

CONSUELO VALLEJO DELGADO

Discurso y forma en el arte y la estética contemporánea

SEPARATA

LOGO: REVISTA DE RETÓRICA Y TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN

Año III • n° 5 • Diciembre 2003

Discurso y forma en el arte y la estética contemporánea

Consuelo Vallejo Delgado
Universidad de Granada

I. Las artes visuales / la palabra

El discurso artístico actual se encuentra adscrito al universo del concepto y la palabra. La línea argumental que subyace a la obra artística, su génesis como desenlace de un proceso que se proyecta desde el artista hacia el espectador, transforma la estética contemporánea en un juego de formas y mensajes donde la palabra, sea como título, figura retórica o discurso sonoro se hace protagonista de lo visual.

Y sin embargo, como señala el artista Hans Hacke:

“Aún sufrimos una división institucionalizada entre artes visuales y artes que se encargan de la palabra, del discurso. En el mundo contemporáneo, el mundo no está dividido, hay que tratar con una totalidad: las palabras definen las imágenes y éstas remiten al poder y al uso que se hace de las palabras. El artista es un práctico en el mundo de las comunicaciones”¹.

También el arte, en la disyuntiva de una globalización que transcurre entre la homogeneidad y la heterogeneidad, el imposible discernimiento de lo que Levi Strauss llamaba “lo cocido y lo crudo”² –como lo civilizado y lo primitivo–, los obstáculos de la diferencia, la evidencia de que lo múltiple sigue instalándose en lo que creíamos podría ser unívoco, se subyuga a la única norma de reconocerse heredero de su contemporaneidad, premisa insalvable del amplio espectro que es la comunicación humana. De ahí la autorreflexividad, la obra como enunciado estético, el metalenguaje, “Una y tres sillas” de Kosuth, “Esto no es una pipa” de Magritte, o la proposición zaj de Esther Ferrer: “siéntese en la silla y permanezca sentada/o hasta que la muerte les separe”.

II. Estética, conocimiento, retórica

Mientras, la teoría elabora la definición del arte como conocimiento, de Goodman a Gadamer; como lenguaje hecho signo, símbolo, “obra abierta”; hasta llegar a la “deconstrucción” derridiana, al “grado cero de la escritura” de Barthes o al “pensamiento del afuera”³ de Foucault, quien proclama:

¹ OLMO, Santiago B.: “Entrevista con Hans Hacke”, *Lápiz* (nº 116, 1995), 61-62.

² OLIVARES, Rosa.: “Cocido y crudo. Una reunión transcultural. Cincuenta y cuatro artistas y un solo lenguaje para un encuentro imposible”, *Lápiz* (nº 108, 1994), 42-45.

³ Nota: Hacemos referencia a los títulos de Umberto Eco, Jacques Derrida, Roland Barthes y Michel Foucault.

“¿A qué extrema sutileza, a qué punto singular y tenue, llegaría un lenguaje que quisiera reivindicarse en la despojada forma del “hablo?”⁴.

Así, la definición de lo artístico se disuelve casi en el acto primigenio del decir, pronunciar, bajo enunciados amparados al refugio del lenguaje. Las críticas a los excesos del mismo no faltan; el “caso Sokal”⁵ a la filosofía postmoderna sería un ejemplo. Significados y significantes, unidos para Sausurre, separados además para Derrida, configuran la forma y el discurso del Arte y de la Estética Contemporánea como disciplinas, reconciliando a la creación con ambos mundos, esos que, sin embargo, siempre habían sido partícipes de lo que acabó por designarse como “unwelt” o “zeitgeist”, adherido a los hilos de su presente, reflejando el juego de analogías múltiples en que coinciden todas las formas del conocimiento y la expresión. El que el arte participa de la cultura de su tiempo podría ser una verdad inquebrantable, si no fuera, sin embargo, por el peso de lo intemporal, el vínculo a lo universal y la interculturalidad, como problemáticas de la validez del hecho artístico y su justificación estética. Subyacen aquí los problemas acerca del proceso o el progreso de las formas del conocimiento, enfrentados a la idea de una progresión única que sólo podría ser la del mundo globalizado, aquella que discrimina lo pretérito –por creerlo superado– sin tampoco respetar la pluralidad del presente, territorio único en el que el conocimiento puede justificarse, abandonado ya el territorio de lo real, aproximándose a la existencia del “decir”. De manera que, como ocurriera también en el campo de la ciencia, la filosofía o la literatura, aún cuando la Vanguardia artística se acercaba al límite de la forma, del gesto plástico, de su propia aniquilación como significante, al cuadro en blanco, al silencio, se hacía más retórico, anunciando con Sol Lewit que el arte sólo podía ser “idea”. Se equivocaba Platón.

La Estética Contemporánea descubre en el arte el uso imperecedero de la Retórica, lugar donde las relaciones entre discurso y forma adquieren preeminencia. La metáfora, la metonimia, la elipsis, la ironía, la sinestesia, o la hipérbole, sirven para aproximarse a la obra artística más allá de su forma, escudriñando los giros de su discurso, descubriendo en ellos un sentido último que siempre trasciende al lenguaje plástico, desde la mimesis a la abstracción.

“Poesía y arte están hechos para el goce, para el deslumbramiento de las sensaciones que desbordan el sentido. Observar la pintura desde los mecanismos que la retórica en alianza con la semiótica facilita, lejos de petrificar su experiencia estética y comunicativa, permite vislumbrar nuevos mundos. Si “el lenguaje hace el mundo”, el lenguaje de la vieja retórica inventa de nuevo el mundo de la pintura, un mundo que, como decíamos al principio, no puede decirse, pero que por ello mismo impele incesantemente a hablar de él para multiplicar en infinitos espejos su goce”⁶.

III. Algunos ejemplos de arte actual

Sin ánimo de realizar un estudio exhaustivo, veamos algunos casos del arte actual en los que el texto tiene protagonismo, no para establecer conclusiones categóricas, ni clasificaciones sobre sus usos, sino con vistas a su exposición como ejemplos aleatorios de la comple-

⁴ FOUCAULT, Michel.: *El pensamiento del afuera*, Pretextos, Valencia, 1993, 10.

⁵ SOKAL, Alan; y BRICMONT, Jean.: *Imposturas intelectuales*, Paidós, Barcelona, 1999.

⁶ CARRERE, Alberto; y SABORIT, José.: *Retórica de la pintura*, Catedra, Madrid, 2000, 481.

alidad que adquieren las relaciones entre el discurso y la forma en el arte contemporáneo. Para ello, seleccionamos obras en las que aparece el texto escrito, a sabiendas de la importancia de lo sonoro en el panorama actual, únicamente por ser más fácilmente descriptibles, y no por más descriptivas.

Además de los juegos retóricos que podemos descubrir en el arte, el lenguaje se manifiesta en la obra a través del uso de la palabra, como título, texto o discurso sonoro. Algo que ya encontrábamos en la simultaneidad del jeroglífico y la pintura egipcias; en los filisterios de la Edad Media y el Renacimiento, o en los mensajes escritos de los “*vanita*” Barrocos. Sin embargo, en algunas obras de arte actual la palabra se hace imprescindible, como en el caso del graffiti, o aquellas en las que sirve a un mensaje social. Así ocurre en las denuncias de artistas como Hans Hacke que presenta en la Bienal de Venecia de 1993 un pabellón destruido en el que puede verse la tipografía rotunda de la palabra “*Germania*”; o el mensaje junto a la imagen de una calavera: “*Zum Appell/ Deufche Induftrie im Irak*” (“*Llamamiento/Industria Alemana en Irak*”) en su obra “*Die Fahne Hoch!*” (“*Bandera Izada*”).

También en las obras de Barbara Kruger el mensaje escrito surge en alianza indisoluble con la imagen, cercana ésta al mundo de la publicidad y los mass media: “*Wer lacht zuletzt? Wer wird die Geschichte der Tränen schreien?*” (“*¿Quién se ríe el último? ¿Quién escribirá la historia de las lágrimas?*”).

En otras obras, la palabra se reproduce como elemento de la sociedad de consumo, desde los primeros collage cubistas (en los que el uso de trozos de periódico o etiquetas introducían el texto escrito), al Pop o las latas de “*Sopa Campbel*” de Warhol, y más recientemente, el nombre del artista Rotella convertido en marca, “*Le rotelle di Rotella*” (1989). Natividad Bermejo nos ofrece en una de sus obras de 1994 el enigma de una palabra: “*Solita*”, de la que desconocemos su referente, que sin embargo no es más que el dibujo ampliado del sello de una naranja.

También convive la palabra con la imagen o el objeto a través de juegos morfológicos, a veces herederos del poema Dadá, de los juegos fonéticos, “*L.H.O.O.Q.*”, de ese arte burlado que es la Gioconda duchampiana, o el atentado sacrílego de la palabra en “*Mierda de artista*” de Manzoni. En este sentido, citar también la obra de Dieter Huber “*Diptychon*” (1989) de la serie “*Analogías II*”, en las que la palabra “*Med-Usa*” sobre el globo terráqueo aparece junto a la imagen clásica de La Medusa. O la impracticable declinación de Esther Ferrer: “*espectaculo / espectaculocracia / espectaculología / espectaculogismo / espectaculografía /, etc.*”

Otras veces el mensaje escrito sirve de giro poético, remitiéndonos al mundo de la literatura. En algunas obras de Gary Hill, siluetas de cuerpos se reflejan sobre textos escritos. Eva Lootz nos ofrece en “*Jamás podría*” (1989) las suelas escritas de unos zapatos; en uno de ellos se lee: “*Evocar y contar el pasado si no*”, sobre el otro “*Jamás podría la memoria*”.

En cuanto al uso de los títulos, “*la imagen desvelada por el nombre*” como ha estudiado Geles Mit⁷, éstos se yuxtaponen a la obra en múltiples sentidos. Refiriéndose a su obra, el artista Dieter Huber señala:

“Los títulos son componentes de la obra aislada y los empleo –a diferencia del cebo óptico que es el mismo cuadro– a modo de anzuelos intelectuales. De manera que, en un principio, configuran una fachada atractiva que permite acceder a los otros niveles de la obra”⁸.

⁷ MIT, Geles.: *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*, Col·lecció Formes plàstiques n° 14, Institutio Alfons el Magnànim, 2002.

⁸ PÉREZ, David.: “*Más allá de la imagen*”, *Lápiz* (n° 85, 1992) 36-43.

En el caso de Joan Brossa, el objeto aparece como prolongación del título, ofreciendo un nexo que se constituye en una suerte de juego analógico. En su obra "Cuento", una máquina de escribir donde el folio blanco ha sido sustituido por serpentinas de colores, afina la definición de la palabra, volviendo a describir su significado, más allá de lo ostensivo. Dos significantes, dos formas: la palabra "cuento" y el objeto creado, para describir la multiplicidad de un significado. Paradójicamente, este cuento silencioso, sin palabras, tal vez define mejor que ningún otro la proximidad de aquellas sensaciones, las que nacen de la evocación, tendiendo un hilo hacia lo incomprensible.

IV. Ideas sobre la complejidad⁹.

El arte actual refleja, en los nuevos sistemas que inaugura, un intento de aproximación a la complejidad. El uso simultáneo del discurso y la forma, la palabra y la imagen, definen relaciones, aún sin descifrar, captadas no obstante desde los territorios de la intuición. La manera en que se constituyen, sigue siendo un misterio, como todo vínculo entre significante y significado.

"Si la semejanza no es condición necesaria ni suficiente para que una cosa represente a otra, ¿cómo demonios puede una cosa representar (o estar en lugar de, etc.) otra diferente?"¹⁰

Y sin embargo, es en estos lugares indefinidos de la comunicación donde tiene lugar la elaboración del conocimiento, conscientes ya, desde la contemporaneidad, de la dificultad de establecer sistemas inmutables. Desde el pensamiento actual, ya casi superados todos los determinismos, una consecuencia de la indeterminación (al contrario de lo que parecía ser el exterminio de la coherencia, y la eterna batalla entre realismo y relativismo cognitivo enfrentados a la historia y a la interculturalidad) aventura la experiencia del conocimiento hacia la creación y la comunicación. Tal vez, la crisis del concepto de verdad, en lugar de trazar el rastro de un escepticismo que nos conduciría a la nada, establece un viaje de retorno que concluye en la totalidad, en el ser. La creación de hoy se instaura en su presente, en su devenir como cambio, descubriendo que no sólo las formas del arte se modifican, sino la complejidad de las relaciones de su discurso. En la continua fabricación del pensamiento, la creación y su teoría consiguen una aproximación que, tal vez, confirma y determina los signos de una identidad que sólo habíamos olvidado; aquella del laberinto analógico¹¹ donde lo humano transcurre.

⁹ Nota: Hacemos referencia a: WAGENSBERG, Jorge. *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1985.

¹⁰ PUTNAN, Hilary.: *Razón, verdad e historia*, Tecnos, Madrid, 1988, 15.

¹¹ VALLEJO DELGADO, Consuelo.: *Arte y Ciencia. Analogía y anacronismo desde el pensamiento actual*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2001.