, abocadas al arte del bordado. Su trabajo se enfoca en el estudio cultural de la imagen de las tradiciones indígenas en contraste con los soportes cotidianos. Su trabajo como diseñadoras alcanza

vínculos con expresiones sonoras y de video. La mayor parte de lo que el colectivo produce está hilado a mano.

Manzoni, Piero (1933 - 1963) Aunque es nacido en Italia, este célebre artista se adosa al grupo del Nuevo Realismo Francés, del cual derivó su ejercicio conceptual. Apegado al postulado de Kurt Schwitters que reza: “todo lo que escupe el artista es arte”, Manzoni se sitúa como un artista conceptual de la acción y del cuerpo, con lo que marcara huella al hacer incluso de sus excrecias un significado para el arte, como es el controversial caso de su lata con “mierda de artista”.

Marey, Étienne-Jules y Demeny, Georges (1830 – 1904 y 1850 - 1917) Esta singular pareja de profesionales franceses reunieron sus conocimientos científicos de fotografía y gimnasia hacia la búsqueda del registro visual de las distintas facetas del cuerpo, tanto humano como animal, en movimiento. Precursores del cine moderno, Étienne-Jules y Geroges vendieron los derechos de sus inventos (el fonoscopio y la crono-fotografía) a los industriales de esta entonces novedosa arte. Sus experimentos hoy evocan la técnica actual del “*time-bulet*”, muy reconocida y utilizada icónicamente en files como *el tigre y el dragón* y *Matrix*, en las que el factor tiempo “recorre” distintas perspectivas de las imágenes.

Michals, Duane (1932), fotógrafo estadounidense, destacado por el uso de secuencias en las que incorpora textos y manuscritos. Se le conoce como el representante de la fotografía filosófica. A pesar de haber trabajado para revistas comerciales, su producción personal ha sido exhibida en recintos como el MoMa de Nueva York. Se inclina por temas como las emociones humanas límite y los sueños; el uso continuo de escritos en sus obras hace que se le sitúe como un artista más bien conceptual.

Mili, Gjon y Pablo Picasso (1904 – 1984 y 1881 - 1973) La mancuerna de estos dos reconocidos artistas visuales es ahora mundialmente conocida gracias a la realización de *sketches* fotográficos de “dibujos con luz”, publicados en la Revista Times y en los que el pintor malagueño realiza dibujos luminosos en el aire que son capturados por la lente del singular fotógrafo albanes, el cual manejaba el estroboscopio y la exposición retardada con el fin de “congelar imágenes”, es decir, de hacer impresiones estáticas de la temporalidad de un trazo en movimiento. Su técnica es ahora ampliamente utilizada por el grafiti de leds.

Miller, David (1950) Artista australiano abocado a la poesía visual radicado en Londres desde 1972. Es autor de publicaciones como *The Waters of Marah*, *In The Shop of Nothing* y *Black, Gray and White*, en las que explora las inmanencias visuales de la escritura, tratando de explorar esos rasgos que, incluso evidentes en la lectura común, tienden a pasar desapercibidos a la mirada consciente y, desde luego, a la estética de la imagen; proceso mediante el cual el artista convierte lo invisible en visible y viceversa.

Minnetian Christian. Artista canadiense, diseñador y empresario de publicidad, cofundador de la *Jebiga Design Magazine*, fundador de la empresa mediática *Nevaeh Media*. Vive y trabaja en Estados Unidos. Recientemente reconocido por la amplia difusión de sus fotografías e imágenes, entre ellas,

de la pequeña instalación titulada: “45 gramos de silencio”, que muestra una lata etiquetada con tipografía negra y que puede adosarse al fenómeno del arte conceptual.

Moloney, Christopher (1977) Artista multidisciplinario canadiense, es escritor, fotógrafo y dibujante. Su obra es reconocida actualmente por sus proyectos de re-fotografía, mismos que consisten en hacer montajes de distintas imágenes a modo de anidados dentro de dibujos y de otras fotografías cuyo “aplanamiento” final genera un efecto visual de realidad y fantasía conjuntas. Sus temas se pronuncian por los escenarios urbanos, las narrativas visuales y el ilusionismo óptico.

Mondrian, Philip (1984), es el pseudónimo del joven diseñador y artista del collage catalán Javier Suárez, quien se aboca al empleo de apropiación de imágenes con referencias híbridas entre tecnología y arte moderno. Su principal tribuna es internet, en donde encontramos sus imágenes gráficas, así como sus fotografías tipo “*vintage*”.

Monk, Jonathan (1969) Artista contemporáneo inglés radicado en Berlín. A través de *re-makes* escultóricos, diversas y controversiales instalaciones y fotografías. A través de lo que algunos críticos apuntan como “el colapso de referencias” este creador cuestiona el significado y el uso, tanto del minimalismo como del conceptualismo en el arte visual. Su obra ha sido ampliamente difundida y reconocida en diversas bienales de Europa.

No Grupo (1977 - 1983) es el nombre del colectivo mexicano formado al final de los 70 y que se desempeñara por cerca de seis años esencialmente en la capital; algunos de sus más destacados participantes son Melquiades Herrera, Maris Bustamante, Alfredo Núñez y Rubén Valencia. Este conjunto se distinguió por sus actos públicos de aguzado sarcasmo visual. También generaron una vasta obra gráfica, arte correo, carteles, cortometraje, que cuestionaban la propia situación del arte mexicano y la desobjetualización en pro del concepto en general.

Leslie Nichols (1979) Artista estadounidense. Interesada en el ejercicio social de los medios y en la herencia cultural de los mismos, Nichols se ha inclinado por el tema de la igualdad y de los derechos de género, lo que la ha llevado al ejercicio visual de la escritura, explorando y realizando composiciones “escrito-visuales”, en muchas ocasiones realizadas con máquinas de escribir mecánicas, en las cuales se ofrecen retratos de diversos rostros femeninos, “dibujados” por los golpes de las teclas móviles.

NOTA BENE Visual (2009) Se trata de un colectivo-estudio, multi e inter-disciplinario. Está ubicado en la ciudad de Estambul. El grupo se especializa en el diseño de “experiencias digitales”, tanto físicas como visuales que involucran el cuerpo y la interacción con distintos dispositivos que utilizan la nuevas tecnologías, como el uso de sensores, proyectores y otros soportes, incluidos la Web 3.0. Sus instalaciones han sido presentadas en distintos ámbitos públicos y recintos de arte. Actualmente se enfocan en el desarrollo de mapeado de video, técnica en la que conviven la imagen en movimiento y la interacción motriz del usuario o espectador.

Ono, Yoko (1933) es una artista japonesa que ha atravesado por los movimientos post-vanguardistas para afincarse años más tarde en el arte conceptual y la mutidisciplina. Pionera igualmente del

performance, Yoko presentó una diversidad de acciones en las que criticaba el racismo, el machismo, la homofobia y la inequidad en general; asimismo ha realizado una enorme cantidad de canciones y melodías experimentales.

Padín, Clemente (1939) es uno de los artistas más completos de Latinoamérica: ensayista, performer, videoartista y net-artista. Padín hace también poesía visual y ha dirigido durante años publicaciones especializadas en artes experimentales relativas a la palabra y la imagen. Su postura política lo ha llevado a crear un arte contestatario y liberado, en el que se distingue la iconografía popular y la construcción de juegos de palabras. Es además diseñador, por lo que sus composiciones resultan altamente estéticas.

Panikanova, Ekaterina (1975) Artista rusa. Trabaja en las ciudades de Roma y San Petersburgo. Tras estudiar arte en su país natal. En el año 2006 funda junto a otros jóvenes artistas el grupo *Polyrealism*. Su obra, tanto plástica como de instalación, ha sido reconocida por numerosos premios. Ekaterina es reconocida por sus series de dibujos y aguadas de tinta ejecutados sobre soportes diversos, principalmente, páginas y cubiertas de libros viejos, lo cuales son colocados sobre la pared a modo de lienzo en los que despliega temas domésticos y de la naturaleza de su entorno boscoso.

Parrish, Adam. Artista multimedia estadounidense, es escritor experimental, programador de computadoras y desarrollador de videojuegos. Es el creador de la red social *Socialbomb*, así como profesor adjunto en la Universidad de Nueva York, en el departamento de Programación y Telecomunicaciones. Adam es conocido, entre otros proyectos, por sus dispositivos de literatura generativa, para los cuales utiliza la programación de varios lenguajes interactivos, como es el caso de la plataforma *Arduino*.

Paz, Octavio (1914 - 1998) Paz es sin duda el escritor contemporáneo más influyente en nuestro país y una de las voces más importantes para la lengua española y la literatura universal del siglo XX. Su obra oscila entre el ensayo literario y la poesía, en la que también experimentara con elementos formales y visuales. Su interés por las artes en general, han hecho de Paz, además, un importante crítico de la imagen. Son célebres sus obras: *El laberinto de la soledad*, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, *Blanco*, *Ladera Este*, *El ogro filantrópico*, *Libertad bajo palabra*, entre muchos otros libros tanto de poesía como de prosa. Fue también un importante traductor y figura mediática. En 1990 fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura.

Phillips, Tom (1937) es un artista londinense dedicado a la ilustración, la pintura, el grabado y el collage. Su pasión por la literatura lo ha llevado a desarrollar temas visuales en torno a contenidos verbales, como es el caso de su célebre trabajo: *A Humument*, que es la apropiación visual-literaria que el artista hace de una novela victoriana al intervenir físicamente el ejemplar impreso de la misma; de la que al final obtiene un nuevo contenido literario, así como una atmósfera visual de alto sentido plástico.

Pignatari, Décio (1927 - 2012), fue un poeta y ensayista brasileño, junto con los hermanos De campos funda el grupo Noigandres y publica la *Teoría de la Poesía concreta*, siendo teórico y comunicador, traduce al portugués a Marshall McLuhan. En lo tocante a su trabajo poético este se

organiza en una serie de composiciones abstractas y dinámicas en las que incorporaba imágenes básicas y explotaba al máximo la visualidad del lenguaje y los juegos seriales de palabras.

Poussin, Nicolas (1594 - 1665) Pintor francés, nacido en la región de Normandía, fue uno de los más destacados de la escuela clásica, conocido justamente como una de las figuras principales en la pintura francesa de su tiempo, movimiento artístico del cual fuera fundador. Poussin es el artista más influyente de las futuras generaciones de pintura realista en Francia. Fue asimismo pintor de la Corte. Se destacan en su factura la figura humana y el paisaje bucólico. Son célebres sus óleos de temas mitológicos y bíblicos, así como la representación alegórica de las virtudes. Su obra se encuentra en el Museo de Louvre y otros importantes museos del mundo.

Prieto, Monique (1962) Artista estadounidense radicada en Los Angeles, egresada del Instituto de Artes de California, ha realizado numerosas exposiciones en galerías de California y de otros países, como Francia e Inglaterra. Sus pinturas, comúnmente acrílicos y óleos en los que incluye redes de estructuras geométricas, pasajes de texto y una diversificada paleta en colores puros, han hecho de esta artista un incipiente ícono contemporáneo de demarcado estilo gráfico y “neo-naif”

Queneau, Raymond (1903 - 1976) novelista y poeta francés cofundador del *Taller de literatura potencial* OuLiPo,; tras sus viajes al extranjero y su reflexión acerca de los funcionamientos en las distintas lenguas publicó una serie de artículos acerca del neologismo “neofrancés”. Preocupado siempre por el estilo, explora más tarde las posibilidades científicas y matemáticas del lenguaje, de lo cual produce varias obras ingeniosas y experimentales.

Páez, Leonardo (1912 - 1991) es un escritor de Ecuador que reside desde hace muchos años en Venezuela, su trabajo más conocido es su libro *20 parodias de amor y 5 canciones para oboe*, ejemplar de poesía experimental en que el autor se rebela a todo significado con tal de hacer notar las armonías internas de la lengua misma. También compuso canciones y piezas para teatro; además de haber adaptado la trágica versión radiofónica de *La Guerra de los Mundos*, en Quito, tras cuya emisión hubiera varios decesos.

Romano, Gustavo (1958), artista contemporáneo argentino, abocado al uso de los medios y las tecnologías digitales en el arte de concepto, el video y la ciber-poesía. Ha desarrollado el proyecto de autogestión poética *IP Poetry*, mismo que funciona con lenguaje colectivo provisto por internet. Gustavo trabaja en Madrid, adonde desarrolla sus acciones artísticas, una de ellas llamada *Time Notes* que constituye una serie de eventos públicos acerca de temas como el sentido de vida, el dinero, la noción íntima del tiempo, la mirada, etc.

Sagmeister, Stefan (1962) Artista, diseñador y director de arte austriaco. Stefan es muy conocido por su trabajo de ilustración para la discografía musical de diversos grupos en boga. Estudió en la Universidad de Artes Aplicadas en Viena. Ha trabajado con fotógrafos como Oliverio Toscani para realizar controversiales imágenes cargadas de elementos retórico y estético. El uso de pequeños mosaicos de color, así como de líneas de texto usados como textura en diversos retratos es uno de los elementos esenciales que distinguen el estilo del joven artista.

Semefo (Colectivo) (1990) Creado por Teresa Margolles, este peculiar colectivo artístico surgido en la Ciudad de México, toma su nombre del apócope del homónimo Servicio Médico-Forense. El grupo se concentra en el tema de la muerte; pocos artistas como sus integrantes han llevado la transgresión y la estética al punto que lo han hecho, al realizar instalaciones con animales muertos y en descomposición, o bien, con la ropa de personas asesinadas e, incluso, con los propios cuerpos usados como “moldes” formales. Su obra ha sido exhibida en galerías y museos, como es el Museo de Arte Carrillo-Gil.

Serra, Richard (1939), es considerado uno de los escultores en vida más notables del mundo. De formación literaria, Serra estudia más adelante artes en Yale. Su obra, de grandes dimensiones y contundentes materiales ha sido motivo de polémicas en los espacios urbanos. La primera etapa de Serra es de una vena completamente minimalista; sin embargo, con el tiempo ha mostrado interés por tratados de imágenes simbólicas y otras más bien son estructuras de ámbito arquitectónico en el que las piezas pueden ser recorridas por el espectador.

Sharkey, John (1936) Poeta visual nacido en Irlanda y con residencia en Londres, se dedica a la escritura y a la producción cinematográfica. Es el director de la galería de arte ICA. Hacia 1964 fusionó el lenguaje del cine y la poesía en un trabajo llamado “*Openwordrobe*”; ha sido director de la revista *Mindplay* y es autor del libro *Pentacle*

Simias de Rodas (Siglo III, ac C.) fue un poeta griego de la antigüedad y un estudioso de la gramática en la escuela alejandrina. En su primera época practicó la poesía trágica. Se dice que fue él quien acuñó el sistema del hexámetro. Uno de los gestos literarios que del poeta antiguo llega a nosotros es el su poema visual o caligrama *El huevo*, texto circunscrito en el modelo formal del objeto homónimo.

Smid, Aleksander (1982) Fotógrafo esloveno. A pesar de desempeñarse prácticamente en la técnica del blanco y negro, sus fotos han cobrado gran divulgación en el cosmos de internet. Sus temas y sus escenarios abundan en el uso del claroscuro y el paisaje desolador, el desnudo en escorzo y el retrato en alto-contraste. Este fotógrafo se distingue también por incorporar a sus tomas fragmentos de escritura y elementos de dibujo.

Smithson, Robert (1938 - 1973) fue un artista estadounidense comprometido con el movimiento *Land Art*, en su época temprana practicó la pintura abstracta, la cual abandonó finalmente para concentrarse en la escultura. Gran parte de su obra (*earthworks*) fue ejecutada en zonas suburbanas que le facilitaban el empleo de enormes formatos y de absoluta libertad experimental. También hizo labor crítica y teórica, de la que le sobreviven varios ejemplares escritos. Fue uno de los artistas que más influyeron en el minimalismo y el futuro arte de concepto.

SPTA!, colectivo (2008) Es un grupo de artistas especializados en diseño industrial y herramientas tecnológicas, con sede en Berlín, Alemania. SPTA! vincula aparatos específicos como cámaras 3D y proyectores digitales con software de código abierto, ante los que el espectador se vuelve participante activo, al interactuar con textos luminosos y sombras proyectadas que ciertos sensores registran ante el movimiento. El colectivo usa dispositivos propios de los juegos interactivos de video, los cuales transforma en plataformas destinadas al arte público.

Stella, Frank (1936) es un grabador y pintor estadounidense que representa una de las mayores figuras del minimalismo. Estudió en la Academia de Princeton. Por años se abocó al expresionismo abstracto para, más tarde, dedicarse exclusivamente al geometrismo y la abstracción constructivista, aunque con el tiempo, la volumetría de sus trabajos fue haciéndose cada vez más pronunciada hasta devenir la suma de muchos otros elementos o collages que fueron marcando cierto “retorno” del artista a las formas orgánicas y públicas.

Tablada, José Juan (1871 - 1945) Fue un escritor mexicano. A un tiempo poeta y diplomático Tablada tiene varias oportunidades de viajar por las distintas culturas del mundo y assimilarlas en su trabajo con singular sincretismo. Fue además un gran gestor cultural y periodista. Escribió varios libros de poemas y también se le recuerda por sus textoss visuales (caligramas), contemporáneos de Apollinaire.

Thurnauer, Agnès (1962) Artista franco-suiza radicada en la capital francesa, autonabrada pintora, es egresada de la Escuela de Artes Decorativas de París, de la especialización en Cine y Video. Su trabajo se pronuncia en general por los diversos dilemas del lenguaje estético, ya sea pictórico o textual. Dentro de sus proyectos más recientes se encuentran las numerosas instalaciones elaboradas con “texto escultórico”, bloques de letras volumétricas con que la artista construye frases y estructuras que destacan la materialidad y plasticidad del texto.

Tiravanija, Rirkrik (1961) Artista conceptual de origen tailandés, es célebre por sus instalaciones a modo de ambientes cotidianos, mismos que emulan espacios como salas de estar, cocinas, cuartos de lectura. Tiravanija se desempeña también como curador al lado de otros teóricos y críticos, como Hans-Ulrich Obrist, con quien participa en la Bienal de Venecia.

Tisselli, Eugenio (1972) Artista mexicano, estudió la maestría en artes en Barcelona y el posgrado en artes aplicadas en Suiza, ha sido investigador de arte en París. Su formación en sistemas electrónicos lo ha llevado a experimentar con las artes y las redes, especialmente en la creación de autómatas literarios. Realiza asimismo arte sonoro y ha participado en numerosos proyectos multimedia.

Townsend, Evan es en la actualidad un estudiante de arte de la East Tennessee State University, de lo poco que se puede averiguar de él, se sabe que pertenece a un grupo de arte de “tópicos especiales” liderado por Stacy Isenbarger, profesor de la misma institución y que se aboca esencialmente a los medios digitales y a la apropiación conceptual.

Vautier, Ben (1935) es un artista plástico y un conceptualista italiano de expresión francesa. Durante varias décadas, la postura del artista ha sido de un gran radicalismo en cuanto a las aperturas culturales y políticas del arte. Vautier es, junto con Manzoni, uno de los artistas que ejerció la fiebre conceptual de la nominación de los objetos a nombre propio. Ben practicó con éxito el performance, aunque su obra más conocida es sin duda aquella trabada en el texto conceptual: innumerables superficies en las que el artista expresa sus opiniones del arte a la vez que construye un discurso recursivo.

Venet, Bernar (1941) es un escultor francés con residencia en Estados Unidos. Venet es conocido por sus esculturas de gran formato en acero. Hay que destacar que su figuración guarda un estrecho vínculo con los signos bidimensionales y la escritura de símbolos, que abrevan de lenguajes de la física y las matemáticas. Ha pasado durante más de cinco años sin crear una sola pieza para dedicarse a la introspección y el conocimiento de otros discursos.

Wearing, Gillian (1963) es una artista conceptual nacida en Inglaterra. Estudió en la escuela de artes de Darthmouth, para más tarde radicar en Nueva York y desarrollar una labor artística no exenta de polémicas y controversias al interactuar con personas comunes y paseantes. Su trabajo más distintivo es la fotografía. Wearing retrata individuos en la calle a los que hace portar distintos lemas escritos; también recurre al uso de máscaras y otras técnicas que hablan de la intimidad, el anonimato y los valores morales de las nuevas generaciones.

Yamashita, Kumi (1968) Artista conceptual japonesa radicada en Nueva York, conocida por el peculiar uso de las sombras proyectadas de ciertas estructuras y materiales, como cartones y papeles que, a simple vista, no parecerían entrañar ningún arte. Su serie más conocida, *Luz y sombra*, reúne una gran variedad de objetos (entre ellos textos volumétricos) que, en contacto con rayos de luz direccionados, producen atractivas formas de siluetas y perfiles humanos. Su obra ha sido reconocida en varios países.

Yeoman, Nicola (1976) Es una artista inglesa. Es además editora de fotografía en el diario *The Guardian*. En sus peculiares instalaciones, la singular combinación de escenarios teatralizados con fotografía y objetos de la vida cotidiana, inviste las obras de Yeoman de un singular ilusionismo óptico y conceptual en el que la mirada cobra acentos fantasmagóricos. El uso del color y la luz en su trabajo es un hilo conductor en sus piezas, a la vez que un punto de partida para las ideas. Su obra ha sido expuesta con gran acogida en Gran Bretaña y Francia.

