



EDITORIAL

La escritura en las disciplinas artísticas

WRITING IN ARTISTIC DISCIPLINES

A ESCRITA NAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS

Mauricio Durán Castro*

A diferencia de disciplinas como la filosofía, las ciencias naturales y las sociales, o las carreras técnicas, donde la tradición del texto escrito es innegable como medio de información, argumentación, documentación, memoria y divulgación; en el aprendizaje y comprensión de disciplinas artísticas como la música, la arquitectura, la danza y las artes plásticas y visuales, su tradición ha sido más bien el ejercicio inmediato de su oficio, bajo la mirada correctora de maestro. Este ha sido ante todo su conocimiento, enseñado a través de su misma praxis antes que por medio de la lectura y la escritura. En cambio, en la literatura y el teatro clásico, el texto escrito es su materia y sustancia.

El artista se ha hecho profesional a través del trabajo con sus materiales: el tiempo, el espacio y el movimiento en su sentido más abstracto; el sonido, la luz, el color y el ritmo de manera más particular y directa; y el perfeccionamiento de habilidades en el manejo de las herramientas con que los transforma, como instrumentos musicales, cuerpo, lápiz, papel, pinceles y lienzo. Estas disciplinas, antes que un saber o conocimiento conceptual desarrollado o legado a través de la palabra, se han entendido tradicionalmente como un

* Arquitecto y Magister en Filosofía. Profesor del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. mduran@javeriana.edu.co

aprendizaje mediante la incorporación de técnicas, es decir, adiestrando el cuerpo para distintos oficios y habilidades fisicomecánicas. En la Edad Media y parte del Renacimiento, se distinguía entre “artes mecánicas” y “artes liberales”, haciendo parte de la primera categoría todas aquellas que se dedican a transformar lo material y los materiales, a partir de oficios manuales, tales como la agricultura, la herrería, la ebanistería, la arquitectura, la escultura o la pintura. En cambio, de los oficios artísticos, tal como los conocemos hoy, solo la música y la retórica (la poesía) hacían parte de las “artes liberales”, quizá por el carácter inmaterial de sus productos, pero desconociendo sus cualidades sensibles y las exigencias de habilidades manuales y mecánicas para su ejecución.

Hasta hace relativamente poco, se ha puesto en cuestión el paradigma cartesiano que distingue una res extensa, medible y tangible, de otra res cogitans o ratio (razón), que no tiene lugar en un espacio físico y, por tanto, no es medible ni tangible. Esta misma tradición que ha dividido todo lo existente entre aquello cuantificable y modificable, de lo cual hace parte el cuerpo humano y todo aquello que transforma con su acción física, y lo otro, la intangible y supuestamente inmortal razón, las misteriosas cualidades del espíritu humano; ha servido en buena parte de soporte teórico para establecer la división de los oficios entre unas actividades mecánicas (manuales) y otras liberales (intelectuales), confinando a las primeras en los talleres (escuelas de bellas artes y conservatorios) y a las segundas en las universidades (facultades de teología, filosofía, lenguas, ciencias, humanidades, etcétera) para su aprendizaje en la naciente modernidad. Hasta finales del siglo XIX y principios del XX, los oficios artísticos no hacían parte de la tradición universitaria, institución que en occidente se ha consagrado como calificadora de la calidad del conocimiento y los requisitos de profesionalidad. A partir del siglo XX, se integran las “artes mecánicas” y las “artes liberales”, los oficios manuales y el desarrollo de las facultades intelectuales, el “saber hacer” y el “saber pensar”, como si en algún momento hubiesen estado separados, como si un cuerpo hábil y loco hubiese estado desconociendo las impresiones, recuerdos, reflexiones y pensamientos que se suceden en su cabeza, como si un cerebro hubiese estado desconectado de su cuerpo y de las sensaciones, percepciones y reconocimientos que este le prodiga.

Aunque las antiguas y modernas instituciones de la enseñanza hubiesen practicado y deseado tal escisión, en la práctica, esta nunca ha sido un hecho: no ha existido un filósofo sin cuerpo ni un artista sin cerebro. La mano, el ojo y el oído, obedecen al sistema central nervioso como este a los estímulos de estos órganos receptores y motores. Aunque sea reciente la inclusión de las disciplinas artísticas en la universidad, nunca han dejado de desarrollar un modo particular de pensar su oficio.

¿Cuál es este modo en que se piensan las artes? Son muchos los ejemplos en que la pintura reflexiona sobre su propio oficio, su sentido, su relación con el mundo y su público. Tantos como los del teatro, la danza, la poesía, la literatura, la arquitectura, la música. La mise en abyme (puesta en abismo), como la han llamado algunos estructuralistas franceses, es el momento en que la mirada se desplaza del objeto que debía ser representado

hacia otro espacio donde se registra, en cambio, y de manera casi documental, el proceso del pintar: el pintor que medio escondido detrás del inmenso bastidor mira en ese instante detenido hacia el frente, hacia donde está supuestamente el objeto que busca representar con su pincel, a los monarcas que entonces se ven reflejados en un espejo situado exactamente en la mitad del cuadro y perpendicular a la mirada del espectador. Como espectador, se está en el mismo lugar –fuera del cuadro– que ocupan (¿ocuparon?) los monarcas que posan (¿posaban?) vanamente ante la mirada del pintor. Se trata de la obra *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez, que ha servido de manera ejemplar para explicar la forma en que un modo de representación puede realizar sus propias reflexiones sobre su oficio, representándose a sí mismo en su hacer. Se ha llamado metalenguaje a esta forma en que, a través del lenguaje, se realiza un discurso sobre diferentes aspectos propios del mismo o de otros lenguajes. En este mismo sentido, en el caso de la pintura, podemos hablar de metapintura, cuando a través de esta se representa la pintura o su oficio. Los ejemplos van desde la imagen en la caja de Avena Quaker donde aparece el puritano mostrando la caja de Avena Quaker, donde aparece el puritano mostrando la caja de Avena Quaker, donde aparece el puritano mostrando la caja de Avena Quaker y, así, hasta el infinito, hasta las ilustraciones de Picasso del pintor con su modelo que ilustran el cuento *La obra de arte desconocida* (1831) de Honoré de Balzac.

Esta preocupación también se ha asumido desde otras formas expresivas, sobre todo en el arte moderno: las novelas *La muerte en Venecia* (1912) de Thomas Mann y *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno; la obra de teatro *Seis personajes en busca de su autor* (1925) de Luigi Pirandello; el autorretrato (1912) fotográfico de Edward Steichen como pintor y el de Michael Snow en *Authorization* (1969); la emblemática película *Otto e mezzo* (1963) de Federico Fellini, que tantos cineastas modernos han querido retomar para realizar sus propias reflexiones sobre el cine. También, se ha referido desde un medio artístico particular al oficio de otro diferente: ya citamos la *La obra de arte desconocida* de Balzac, pero también la pieza musical *Cuadros de una exposición* (1874) que Modest Músorgski compuso en homenaje a un amigo artista, el mundo del ballet y sus bailarinas inmortalizado en la obra al pastel de Edgar Degas, o la biografía del pintor de iconos rusos Andréi Rubliov, tomada como disculpa por Andréi Tarkovsky para realizar una gran reflexión sobre el papel del arte en su película *Andréi Rubliov* (1966).

Sin lugar a dudas, en estas y otras tantas obras, sin llegar incluso al ardid de la mise en abyme, los autores han logrado plasmar sus ideas, pensamientos y discursos sobre el arte, sin recurrir a otro lenguaje que no sea su propio oficio, su técnica y medio de expresión artístico. Sin embargo, todos estos son ejemplos de obras concluidas y no tanto de la reflexión cotidiana que el artista realiza en el mismo momento, o un poco previo o posterior, a su quehacer. Efectivamente, hay un pensamiento reflexivo, más allá (o más acá) de la mítica inspiración o de la habilidad ya mecanizada: hay preguntas sobre el tema o asunto a tratar, sobre los materiales y su uso adecuado, hay decisiones expresivas y técnicas que tomar, como también hay una pregunta permanente sobre el efecto que la obra concluida pueda tener en su público. Algunos, muy juiciosamente, han consignado

las reflexiones, decisiones y hasta conclusiones teóricas que surgen en el momento o poco después de realizar sus obras. Muchos de estos cuadernos, diarios, apuntes o teorías, han pasado a ser documentos de incalculable valor para estudiosos del arte, artistas e interesados: los cuadernos de Albert Camus, las cartas de Van Gogh a su hermano Theo, los diarios de Frida Kahlo, los apuntes de Marcel Duchamp, los ejercicios de contrapunto de Arnold Schönberg, los ensayos teóricos sobre pintura de Wassily Kandinski o sobre el montaje cinematográfico de Sergei Eisenstein. En estos casos, el lenguaje escrito ha permitido que se conozcan hoy estas importantes ideas, reflexiones y pensamientos sobre el arte.

Obviamente, es el lenguaje verbal y escrito, dado su uso ordinario y universal, y gracias a su gran precisión comunicativa, el que ha servido en estos casos para transmitir con relativa fidelidad tantas impresiones y emociones subjetivas, necesidades expresivas, precisiones y requerimientos técnicos o ideas formales en cada uno de estos medios. Sin embargo, en los mismos textos, se revela la insuficiencia de la escritura convencional para realizar estas traducciones o transcripciones, ya no de una lengua a otra, sino de una forma de expresión a otra: los esbozos y dibujos en las cartas y diarios de Van Gogh y Frida, los palíndromos y escritura en espiral de Duchamp, las partituras de Schönberg o los encuadres y storyboards de Eisenstein. En todas estas otras formas de expresión (esbozos y dibujos) o las más codificadas (partituras o storyboards), se manifiestan y se completan necesariamente las ideas formales, expresivas y técnicas que tiene cada autor sobre su obra y medio artístico, evidenciando la insuficiencia de la escritura como expresividad.

De la misma manera en que los dibujos y esbozos en las artes visuales, los planos y dibujos arquitectónicos, los planos para coreografías o de desglose cinematográfico, las partituras musicales, los storyboards, los collages que combinan diagramas, dibujos y fotografías muy usados en expresiones tan contemporáneas como los performances o las instalaciones se insertan dentro de la escritura de los artistas; también cierto vocabulario técnico y conceptual, proveniente de estas disciplinas, se desplaza al lenguaje común (hablado o escrito) hasta alcanzar otros sentidos y significados. Palabras como melodía, polifonía, atonalidad, plasticidad y vibración cromática son propias de algunas disciplinas; otras son comunes a varias, como orden formal o composición; mientras otras no requieren de traducciones idiomáticas como adagio, tempo, pas de deux, escorso o sfumato.

La fotografía, el cine y el video aparecen como nuevas técnicas con posibilidades artísticas que también han terminado imponiendo su propia terminología, a veces adaptada a otros medios expresivos: close up, travelling, fade, etcétera. Los términos de una de las artes se adaptan a los conceptos de otra: se habla de polifonía en ciertas novelas urbanas, de punto de vista a propósito del narrador literario, de cromatismo o textura musical y de primeros planos sonoros, entre otros, expresando quizá lo que puede haber en común entre las diferentes expresiones artísticas (composición, orden, contrapuntos, armonía, ritmos); sin importar que unas trabajen más en el espacio, el tiempo o el movimiento,

como lugar donde se organizan sus materiales y formas; o que unas se dirijan más a los sentidos visuales y otras más los auditivos. Una especie de sinergia en las artes permite hablar de composición, tono o ritmo en cada una, compartiendo unas mismas preocupaciones expresivas y formales en los diferentes medios. Pero, también, se da la necesidad de transponer los efectos de una en la otra, buscando dislocar los fenómenos perceptivos del público: hacer ver los sonidos o hacer oír los colores. Forzando al límite cada uno de los medios en los que se expresa cada arte, se produce una especie de sinestesia entre estos, legitimando el uso metafórico de ciertos términos: el color en la música o la armonía en la pintura; el uso de las técnicas del collage pictórico y del montaje cinematográfico para incluir fragmentos que John Dos Passos llama “ojos de la cámara” en medio de las múltiples narraciones de su novela *Manhattan Transfer* (1925); el llamado a un montaje atonal en el ensayo de Eisenstein sobre los “métodos del montaje”.

En el contexto de las vanguardias modernas, donde la fotografía y el cine quisieron independizarse de la influencia de la pintura (en el primer caso) o de la literatura y el teatro (en el segundo), se definió lo “fotogénico” a diferencia de lo pictórico, o la “cinegrafía” y lo “específico fílmico” que liberarían al cine de la tiranía de lo narrativo y representativo en este joven arte. Pero, antes que lenguajes específicos de cada medio e intraducibles, las artes propendieron en estos años al efecto de la sinestesia, comunicándose y haciendo transcripciones entre ellas. En la búsqueda de una pintura que trascienda el estadio menor de la necesidad representativa, Kandinski propuso la abstracción donde la composición plástica debía buscar principios similares a los de la composición musical clásica y moderna, que dialogaran con las experiencias de su amigo músico Schönberg, quien, a su vez, colaboró realizando acuarelas para el almanaque del grupo *Der Blaue Reiter* (1912) que lideró el primero. Menos de dos décadas más tarde, el fotógrafo Alfred Steiglitz realizó una serie de fotografías de nubes que tituló *Equivalencias*, donde, a partir de la fotografía de este material objetivo, alcanzó un amplio grado de abstracción que dialogaba con las “composiciones” de Kandinski.

A principio de los veinte, el pintor Hans Richter se propuso llevar a la percepción visual algunas de las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach (1741), pero, al comprobar la dificultad de transcribir un fenómeno que sucede secuencialmente en el tiempo a otro que sucede simultáneamente en el espacio, se dio cuenta de que el mejor medio para llevar esta sucesión temporal auditiva a una sucesión temporal visual eran las imágenes en movimiento que permitía el cine, convirtiéndose, en este intento, en uno de los pioneros del cine abstracto con sus *Rithmus* (1921, 1923 y 1925).

La modernidad de finales del siglo XX es mostrada por Paul Auster en su novela *Leviatán* (1992), a través de la descripción que hace el protagonista y narrador de la obra de María, una artista que hace ver en sus proyectos artísticos las densas capas que separan y acercan a los habitantes de las multitudinarias calles de ciudades como Nueva York: “Su tema era el ojo –dice el narrador de la novela–, el drama de mirar y ser mirado, y sus piezas exhibían las mismas cualidades que uno encontraba en la propia María: una

meticulosa atención al detalle, una confianza en las estructuras arbitrarias, una paciencia que rayaba en lo insoportable” (Auster, 1992, p. 78). María Turner es un personaje de ficción creado a partir de los trabajos de la artista Sophie Calle, que le habían revelado al novelista imágenes muy cercanas a las de su obra literaria: las fronteras entre la realidad y la ficción, las transparencias y opacidades de las tramas urbanas, el mironismo y el exhibicionismo promovidos por estos espacios y el detectivismo como proyecto estético, entre otros aspectos. A su vez, Calle invitó a participar a Auster en la obra y libro *Double game* (1999). Esta aventura de un literato intentando expresar desde su lenguaje lo que sucede en las artes visuales, recuerda en los albores de la modernidad artística a Charles Baudelaire invocando la figura real de Constantin Guy para su exaltación del artista moderno en *El pintor de la vida moderna* (1863).

Las miradas se cruzan en medio de los reflejos especulares que van desde Velásquez hasta Auster, atravesando los diferentes medios artísticos e intentando superar las fronteras entre los diferentes “lenguajes”, mientras el lenguaje escrito sirve como medio de comunicación entre las necesidades expresivas intraducibles. Queda la escritura que, a pesar de su insuficiencia (como la de todo lenguaje), puede salvar ciertas fronteras y distancias gracias a la inmensa extensión que posee para abarcar los diferentes ámbitos y preocupaciones humanas y su permanente exigencia de exactitud. Los artistas podrán juzgar la inutilidad de la escritura dada su parcial insuficiencia, más sentida en las necesidades expresivas que en las posibilidades comunicativas. Sin embargo, siendo el lenguaje más común y codificado, termina siendo el mejor medio para comunicar las intenciones y las instrucciones del artista, las emociones y comprensiones del público, las interpretaciones y exégesis de los críticos y teóricos. Pero, más allá de la inmediata traducción a palabras de las necesidades expresivas y emociones innombrables, la escritura puede ser un medio más para abrir la sensibilidad humana a nuevos campos de percepciones visuales, auditivas, táctiles, cinéticas, etcétera. A través de ella, se puede hacer sentir, ver y oír, de manera diferente a como lo hacen habitualmente las otras artes. La lectura de buenos textos sobre las artes visuales, escénicas o la música puede hacer más sensible al público a ciertas obras plásticas, escénicas o musicales; como también el ejercicio de la escritura ha permitido al artista comprender de mejor manera el trasfondo de su obra en proceso para componer de manera más consistente los materiales y las formas con que está trabajando.

Escribir de aquello que se percibe o se imagina, describir el conjunto y sus partes, la forma en que se organizan en una composición simple o compleja, armónica o disarmónica, es otra forma de dibujar y hacer visible, audible o sensible en todo caso. Como el dibujo, este tipo de escritura tiene la facultad de visibilizar aquello que no está presente. La descripción de Michael Foucault de *Las Meninas* de Velázquez, deja ver a través de las palabras la acción congelada de los personajes y objetos dispuestos en el espacio pictórico: “El pintor esta ligeramente alejado del cuadro [...] El brazo que sostiene el pincel esta replegado sobre la izquierda, en dirección de la paleta; está por un momento inmóvil entre la tela y los colores [...] El pintor está perfectamente visible en toda su estatura” (1990, p. 13).

Son muchos los textos de artistas que construyen, preparan o abren percepciones: primero, y como parte de su educación sensible, realizando descripciones y análisis críticos de obras ajenas; luego, a través de cartas, diarios y cuadernos de anotaciones, donde consignan sus impresiones e ideas estéticas; después, de manera más sistemática en la formulación y acompañamiento de sus proyectos artísticos o en los manuales para quienes colaboran en la disposición final de la obra; y, posterior a la creación, en las memorias, reflexiones, cartas de respuesta o autocrítica o ensayos críticos y teóricos sobre la obra y los oficios del arte.

No se puede instaurar o exigir una forma de escritura en las disciplinas artísticas, como tampoco existe un método para la creación, quizá porque, como procesos creativos, son ambos –escritura y creación– una aventura de la que no se sabe su final.

Como la creación, la escritura en las artes alcanza su forma en la medida del proceso y su método aparece con este. Theodoro Adorno concibe el ensayo como algo que no tiene una forma predeterminada, asemejándose a la obra de arte en su autonomía estética y en la manera antimetódica de conseguir su propia forma. Como su palabra lo indica, el ensayo expresa el riesgo de una aventura, una deriva que puede conducir al éxito o al fracaso, siempre parciales. Quizá la escritura que interesa en el arte también implica tal aventura y riesgo, la misma de la creación y el aprendizaje, el descubrimiento o la epifanía. Estos son procesos donde la sensibilidad se dispone para ver lo no visto, oír lo no escuchado. Adorno compara el ensayo con el proceso del aprendizaje: “el ensayo en cuanto forma se expone al error lo mismo que el aprendizaje; su afinidad con la experiencia espiritual abierta tiene que pagarla con la falta de seguridad, a la que la norma del pensamiento teme como a la muerte” (2003, p. 23).

Quizá no exista una diferencia sustancial entre la escritura en las artes y la creación, pues aunque trabajen con medios y materiales diferentes, buscan el mismo objetivo. No deberían pensarse como dos oficios diferentes, ya que hacen parte de un mismo propósito: hacer sensible el mundo para el hombre. Esto es, criticar una mirada convencionalizada y naturalizada que ha terminado por definir lo “real” con las imágenes de cualquier régimen de mirada se impone una idea de realidad. Esta crítica, como descripción y reflexión del acto de ver, oír y sentir el mundo, se realiza a través de la escritura y de la creación de imágenes, sonidos, acciones, etcétera. Una función que se ha exigido al arte en la modernidad es presentar una visión crítica de las imágenes (visuales, sonoras y táctiles, entre otras) establecidas y las miradas que ellas suponen. En palabras de Paul Klee: “el arte no debe representar el mundo visible, sino hacer visible” (2007), expandir la percepción introduciendo ámbitos antes inexplorados. En términos de Walter Benjamin, reconfigurar la constelación de lo visible a partir de obras que propicien cierta inestabilidad en lo que se confía. Los medios para realizar este propósito son históricos. Hoy se cuenta con el dibujo, la pintura, la escultura, la música, la danza, el teatro, las instalaciones espaciales, la fotografía, el video, el sonido y, obviamente, la escritura como forma de abrir la percepción. El artista contemporáneo puede requerir

de la combinación de varios de estos en diferentes momentos de su obra. Debe valerse de la tradición de las artes tradicionales (mecánicas o liberales, del tiempo o del espacio) que dialogan actualmente con la escritura, incluso requiriendo a veces más de la palabra que de cualquier otro medio expresivo.

En muchos momentos, la palabra ha sido parte de la obra de Rene Magritte, John Cage, Joseph Kosuth, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Sophie Calle, Underworld o Jean Luc Godard. El propósito de estas obras no ha dejado de ser explorar el mundo sensible, desmontándolo con el uso de la palabra y permitiendo imágenes que revelen nuevos espectros sensibles para el ser humano desde ángulos inusitados de percepción.

¿Para que puede servir la escritura en las artes? También, para aclarar lo que se está pensando y gestando. Poner a la luz de un papel las ideas, emociones, visiones, intuiciones, en vísperas de convertirse en pensamientos. Godard lo expresa así en su ensayo audiovisual *Histoire(s) du Cinema*: “Una forma que piensa un pensamiento que forma” (1988-1998). La escritura en el arte (las palabras sobre/para/con/de las imágenes), hace sensible lo que aún no se comprende en el caos de las impresiones simultáneas e ideas fugaces que fluyen en la mente al estar en contacto directo con la obra de arte, como en una conversación que amenaza con disipar alguna idea fugaz y que, por tanto, se desea fijar velozmente como una imagen o pensamiento luminoso. Con palabras, se busca registrar el asombroso collage de imágenes y sonidos en movimiento, que se produce en el instante en que sensaciones, ideas y protopensamientos palpitan en la mente como si quisieran manifestarse de manera articulada: la asombrosa tormenta eléctrica que se produce en la descarga de percepciones, recuerdos y emociones, para que veloces y azarosas sinapsis irrumpen con sus flashes de luz los laberintos de los circuitos neuronales del cerebro. La escritura que invocan las artes es como la que requiere el cerebro en estos momentos, preocupado incluso por hacer una representación de sí mismo, de esta efímera y luminosa existencia que es una idea o una imagen, antes de ser traducida a un pensamiento más elaborado gracias a la escritura. Así, la escritura en las artes es un proceso y un resultado, que permite, además, dar cuenta del proceso de creación, de la investigación que se da en la creación.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodoro. “El Ensayo como forma”. En *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- Auster, Paul. *Leviatán*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1992.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Bogotá: Siglo XXI Editores, 1990.
- Godard, Jean Luc. *Histoire(s) du Cinema*. Video. París: Producciones Gaumont, 1988-1998.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2007.