

Los encuentros y desencuentros entre *Imagen y palabra* en el campo cultural y artístico centraron las jornadas de este congreso, con el que el CBA quiso acompañar y dar soporte teórico a las exposiciones de Henri Michaux, Jean Arp y Mário Cesariny, artistas todos ellos en cuya obra imagen y palabra muestran una especial relación. Dos de los participantes en el congreso, Charo Crego, experta en estética y teoría del arte, y Javier Arnaldo, conservador del Museo Thyssen-Bornemisza y profesor de historia del arte en la Universidad Complutense, debatieron para *Minerva* algunas de las declinaciones culturales más relevantes del ensamblaje histórico de estos dos polos.

escribir con imágenes, dibujar con palabras

COLOQUIO **ARNALDO • CREGO**

FOTOGRAFÍA MINERVA

IMAGEN Y PALABRA

CHARO CREGO

En un congreso titulado *Imagen y palabra*, la libertad de elección de temas es muy amplia, desde luego. No obstante, me pareció obvio que debía centrarme en alguna de las vanguardias históricas, en las que se produce una imbricación especialmente interesante entre el trabajo de los artistas con la imagen y su trabajo con la palabra, como es el caso del dadaísmo. En el seno de esta corriente abundan los grandes poetas y, si bien no se puede hablar de grandes pintores, sí hay excelentes creadores plásticos, artistas que trabajaron el fotomontaje, el ensamblaje, el arte del objeto, etc.

JAVIER ARNALDO

Una forma de acotar el tema es fijarse en el tipo de exposiciones que está programando el CBA en torno a artistas plásticos para los cuales es muy importante la expresión a través de la palabra o en torno a poetas que también crean obra plástica, como es el caso de Cesariny, Michaux y Arp. Por lo demás, como ésta es una casa que se distingue, entre otras cosas, por sus Noches Bárbaras, esa fiesta que acoge a músicos ambulantes, me pareció muy apropiado abordar el tema de la sonrisa del volatinero o del artista ambulante —un tema ampliamente tratado, especialmente por referencia a la tradición de los *pierrots* y la *commedia dell'arte*, y del que son tan

abundantes las transcripciones pictóricas y poéticas— y, en particular, los saltimbanquis de la época rosa de Picasso y la poesía de Rilke, como intérprete de éstos.

CHARO CREGO

En cualquier caso, a comienzos del siglo XX se produce un auge de la creación híbrida entre imagen y palabra, al tiempo que la atención se centra en la materialidad del signo. La hibridación de imagen y palabra guarda, en mi opinión, una estrecha relación con la búsqueda de la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, que hunde sus raíces en el siglo XIX y que prevalece en las vanguardias del siglo XX: casi todas ellas incidieron en la necesidad de romper las fronteras que separan las artes (pintura, escultura, arquitectura, música o literatura) o los distintos medios y disciplinas, y en abordar el mundo desde una multiplicidad de puntos de vista. Por otra parte, a lo largo del siglo XX se produce también una

corriente de iconoclasticismo, una tentativa de escapar de la imagen y, sobre todo, de la figuración. Es un movimiento que no sólo tiene lugar en la pintura, en donde se depuran al máximo los medios plásticos —pensemos en Malevich y su *Cuadrado negro* o en Mondrian y sus pinturas neoplasticistas—, sino también en la literatura: de la frase se pasa a la palabra, de la palabra a la sílaba, de la sílaba a la letra, de la letra a la mera materia gráfica y sonora... Es un proceso que tiene mucho que ver con el movimiento hacia la abstracción, con la depuración extrema del arte y la búsqueda de la «*cosa mentale*» que, por ejemplo, encontramos en Duchamp y en su crítica a la pintura retiniana.

PINTURA Y ESCRITURA

JAVIER ARNALDO

Esa especial relevancia de la materialidad del signo o del significante es, creo yo, algo propio de culturas remotas, ya que está presente en los jeroglíficos egipcios, en la escritura ideogramática, incluso en las estelas de la Antigüedad que presentan lemas o recordatorios en escritura alfabética, que no dejan de ser un buen ejemplo de adherencia de la palabra a la materia inerte. Pero lo que sí es cierto es que estos elementos remotos resultan ser un referente especialmente necesario en el siglo XX: es como si se hiciera imprescindible plantearlos como modelo o incluso como

La hipertrofia de la palabra en la creatividad artística contemporánea es una forma de reacción y denuncia frente a un mundo de imágenes que han ganado en capacidad comunicativa, pero han perdido en complejidad.

Javier Arnaldo



meta u objetivo. En cuanto al giro hacia la abstracción en el informalismo o en esa pintura, como decía Charo, iconoclasta, se basa en un trabajo con el signo y su capacidad expresiva que conlleva una comprensión de la pintura como escritura, una escritura no legible en términos estrictos, pero que de alguna forma aparece como expresión de algo que también desearía encontrar palabras para ser comunicado.

CHARO CREGO

La tendencia de la pintura hacia la escritura es evidente, por ejemplo, en Henri Michaux, cuya obra gráfica da la impresión de ser un texto legible. Cuando uno mira sus tintas, el primer movimiento, casi instintivo, es buscar el punto por el cual comenzar a leerlas. Pero lo curioso es que, en el siglo XX, el desplazamiento de la pintura hacia la escritura tiene su correlato en el movimiento inverso: la escritura se encamina a su vez hacia la pintura, como se puede apreciar en la atención que se empieza a prestar en aquellos momentos a la tipografía y a la disposición

de la página. Así ocurre en *Palabras en libertad* de Marinetti, en los caligramas de Apollinaire o en los poemas-cartel de Hausmann.

EL SIGNO COMO MATERIA

JAVIER ARNALDO

Yo insistiría en la importancia de lo remoto, del retorno al inicio en todos estos movimientos culturales del siglo XX, entre los que es común una apelación a eso que Stefan Zweig llamaba el poema original: una poesía que habría de ser anterior a la imprenta y anterior a la escritura, una especie de descarga eléctrica de sensibilidad a sensibilidad. Esa suerte de expresión artística primigenia envuelta en las brumas de lo remoto era lo que se quería rescatar en esa búsqueda de un nuevo punto cero, en ese intento de poner el curso de la historia nuevamente en posición de salida. Es algo que guarda relación con la búsqueda de las artes primitivas, con la lengua Zaum de los futuristas rusos, de Jlebnikov, con la lengua de los dadaístas... En todos estos casos se vislumbra una relación

imprescindible entre palabra e imagen, una reivindicación de la unidad de la palabra y el signo —que puede ser cualquier cosa, hasta un esputo— y, por tanto, de una nueva naturalidad del lenguaje. Todo esto es lo que desemboca en una atención renovada a la materialidad del significante, evidente en el interés por la escritura ideogramática que se aprecia en los estudios de Fenollosa o en la admiración que despertaba en Ezra Pound, o en la atracción por la escritura jeroglífica como algo lleno de misterio, como un filón en el que podría hallarse el nutriente para una nueva poesía.

CHARO CREGO

En cierto modo, este interés por la materialidad del lenguaje lleva aparejado un abandono del significado, que se deja de lado en aras de una búsqueda de lo primigenio. Y lo mismo sucede en la pintura con el abandono de la figuración, de la representación. Ya antes de Dada hubo corrientes dentro de la poesía que ahondaron en esa materialidad del signo: pensemos en Morgenstern y su poema «Canción nocturna del pez», que no es sino



Charo Grego

un conjunto de signos. No obstante, lo cierto es que después de la experimentación formal extrema con el lenguaje, de la poesía fonética o letrista, por ejemplo, se produce a veces una «vuelta atrás», como si el artista hubiera llegado al límite, como si se hubiera topado con un techo en su experimentación. El caso más claro es el de Kurt Schwitters quien, después de escribir o componer la *Ursonate*, que representa dentro de su obra el punto máximo en el proceso de avanzar hacia la materia sonora y gráfica de la lengua, vuelve a escribir textos que respetan cierta sintaxis, cierta lógica —muy particular, dadaísta todavía— alejada ya de la pura musicalidad del lenguaje, excepto en raras ocasiones.

JAVIER ARNALDO

Si pensamos en que la traducción de *Ursonate* sería la de sonata primigenia, vemos de nuevo, con claridad, un buen ejemplo de esa

intención de innovar volviendo a los orígenes, de ese retorno a lo primigenio en busca de un lenguaje universal, universalmente comprensible. En cuanto a la vuelta atrás, creo que se hace muy difícil fuera de la propia obra; de algún modo, los artistas que más experimentaron formalmente, como es el caso de Schwitters y también de Arp, lo que crearon fue una mitología privada, en el seno de la cual puede hallarse ciertas convenciones, cierta lógica, pero interna. De forma que lo que pretendía ser un lenguaje universalmente comprensible, al final se queda en algo bastante parecido a un *idiolecto*.

ENTRE LA CONVENCION Y LA NATURALEZA

CHARO GREGO

En el dadaísmo, por lo demás, yo creo que pesa también la voluntad de distanciarse de

una lengua que se considera corrupta debido a los momentos dramáticos que se habían vivido durante la I Guerra Mundial, al discurso socialmente insostenible que mantenía la clase burguesa... Hugo Ball se ufana a menudo de haber abandonado la lengua corrupta de los periodistas.

JAVIER ARNALDO

Pero si la lengua se considera corrupta es también porque aparece como meramente convencional. Esto responde a un fenómeno que casi podríamos considerar una ley de la historiografía: cuando se cobra conciencia de las convenciones a las que está sometido un lenguaje o un sistema de expresión artística, se denuncia como algo artificioso y lo que se plantea para sustituirlo se defiende como algo natural. En el siglo xx este fenómeno se declina con registros muy diversos, entre otros, la necesidad de apelar a una obra de arte total, como decía Charo, a una indistinción entre las artes, que lleva al poeta a sentir que también puede modular plásticamente sus poemas: de ahí, en efecto, las *Palabras en libertad* de Marinetti, los caligramas de Apollinaire o el libro de Johannes Itten *Análisis de maestros antiguos*, que es una serie de comentarios, digamos, iniciáticos a la historia de la pintura antigua, y que está compuesto como un conjunto de caligramas. En cuanto a los artistas plásticos, aparece, no por primera vez, pero sí con una insistencia o una contundencia inédita, la necesidad de escribir: abundan las autobiografías de artistas, los escritos teóricos, los manifiestos, la poesía escrita por artistas. Es el caso de Klee, de Arp o de tantos otros. Es un fenómeno muy llamativo y tengo la impresión de que ha ido *in crescendo*.

EL AUGE DE LA PALABRA EN LA CULTURA DE LA IMAGEN

CHARO GREGO

Sí, yo diría que a lo largo del siglo xx la palabra ha ido ganando terreno como medio de expresión artística, especialmente en algunos movimientos como el arte conceptual y en artistas como Joseph Kosuth, On Kawara o el belga Marcel Broodthaers, por nombrar sólo a unos pocos de entre los numerosísimos creadores plásticos que se sirven de la palabra en el siglo xx.

JAVIER ARNALDO

Es curioso porque la noción común es la de que vivimos sumidos en una cultura de la imagen. Y desde luego, a poco que te espongas a los medios de comunicación de la cultura de consumo que gobiernan nuestra sociedad capitalista, es indudable que esto es así. Pero, simultáneamente, en el mundo de los artistas creadores tiene lugar un fenómeno paralelo que consiste precisamente en la generalización de un lenguaje artístico en el que la pala-

En las vanguardias históricas, por ejemplo en el dadaísmo, se produce una imbricación especialmente interesante entre el trabajo de los artistas con la imagen y su trabajo con la palabra.

Charo Crego

bra juega un papel imprescindible. El arte se ha vuelto mucho más filosófico y discursivo.

CHARO CREGO

Sí, no hay más que pensar en artistas como Barbara Kruger, que juega con todo tipo de rótulos, o en Jenny Holzer y sus neones. Ya no es, por supuesto, la palabra escrita con pluma; ahora se utilizan nuevos soportes, pero la palabra sigue siendo fundamental. En este tipo de obras se aprecia una voluntad de acumular significados y connotaciones, ya procedan de las imágenes o de las palabras.

JAVIER ARNALDO

De algún modo, la hipertrofia de la palabra en la creatividad artística es una forma de reacción y denuncia frente a un mundo de fotografías e imágenes que han ganado en capacidad comunicativa —están preparadas para que inequívocamente entiendas a dónde debes ir, qué debes comprar, qué está permitido o prohibido—, pero que han perdido en complejidad, en riqueza semántica y en capacidad de representar una realidad que es siempre mucho más ambigua. El mundo del arte, o parte de él, manifiesta un deseo de emprender un camino opuesto, con un tipo de obras más conceptuales en las que el efecto que ejercen sobre el espectador los elementos que las componen es similar al que produciría un enigma; de ahí el rechazo al desciframiento inmediato o unívoco.

CHARO CREGO

Sí, el artista sabe que la referencialidad —a excepción de la de los iconos socialmente codificados, como puede ser el indicador de salida o el de peligro— no es unívoca, que siempre hay una sombra de ambigüedad. Ninguno de los elementos de los que se servía Andy Warhol tenía un sentido evidente, aunque lo pudiera parecer, y él jugaba con esa ambigüedad: descontextualizaba la lata de sopa Campbell o la caja de detergente Brillo y hacía desaparecer la referencia inmediata, acumulando connotaciones procedentes de otros ámbitos...

JAVIER ARNALDO

Es también muy habitual la figura del artista plástico que tarde o temprano entra en contacto directo con el mundo de la palabra. Supongo que tiene que ver con lo que decía

Arnold Gehlen de que el arte moderno siempre está necesitado de comentarios. Incluso en medios tan visuales como el vídeo muchas veces prima la narración, que es otra forma de predominio de la palabra. Es como si la cualidad plástica de la imagen hubiera perdido relevancia a favor del hilo reflexivo, de la necesidad de la creación de tenerse a sí misma como referente, de volverse sobre sí misma y pensarse como un vehículo de comunicación problemático.

CHARO CREGO

Bueno, yo no hablaría en este caso de narrativa. Estoy de acuerdo en que desde finales del XIX los artistas se han dedicado a escribir proclamas, manifiestos, revistas y demás para explicar y defender su arte. Sin embargo, no creo que esto conlleve un auge de lo narrativo; de hecho, creo que lo narrativo es cada vez más ajeno al arte, que tiende progresivamente a ser más presentación y menos representación, más actuación y menos desarrollo. Es un movimiento que viene de lejos, a partir del impresionismo, de la búsqueda de la simplificación, de un arte cada vez más elemental —más plano o bidimensional si hablamos de pintura, como defendía Greenberg—, y que pasando por las vanguardias clásicas ha continuado hasta el momento presente.

JAVIER ARNALDO

Por supuesto, no pretendía utilizar el término «narrativo» en sentido estricto: lo que quería decir es que hay una necesidad por parte del artista plástico de desarrollar una obra de creación en un hilo temporal; un hilo temporal que puede obedecer a una secuencia arbitraria, pero que, en cualquier caso, responde a una necesidad de discurso que surge de la sensación de que con una imagen, sin más, no se consigue gran cosa, mientras que con la secuencia discursiva —sin necesidad de que haya narración propiamente dicha— sí se logra comunicar. Pensemos, por ejemplo, en Perejaume, un artista excelente, cuyo trabajo tiene bastante que ver con ese planteamiento de experiencia secuencial del que hablaba; hace poco me comentaba que cada vez dedica más tiempo a escribir.

CHARO CREGO

Se podría pensar que este fenómeno tiene que ver con los nuevos medios que utilizan

los creadores plásticos, pero lo cierto es que incluso cuando se trata de medios tradicionales, abunda el discurso, digamos, «asociado», si no del propio artista, sí del comisario o del crítico, un discurso que, de alguna manera, no sólo acompaña a la obra sino que la completa. Como ha dicho Javier, resulta muy interesante y paradójico que esto suceda precisamente en una sociedad que se califica de sociedad de la imagen.

DECLINACIONES

JAVIER ARNALDO

Nuestra cultura tiene dos fuentes fundamentales: la grecolatina, que es fundamentalmente visual, y la hebrea o bíblica, que es una cultura de la palabra. Y pueden rastrearse numerosísimos ejemplos de coincidencias, alternancias y búsquedas de armonización entre estas dos tradiciones. Pero lo que es un ingrediente totalmente novedoso y revolucionario en la cultura occidental es la incorporación de lo foráneo, de lo externo a esas tradiciones. Estoy pensando, en particular, en la importante asimilación de la cultura china a partir del último tercio del siglo XIX, particularmente relevante para el tema que estamos tratando, ya que en la cultura china no existe dicotomía alguna entre imagen y palabra. El artista plástico chino es necesariamente calígrafo y también poeta. Y esa unidad de imagen y palabra, avalada además por la existencia de la escritura ideogramática, tiene un efecto de shock para quienes entran en contacto con este universo realmente perturbador que aparece, además, como una realidad inalcanzable, como una meta a la cual

Javier Arnaldo



Es como si la cualidad plástica de la imagen hubiera perdido relevancia a favor del hilo reflexivo, de la necesidad de la creación de volverse sobre sí misma y pensarse como un vehículo de comunicación problemático.

Javier Arnaldo

tender. Aproximadamente en la misma época se produce también el descubrimiento de otras tradiciones remotas, alejadas de las columnas vertebrales de la cultura occidental. Estoy pensando, por ejemplo, en el efecto de los estudios de Champollion sobre la Piedra Rosetta que, inscrita en tres tipos de escritura (griego clásico, demótica y jeroglífica), proporciona la clave para descifrar el lenguaje jeroglífico del antiguo Egipto y aproxima a la cultura occidental otras formas radicalmente distintas de escritura. Un ejemplo más modesto, pero también interesante para hablar de la correlatividad de los signos, es el de la piedra de Ezana en Aksum, del siglo IV, una especie de declaración por la que el emperador Ezana convierte el imperio aksumita al cristianismo, y que lleva inscrito el texto en geish, la lengua etíope clásica, en griego y en sabaneo. Estas revelaciones o descubrimientos, lo mismo que los múltiples estudios sobre las diversas formas de cifrado de la música, adquieren una importancia fundamental para la problematización de la pro-

pia escritura. Y, como creo que somos menos libres de lo que solemos dar a entender, me pregunto: en la comprensión de todo este asunto, ¿no primará para nosotros la herencia cristiana? ¿No estamos fundamentalmente ante declinaciones del famoso «y el verbo se hizo carne»?

CHARO CREGO

Sí, pero Hugo Ball añade: «y la sílaba se reveló». Yo diría que, en definitiva, la atención a esta especial imbricación de imagen y palabra que se produce entre las diversas corrientes de finales del XIX y primera mitad del XX, aunque se enmarca, como dice Javier, en una búsqueda de lo remoto o primitivo, se engloba a su vez en una exploración más amplia, una exploración con la que se trataba de romper las fronteras del arte para indagar en terrenos todavía vírgenes: el arte primitivo, el arte de los locos, del niño, del enfermo, etc. En una palabra, se buscaba un acercamiento a lo «otro». Así fue como se abrieron terrenos nuevos, que, algunas veces, eran en realidad muy antiguos...

JAVIER ARNALDO

SARGENT/SOROLLA, Madrid, Turner/Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2006 [ed.]

EL RETRATO EXPRESIONISTA Y LA CULTURA DEL AMEDRENTAMIENTO, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2004

COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA, vol. I-II, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2004 [ed.]

YVES KLEIN, San Sebastián, Nerea, 2000

CASPAR DAVID FRIEDRICH, Madrid, Historia 16, 1996

LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS, Madrid, Historia 16, 1993

EL MOVIMIENTO ROMÁNTICO, Madrid, Historia 16, 1992

ESTILO Y NATURALEZA. LA OBRA DE ARTE EN EL ROMANTICISMO ALEMÁN, Madrid, Visor, 1990

FRAGMENTOS PARA UNA TEORÍA ROMÁNTICA DEL ARTE, Madrid, Tecnos, 1987 [ed.]

CHARO CREGO

PERVERSA Y UTÓPICA. LA MUÑECA, EL MANIQUÍ Y EL ROBOT EN EL ARTE DEL SIGLO XX, Madrid, Abada, en prensa

GEOGRAFÍA DE UNA PENÍNSULA, Madrid, Abada, 2004

EL ESPEJO DEL ORDEN. EL ARTE Y LA ESTÉTICA DEL GRUPO HOLANDÉS «DE STIJL», Madrid, Akal, 1997

MI TRAYECTORIA EN 'DE STIJL', de J. J. P. Oud, Murcia, Colección Arquitectura, 1986 [selección, introducción y traducción]

PRINCIPIOS DEL NUEVO ARTE PLÁSTICO Y OTROS ESCRITOS, de Theo Van Doesburg, Murcia, Colección Arquitectura, 1985 [selección, introducción y traducción]

CONGRESO IMAGEN Y PALABRA

23.10.06 > 26.10.06

PARTICIPANTES JAVIER ARNALDO · JUAN MANUEL BONET · CHARO CREGO · SERGE FAUCHEREAU · JOÃO PINHARANDA · VOLKER RÜHLE · VINCENZO VITIELLO

ORGANIZA CBA

COLABORA BANCAJA · INSTITUTO CAMÕES · SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES EMBAJADA DE PORTUGAL