

LA PROMINENCIA DEL TÍTULO EN LA CARTELA

THE PROMINENCE OF THE TITLE ON THE EXHIBIT LABEL

Jose Eiras Martínez
Universidad de Vigo

DOI: [10.33732/ASRI.6817](https://doi.org/10.33732/ASRI.6817)

.....
Recibido: 20/10/2024

Aceptado: 20/12/2024
.....

Cómo citar este artículo

Eiras Martínez, J. (2024). La prominencia del título en la cartelera. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales.*, (26), 35-48
Recuperado a partir de <https://doi.org/10.33732/ASRI.6817>

Resumen

La palabra y el arte son, en gran medida, lo que nos diferencia de los animales. No solamente por su gran poder transmisor del mensaje, sino por su repercusión esencial en la cultura occidental actual. Con un enfoque conceptual, se pretende dilucidar entre un planteamiento teórico y uno práctico, recayendo su protagonismo en lo que, hasta el momento, como mucho, ha sido considerado en muchos casos como accesorio:

Abstract

Word and art are what mostly differentiates us from animals. Not only because of their great power to convey a message, but also because of their essential repercussions in today's western culture. With a conceptual approach, the aim is to elucidate between a theoretical and a practical approach, with the protagonism falling on what, until now, has been considered in many cases, at most, as an accessory: the title and, consequently, the exhibit

el título y, por consiguiente, la cartela en el arte. El primero como material de creación del que el artista puede disponer para su obra; y la segunda como herramienta paradigmática de dotación de una contextualización hermenéutica simultánea y paralela a la exposición artística. La autonomía entre ambos, también respecto a la facticidad de la obra, puede presentar retos de gran magnitud, para así incorporar otros perfiles de público, captando el interés de nuevos espectadores no necesariamente ‘entendidos’ en arte.

Palabras clave

Título, Cartela, Hermenéutica, Mediación, Contexto

label in art. The first as a creative material that the artist can use for his work; and the second as a paradigmatic tool for providing a simultaneous and parallel hermeneutic contextualisation to the artistic exhibition. The autonomy between the two, also with respect to the factuality of the work, can present challenges of great magnitude, in order to incorporate other public profiles, capturing the interest of new spectators who are not necessarily ‘connoisseurs’ of art.

Keywords

Title, Exhibit Label, Hermeneutics, Mediation, Context

Introducción

Título, cartela y obra como nuevo ‘círculo hermenéutico’

“Lo malo de la pintura abstracta es que hay que molestarse en leer el título de los cuadros”
Óscar Pin

Actualmente se siguen utilizando métodos decimonónicos en lo relativo a la transmisión —paralela a la obra misma— de información al espectador: es muy usual encontrarse en un museo con unas cartelas que arrojan un escueto “Sin título - Técnica mixta” dejando al espectador no experto solo ante el secreto (Castro Flórez 2014, p. 80) en una posición de ausencia de entendimiento y de un mínimo discernimiento entre las múltiples posibilidades de un significante para con su significado. Hermenéuticamente, en sala, se trata de igual manera una obra “Sin título” que una en la que este arroja la plástica, auxiliando, configurando e incluso reformulando el conjunto de lo tangible con el logos.

¿Por qué asociamos entonces título y cartela? Pues porque son dos vías diferenciadas de dotación de contexto hermenéutico, una endógena, responsabilidad del artista —con el título de su pieza—, y otra exógena, atribuible al responsable de su exposición en sala —las cartelas, sobre todo, pero también las guías de sala, catálogos, textos en pared, alocuciones, publicaciones, etc.— que condensan el compendio de información [posiblemente] necesaria para la adecuada aprehensión y disfrute del arte contemporáneo, máxime cuando se contempla al espectador lego en arte. Sendos elementos están orientados al espectador de la obra, encaminados a reforzar o facilitar el disfrute estético, en alcanzar ese “entender” que sólo el visionado de la pieza dificulta o incluso puede impedir aprehenderla.

Ahora bien, en este artículo abordaremos el título presente en la cartela, refiriéndonos en general al título impuesto por el artista con un manejo tal del logos que no sea referencial sin más repercusión, sino el tipo de título que emane del sentir condicionante que se le quiere dotar al conjunto obra-título. El título es tratado aquí como el paradigma de la transmisión de información contextual y como un

elemento de gran importancia que interviene durante el proceso de creación de la obra y en su relación con la experiencia estética del espectador. Esta importancia del *logos* en relación con el objeto, a la intuición o la imagen a las que se refiere tiene variables diferenciadas y muy productivas (Chomsky 1998, pp. 67 y 239) que serán especificadas a continuación.

La interpretación del espectador está condicionada por la obra física y por el dispositivo de transmisión: se trate de una exposición —cartela— o de una publicación —pie de foto o ficha técnica— sin olvidarse de la heterogeneidad cognitiva y del bagaje artístico del espectador. La tensión del título con el proceso artístico, con el resultado de este, es puesta en relación con su —en muchas ocasiones— valor esencial de comunicación y transmisión configurando, de este modo, la pretensión del mensaje imprimido por el artista (Parejo Sánchez 2000, p. 183). Ahora bien, lo enunciativo —calificando algo que ya se puede ver directamente en la obra— hace tiempo que ha sido superado por títulos que conciernen al sentido o pretensión de la obra, siendo últimamente un elemento más de la creación a sumar al de la plástica, también una capa más de información, por lo tanto de análisis, a lo que el espectador se enfrenta.

La cartela, como componente paradigmático y acrisolador de información para el espectador debe ser analizada como un elemento hermenéutico en comunión con la fisicidad de la obra plástica o de su facticidad, en el caso de piezas virtuales, intangibles o incluso efímeras. Estrella de Diego advierte en su *La revolución silenciosa de las cartelas en los museos* de como “museos y galerías modifican títulos de los cuadros y la información que se da para cambiar la narrativa” (de Diego 2024). Son enormes las posibilidades de provisión de información y dotación contextual de la obra de sendos elementos, título y cartela, aunque, como suele acontecer con bastante asiduidad, aparecen unas, como un mero contenedor del título, medidas, año y un tipo de técnica, y los otros como elementos enunciativos o referenciales respecto a la fisicidad de la obra. Hay excepciones como las del Museo del Prado, que lejos de ser paradigmáticas, podrían calificarse de excepcionales según De Diego.

Al llegar frente a una obra, el visitante se detiene en la cartela. La lee incluso ante de centrarse en el objeto. La información en el trocito de papel varía dependiendo de la institución o el momento histórico, pero tenerla a mano da seguridad en el paseo: esto es lo que hay que saber. (de Diego 2024)

Partiendo del axioma gestáltico de que el todo es más que la suma de sus partes, se analiza aquí una nueva lectura a la inclusión de la palabra en la creación artística actual. Tanto con la parte del *logos*—su título, las inscripciones ológrafas, el letrismo y lo textual en general— como parte intrínseca de la obra es ineludible responsabilidad del artista; como también con la cartela en su profundización hermenéutica de lo en ella provisto con una implicación directa del artista. La palabra tácita no necesariamente tiene porque ser territorio exclusivo del mediador, del crítico o de la Academia; el artista puede [¿debería?] hacer uso de ella como si de un color más de su paleta se tratase. Aquel “trato lingüístico” que Gadamer insistía en no identificar al lenguaje sólo como un cúmulo de palabras articuladas “sino también como una forma de comunicación” a la vez que es “algo que se sitúa frente a nosotros” (Gadamer 1988, pp. 131-132) para esbozarnos los límites del lenguaje [artístico y textual].

Lo que la palabra evoca puede adquirir el peso de la materialidad en la que viene a convertirse. La transformación del *logos* en material artístico es consecuencia de la nueva interpretación de un mensaje

con la pretensión de desencadenar una percepción háptica del léxico artístico, de lo semántico — del arte, dentro de él, no sobre él—y sobre todo de lo sensorial. Los roles de artista y espectador se intercambian y la obra se hace viva, mutando y adaptando su mensaje último de forma única e individualizada dentro de las infinitas lecturas que el arte contemporáneo puede tener y ofrecer a una tipología de contempladores también infinita: el artista tiene que leer su obra con otros ojos, como el espectador debe reescribir su interpretación personal de esta.

En la historia del arte contemporáneo ha habido profusos ejemplos dónde el título de la obra ha subvertido en diferentes parámetros, a la obra en sí. Se contextualiza y se atribuye la determinación del primero sobre la materialidad de la segunda, englobando un *corpus* de la obra en su conjunto, que está encaminada al condicionamiento entre las dos partes, de un juego de signos y significantes que todo lo puede trastocar cuando se incorpora lo inopinado de las diferentes lecturas y contemplaciones que un espectador puede tener ante el binomio obra/cartela.

No obstante, muchas representaciones son nombradas solamente por lo que en ellas aparece, como una suerte de constatación o de refuerzo del objeto, y no de una manera autónoma o protagonista como parte evocativa del propio título. Existen innumerables piezas en las que el título viene impuesto de forma ajena —por el promotor o por el conservador de la pieza, independientemente de su época, ubicación o estilo artístico— como una simple forma de identificación o clarificación para el espectador; sin ser este nombre parte indispensable de la propia obra, es más, hasta la contemporaneidad, las obras de arte solían ser autónomas de su propio título; ejemplos de aquel proceder ya superado son: *Las Meninas*, *El David*, *La última cena*, *La noche estrellada* o *El grito*, entre otras muchas que incluso llegan a tener dos títulos como *La Mona Lisa* —conocida también como *La Gioconda*— de Leonardo, o el cuadro de Velázquez, *La rendición de Breda* —alternativo a *Las lanzas*—.

Es a partir del final del siglo XIX, salvo contadas excepciones, cuando el propio artista incorporó el título a su obra, creando un *corpus* indisoluble cuya fusión se transmuta en un solo ente condicionado de forma imbricada con lo tangible y lo evocativo, lo físico [o fáctico] y el logos... cuerpo y alma: conceptos no dicotómicos cuya frontera lagunar llega a ser inexistente. Nombre y objeto establecen una simbiosis en la que de forma ecuánime se aporta valor al conjunto: dos ingredientes —textual y objetual— de mutuo condicionamiento.

Obras como *La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo* —D. Hirst—, *La Fuente* —M. Duchamp—, *Mamá* —L. Bourgeois— o *Cómo explicar la pintura a una liebre muerta* —J. Beuys—, son algunas de las piezas en las que el título opera en un plano determinante, independientemente de los distintos que son las épocas, estilos y pulsiones de sus autores. El objeto artístico puede situarse como complemento o incluso como mera traslación semiótica de lo que en la cartela podría llegar a interpretar el espectador: hace mucho que en el arte sabemos que lo planteado por la imaginación supera con creces a lo observado sólo con los ojos. Lucy Lippard (2004) —respecto a la desmaterialización surgida con el arte conceptual en los 60— no señala que el artista debería profundizar más en sus interacciones con la literatura y la filosofía, para poder “manejar conceptos técnicos en su propia imaginación, en lugar de tener que luchar con técnicas constructivas” (p. 370) que en cierto modo limitan la “retroalimentación” entre obra y espectador.

Esta faceta interpretativa queda exenta de la simple labor enunciativa o calificativa, condicionando la propia ejecución fáctica del objeto en sí, además de la posibilidad de que pudiese servirle —al artista— de

esbozo, de *guide route* para un proceso planificado y condicionada en base a su protocalificación: el título como esbozo de la futura obra a crear. La palabra tiene la facultad de ser una “expresión producida por el hombre [que] siempre representa y expone lo real y lo irreal” con ella se resalta “el carácter pictórico y simbólico del habla” (Heidegger 1990, p. 14). Este pensamiento heideggeriano es aplicable, de igual modo, al artefacto artístico, pues tanto la palabra como el objeto pueden evocarse mutuamente, y como decía Sol Lewitt, sólo las ideas pueden ser obras de arte.

Figura 1: Marcel Duchamp. (1919). Detalle de la obra *L.H.O.O.Q.* [fotografía], Copyleft, 2013, Wikimedia. <https://bit.ly/49PIDvs>. CC BY-SA 3.0



Duchamp en su *L.H.O.O.Q.* hace una reinterpretación de la *Mona Lisa* de Da Vinci con un título compuesto por estas cinco iniciales para evocar la fonética en el espectador de “*Elle A Chaude Au Cul*” o lo que es lo mismo: “Ella tiene calor en el culo” [traducido literalmente] aunque con el sentido de “ella está cachonda”. Tras leer el nombre de esta pieza, la sonrisa de *La Mona Lisa* se transforma y es percibida ya, de forma distinta e irreversible por el espectador.

Resultados

La prevalencia de lo auxiliar

“Las palabras están llenas de falsedad o de arte; la mirada es el lenguaje del corazón”
William Shakespeare

Esta investigación no debería pasar por alto la función práctica que se le atribuye al título de las obras contemporáneas. Resulta habitual ver a espectadores en las salas de exposición, interpretando la obra observada a la par que, revisando, comprobando y comparando lo contenido en la cartela que

acompaña la obra (de Diego 2024). Este contexto de diálogo parece, en ocasiones, imprescindible y clarificador para una correcta metabolización y dotación de una cierta manera de ‘entender’ el arte.

No obstante, la cartela de uso generalizado —sobre todo en el arte contemporáneo y actual— no suele incorporar otra información que el título de la pieza y poco más, a lo sumo, sus medidas y el tipo de técnica utilizada (confundida de forma generalizada con el material utilizado). Si a esta circunstancia le sumamos que una gran parte de los artistas no ‘bautizan’ sus creaciones —intencional, justificadamente o no— el espectador profano se encuentra en el desamparo absoluto, en su pretensión de entender “lo que significa”, “lo qué quiere decir” o “por qué se usa este material o se coloca de aquella forma”. Un abandono de la contextualización hermenéutica de impacto asimétrico y supeditado a diversos parámetros como la dificultad de ser *entendida* la obra por un espectador profano —arte conceptual por ejemplo—, a la variedad cognitiva a efectos artísticos del espectador —no confundir con su capacidad intelectual o cultural— y, por supuesto, al limitado despliegue y desarrollo de las herramientas de mediación —anquilosamiento de la cartela y de otros apoyos hermenéuticos—.

No se pretende dar una explicación unívoca o una disertación de la intencionalidad del artista, sino más bien de dotar de un adecuado contexto de la propia obra. Esto puede ser, desde la utilización de un título preminente, de una información contextual en la cartela, de una pequeña *Bio* de la obra o simplemente de una breve composición literaria pertinente, por ejemplo, un poema o un texto relativo a la obra o al artista. No obstante, el añadir este componente hermenéutico no es óbice para que pueda ser el título —o como consecuencia pragmática, la propia cartela— en la que resida el protagonismo, pudiendo desplazar o incluso anular totalmente la necesidad de que lo referencial pase a ser único actor en el artefacto artístico.

Figura 2: Pepe Eiras. (2024). Fotografía de la obra *Ceci n'est pas un cartouche*, proyecto para ArtMargins [fotografía] Creación propia.



A pesar de que el *Titulus*, en la literatura y en el arte tiene muchos puntos de inflexión y concordancia, no es menos cierto que en la primera no acostumbra a tener el carácter interlocutor y transgresor que puede implicar en el segundo, salvo en contadas excepciones. Se utiliza en aquella para anteceder y resumir la temática del propio escrito y no como en la obra de arte que puede modificar y trastocar diametralmente la materialización de la pieza a la cual no solo enuncia o evoca. Ahora bien, actualmente en diversos museos se empieza a tener en cuenta el enorme potencial que la cartela tiene, como portadora del título, el que está siendo reformulado y sustituido no en pocas ocasiones —sobre todo los históricamente acaecidos y ajenamente interpuestos— con respecto a la literalidad de textos [hoy] políticamente incorrectos o para modificar su significado y una lectura de la plástica con un planteamiento narrativo totalmente nuevo; algo muy rejuvenecedor, máxime si la obra en cuestión tiene varios siglos de antigüedad (de Diego 2024).

Que el Título sea un elemento atribuido a la lengua parece ser adoptado por el Arte solo por necesidad de enunciación o calificación, aunque en ningún momento este llega a ser tomado como elemento partícipe y pertinente en la obra o ciencia en sí. El arte textual es la única excepción, pues es la palabra la protagonista; ahora bien, esto tampoco es exactamente así: allí la palabra es el objeto, no el nombre; esta se subyuga a un cierto cambio metafísico en los elementos a confrontar: nombre y objeto, título y obra, un binarismo [irreal] que llega a confrontar el *verbum* y el *est*, todo lo contrario de lo que sucede fuera de esta única excepción del letrismo o arte textual.

Sin centrarnos en el anatema de qué es o debe ser considerado arte, históricamente el contexto hermenéutico que lo ha acompañado siempre ha ido a la par, evolucionando desde sus primeras referencias. Al principio, la palabra estaba implícita en expresiones protoartísticas como las de Lascaux y luego incorporándose, ya de forma tácita, al propio objeto artístico a partir de la cultura sumeria, con inscripciones textuales cuneiformes emplazadas en objetos artísticos como ánforas o Kylix. Con la contemporaneidad y la consiguiente aparición de lo digital, la comprensión de lo que vemos —la imagen y por consiguiente de la gráfica— se ha complejizado de forma exponencial, sin embargo el binomio obra/contexto hermenéutico sigue estando presente. Hockney sentencia que ojo —también mano— y tecnología se necesitan mutuamente, pero que esta última nunca superará en complejidad al primero, aunque sí que lo condicione y obligue a cambiar (Hockney 2001): la obra de arte y su contexto hermenéutico evolucionan pero han estado, están y estarán formando un conjunto perceptivo de lo que el espectador recibe del arte.

El planteamiento que aquí se propone versa sobre la “palabra gráfica”, sobre el texto, entendido este como la fisicidad de aquella. Hans Hacke afirma que la palabra remite a la imagen, y que a esta le es sobrescrito el uso que hacemos de aquella (Olmo, 1995). Una presencia de lo textual, de lo tipográfico, de la forma escrita que no, necesariamente, tiene porqué ser materializada: la imagen mental puede incluso ser más evocadora que su huella impresa. Jesús Pastor señalaba que la diferencia principal entre lo tradicional y lo tecnológico es que el primero es extensión del brazo, mientras el segundo lo es de la mente (Pastor 1988), un pensamiento que él mismo ha venido a reformular cuando nos dice: “me interesa más hacer grabado que producir una estampa” (Pastor 2011) y constata la enorme distancia entre la obra final y su forma de construcción, también entre la idea del mensaje pretendido y lo que el observador puede interpretar de facto en la obra al final.

Una de las características más reseñables de la palabra es su capacidad de repetir de forma infinita [aparentemente] el mismo mensaje. Pero esta repetición de un determinado elemento —título, discurso, frase, palabra, letra o incluso un símbolo— conlleva una transformación inherente, condicionada por múltiples variables como la frecuencia, el número, la técnica, la semántica, el *lapsus linguae*, el accidente o la semiótica, entre otros muchos... un pensamiento benjaminiano consistente en ensalzar la copia, subvirtiendo lo transmitido por concepto histórico de pieza única/original (Benjamin 2019). Contrariamente, Pastor (2011) nos decía antes que le interesaba más el hecho físico de grabar —la matriz— que la consecuencia replicativa de conseguir múltiples variables —la huella—.

La repetición de inputs en la obra que plantea diferentes niveles de encaje, en tanto en cuanto a lo que de su interacción puede ser leído y concluido en una superposición de signos con implícitos que deberán ser sopesados de forma individual y conjunta por el espectador. Al igual que el aforismo del sonido del árbol en el bosque, si el arte no es recibido por el espectador, podríamos llegar a cuestionarlo a nivel ontológico, si lo que vemos es o no arte.

Esta frecuencia de repetición múltiple desencadena una transformación a diversos niveles que transmuta el mensaje inicial individual. Deleuze (1988) expresa que toda repetición es transgresora, pues al replicar el nominal, la realidad se vuelve más artística y profunda. Con la copia y sus matices diferenciales, accidentales o pretendidos, lo finito se transforma en infinito. La palabra se expande y nos lleva de nuevo a asimilar lo gestáltico de que el todo es siempre más que la suma de sus partes.

Con este detonante, el texto redefine la palabra —significado y significante— colonizando el espacio expositivo, a la vez que sintetiza y refleja también el tiempo. Esta escritura en el espacio nos exhorta a un profundo análisis sobre los elementos precursores de la gráfica y la instalación, de la matriz a la huella, del positivo al negativo, de la idea y de su praxis. El texto coloniza el espacio mediante una reformulación de sutiles y sucesivos cambios desembocando en una instalación compuesta por la acción textual, la resignificación a través del lenguaje y el proceso de copia como elemento transformador.

Este “*détournement* del texto”, surgido del postdadaísmo también ha evolucionado hasta hoy, desde aquel letrismo de Isidore Isou (López Gradolí 2014), no únicamente por la incorporación de las nuevas tecnologías y lo virtual de su —en ocasiones— evolución última, sino por la creación de una suerte de metalenguaje. La palabra se ha visto transformada, surgiendo un nuevo léxico que está siendo reformulado por el arte actual. La poesía experimental, la estética textual, la semiótica trastocada, el condicionante semántico, el [con]texto, o la semántica contradictoria son elementos utilizados por el artista para ocupar el espacio expositivo e intentar borrar la última frontera entre dos de los elementos más particulares y exclusivos que tiene el ser humano: arte y palabra.

La instalación, en su relativamente joven historia, ha abierto un sinfín de posibilidades al uso de la palabra en el arte, concretamente en una interdisciplinariedad de técnicas que ya preconizaba Rosalind Krauss (2015), contemplando una organización de la obra que no estuviese dictada ni por el medio ni tampoco por una finitud entendida como limitadora de las múltiples posibilidades de la creación artística. Un “poder borrador” de la instalación que también ha eliminado las últimas fronteras separadoras entre las diversas maneras de crear arte, incluso subvirtiendo el protagonismo del artista por el del espectador, que pasa a ser parte esencial y condicionante de la pieza, dándole una dimensión nueva y un mensaje individual y distinto a cada observador.

Carl André (2014) afirmaba que “la función de la escultura consiste en apoderarse y ocupar el espacio” un pensamiento que es extrapolable al arte textual, de hecho, la cartela y el título podría, en ocasiones, llegar a considerarse como una “escultura textual de campo expandido”, no como encorsetamiento historicista de técnicas, ya superado, sino como Rosalind Krauss (2015) creía conveniente la relectura de determinadas técnicas —pintura y escultura en su caso— para la adecuada comprensión artística contemporánea.

La palabra, sea como texto, sonido, figura retórica o discursiva adquiere un protagonismo visual que subyace en la obra artística (Vallejo Delgado 2003). El lenguaje se hace símbolo, o como Derrida lo califica: “grado cero de la escritura”, en línea con lo cual, Foucault en su *El pensamiento del afuera* afirma “¿A qué extrema sutileza, a qué punto singular y tenue, llegaría un lenguaje que quisiera reivindicarse en la despojada forma del «hablo»?” (Foucault 1993).

Para la constatación de lo anteriormente afirmado, tan importante resultan las obras de Magritte, Duchamp o Bourgeois, como los escritos de Foucault, Heidegger o Gadamer. Diferentes escuelas de pensamiento psicológico nos pueden servir de herramienta para esgrimir una suerte de manifiesto que dé cumplimiento a la supuesta clarividencia de la palabra analizada desde un punto de vista de la Filosofía —yuxtapuesta a la de la Filología— para un uso aplicado al arte.

Discusión

La capacidad háptica de la palabra

“Es mejor debatir una cuestión sin resolverla, que resolver una cuestión sin debatirla”
Joseph Joubert

Que el título interpuesto por el artista a una obra de arte determinada pase a formar parte de esta es axiomático, no precisa de más demostración. No por una cuestión de autoría o de libre discernimiento de la adicción por su responsable, tampoco por el presupuesto que Piero Manzoni tenía de todo lo que sale del artista, resulta ser arte —incluida su “mierda”— sino por la consecuencia lógica de que si el logos es utilizado para expresar, para añadir otra capa de expresión e información, opera de facto como un material más de los que el artista dispone; el resultado es que esta nueva materia incorporada o incorporable —la palabra— conlleva un tratamiento y unas consecuencias hápticas asimilables a la de otros materiales, bien en su potencia visual, figurativa, evocadora o trasgresora.

Sin embargo, no podemos asumir el dogma de que el título es siempre condicionante; esa asunción sería como establecer que una obra que no contenga —por ejemplo— el color azul ultramar no puede expresar quietud, tranquilidad, armonía, melancolía u otras apreciaciones semióticas usualmente atribuibles. Evidentemente son muchos los artistas que no “juegan” con los títulos, o incluso utilizan el “Sin Título” como oxímoron condicionante del calificado de su obra, pero esto es una opción tan autónoma y potestativa como si no quisiesen utilizar el color azul ultramar.

Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones. Las sensaciones como perceptos no son percepciones que remitirían a un objeto (referencia): si a algo se parecen, es por un parecido producido por sus propios medios, y la sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sombra y luz. (Deleuze & Guattari 1993, p. 167)

El sentido referencial se transmuta en “endorreferencia” en tanto en cuanto al potencial del título bajo el cual se formula un enunciado (Deleuze & Guattari 1993, p. 138) con una “composición estética” nunca gratuita ni vacía de “sensación” (p. 194). Esta *endorreferencia* que Guattari atribuye al título como parte de la *composición estética* de la obra de arte refrenda lo antes afirmado y asumido arriba: la pertenencia compositiva del logos asimilable a una materia más de las que el artista puede hacer uso.

Figura 3: René Magritte. (1929). Fotografía de la obra *Ceci n'est pas une pipe* [fotografía], ADAGP – ARS, 2013, MOMA. <https://bit.ly/40ujz4T> Licensed by Art Resource, NY



De igual modo que un color puede *contradecir* a otro, y que la inclusión de ambos conlleva a una expresión distinta según la primacía entre ambos, el título de una pieza y la pieza en sí pueden también *jugar* a lo mismo. En una carta que Magritte escribió a un amigo, se refería al título de su famosa pintura *Esto no es una pipa*, afirmando que “el título no contradice al dibujo, afirma de otro modo” (recogido en el Foucault 2001, p. 85). No obstante, el lector ahora —con este ejemplo— puede pensar que no es el título de este cuadro lo que aporta, condiciona y desarrolla un papel más allá de la hermenéutica, sino la inscripción ológrafa en el cuadro de este —*Ceci n'est pas une pipe*— pero esto no es así, pues una inmensa mayoría de los títulos [condicionantes] no suelen estar replicados en la fisicidad de la propia obra. Aunque su operativa sea distinta, el resultado perceptivo es muy similar, un

ejemplo actual son las pinturas de Anselm Kiefer en las que indistintamente ubica texto o no en sus pinturas, y hace lo mismo con el título o con la ausencia de este. Ambos proceder, similares a aquellas anotaciones contextualizadoras de los Kylix sumerios antes mencionados, pero con una repercusión exponencialmente más compleja y con repercusiones en la percepción y en la interpretación de la pieza más determinante para una heterogeneidad tipológica de espectadores.

El título entonces, ya como material artístico, para que tenga repercusión tiene que estar disponible al espectador, de igual modo que un color o material tiene que ser perceptible, no basta con *estar ahí*. La operativa más usual para paliar esta obvia necesidad es la cartela. Un elemento de facilitación hermenéutica de acceso universal que tampoco está exento de unas valoraciones a las que también se puede someter al lienzo, tabla, fresco, metal, tela, papel o composite en el que pueda estar pintado un determinado cuadro. Tampoco su forma, color, manera de disponerlo en sala, iluminación, preponderancia o influencia en los flujos de espectadores. Una capacidad háptica asimilable —en ocasiones incluso superior— a la posible rugosidad de un material, a la semiótica implícita de un determinado color o a la percepción visual, sonora, olfativa o táctil determinadas. La imaginación casi siempre supera a los sentidos.

Figura 4: Eva Lootz. (2024). Fotografía de la obra *Sin título* (1976) [a la izquierda] en la exposición *Hacer como quien dice: ¿y esto qué es?* en el Museo Reina Sofía [fotografía], Archivo fotográfico MNCARS. <https://bit.ly/4eTahbl>. Licencia de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Independientemente de que una obra tenga o no título —por economía del lenguaje no disgregaremos las diversas tipologías según la repercusión e intencionalidad del *Sin Título*— la sola presencia de la cartela situada en sala interactúa a múltiples niveles no solo con el espectador y con la hermenéutica del sentido de la pieza, sino también con la fisicidad misma de la obra, con su prestigio y su semiótica. Hace unos años, en 2005, Eva Lootz llevó a cabo una versión de una obra suya de 1976 titulada *Sin Título* (1976), no obstante, tanto ella como la comisaria Rosa Queralt, como también los textos de sala en el Museo

Reina Sofía se referían a la pieza como “chorizo apretado de papel de estraza”; pieza dispuesta con otras en una sala titulada —y rotulada— como “Las papillas elementales”. La primera versión de esta obra, la producida en 1976, no se presentaba en sala con cartela alguna, mientras que la versión del 2005 mostraba una escueta cartela con su *Sin título* y con la datación expresa de 1976, pues la artista no quería transmitir al espectador que se tratase de una pieza distinta a la creada —y posteriormente destruida casi treinta años atrás—. Cuando se le preguntó a la artista sobre el porqué de esta diferenciación en la constatación adulterada de la fecha ella afirmó que “la datación era en este caso una información capital respecto a su interpretación como gesto, como concepto y como actitud” (Tejeda Martín 2006, p. 43-46). Esto nos hace preguntarnos si sólo la fecha de la pieza puede condicionar la necesidad de la presencia de la cartela, pues la respuesta sea que posiblemente sí. Ahora bien, en este mismo caso, al colocar la cartela en sala, la obra pasaba a tener otras cargas y lecturas distintas: Eva Lootz era consciente —y pretendidamente se valió de ello— de que su *Sin Título (1976)* era una obra totalmente nueva, pese a estar basada en aquella ya desaparecida, y que el sentido intencional primigenio había mutado: la cartela “la situaba en la historia del arte y no en el arte que «sucede»” (p. 45) como paradoja contradictoria de lo que afirmaba el título de la exposición *El arte que sucede*.

Conclusiones

...entonces ¿qué?

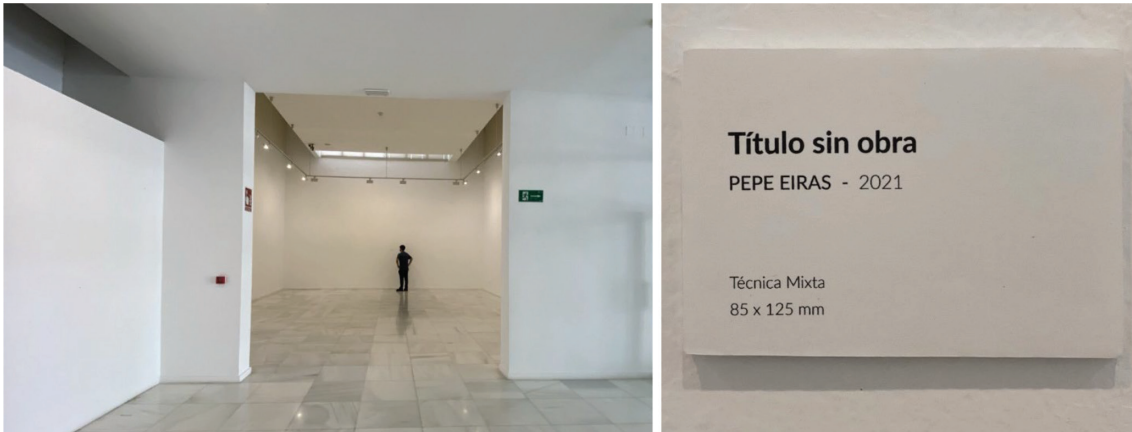
“Si el mundo fuera claro, el arte no existiría”
Albert Camus

Hace décadas que hemos despejado el anatema contemporáneo de qué es arte, al menos desde la propia Academia; no tanto a nivel ontológico sino en la determinación más o menos lagunar de donde empieza y donde acaba este. En Bellas Artes acostumbramos a subvertir los anatemas en axiomas, somos especialmente *finos* —aquí la etimología anglosajona de las *Fine Arts* es más propicia— en abordar problemáticas de muy difícil solución bajo la observancia empírica de otros saberes, de otras formas de tasar las ciencias humanas. Desde las Humanidades y el Arte podemos ver materia donde sólo hay intangible, ver un color, una forma, una expresión o pulsión determinadas donde objetivamente sólo hay un trazo o una simple palabra.

Ya en las Vanguardias Artísticas, hace más de un siglo, se trató al letrismo como una expresión artística más en la plástica, a la vez que la necesidad de la cartela era patente debido a la heterogeneidad de técnicas, materiales y que la misma brindara un apoyo ontológico al que el museo solía auxiliar a unas piezas que no siempre eran *entendidas* por un nuevo espectador lego en arte contemporánea.

Todo está en movimiento, el arte es testigo y partícipe en sí mismo de su evolución constante. Si partimos tanto del título —contenido— como de la cartela —continente— se podrían utilizar ambos, de forma conjunta o individual, para crear obras de arte autónomas de las piezas plásticas a las que se suelen referir. Una cartela o un título es tan autosuficiente para la expresión del apartado artístico como lo puede ser un color, un material o incluso la detracción de la materialidad de un objeto. Todo concepto es figurativo, toda figuración es conceptual; del mismo modo que todo arte es idea y sólo esta puede propiciar aquel.

Figuras 5 y 6: Pepe Eiras. (2021). Fotografías de la obra *Título sin obra* [general y detalle] en el Centro Damián Bayón de Santa Fe - Granada [fotografías] Creación propia.



El título y por lo tanto la cartela como elemento que le otorga fisicidad hermenéutica debería ser observado con la importancia que, en el arte contemporáneo y actual tiene un elemento disruptivo, premeditado y apropiacionista en lo semántico y en lo semiótico, sin el cual, la obra de arte sería algo muy distinto, o incluso, en ocasiones no alcanzaría a Ser.

Referencias bibliográficas

- André, A. (2014). *Carl André: escultura como lugar*. MNCA Reina Sofía.
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Godot.
- Castro Flórez, F. (2014). *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Fórcola.
- Chomsky, N. (1998). *Una aproximación naturalista a la mente y al lenguaje*. Prensa Ibérica.
- De Diego, E. (2024). "La revolución silenciosa de las cartelas en los museos". *El País*, 11 de junio de 2024. <https://bit.ly/3X1lqPW>
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y Repetición*. Jucar.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Foucault, M. (1993). *El pensamiento de afuera*. Pretextos.
- Foucault, M. (2001). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama.
- Gadamer, H-G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Paidós.
- Heidegger, M. (2002). *De camino al habla*. Serbal.
- Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto*. Destino.
- Krauss, R. (2015). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- López Gradolí, A. (2014). *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*. Calambur.
- Olmo, S. (1995). "Entrevista con Hans Haacke". *Lápiz* 116 (1995):56-65.
- Parejo Sánchez, Á. (2000). "Un nombre para la imagen: el título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia. <https://bit.ly/3qPm1Vq>
- Pastor, J. (1988). *El Copy Art aplicado al grabado*. Caja Vizcaína.
- Pastor, J. (2011). *Sobre la identidad del grabado*. Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

- Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica y la estética contemporánea*. Prometeo.
- Tejeda Martín, I. (2006). *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Trama Editorial.
- Vallejo Delgado, C. (2003). "Discurso y forma en el arte y la estética contemporánea". *Revista de retórica y teoría de la comunicación*, 5 (2003): 261-64. <https://bit.ly/3B5VTO2>

BIO



Pepe Eiras, Lousame, A Coruña (1972) es investigador del Grupo PRACE de la Facultad de BBAA de Pontevedra – Cursa estudios de Escultura y Diseño en la Mestre Mateo de Santiago en 1989, teniendo que abandonarlos y 25 años después, decide retomarlos en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, donde se gradúa en 2020. Realiza el Máster de Producción e Investigación en Arte por la Universidad de Granada y, en la actualidad, cursa estudios de doctorado en la Facultad de BBAA de Pontevedra. Su tesis versa sobre "Sin título – Técnica Mixta. La cartela como paradigma de contextualización hermenéutica" formando parte, como investigador, del grupo de investigación PRACE (Uvigo) y colaborando con el Lab2PT de Guimarães (Universidade de Minho – Portugal) y el CEEA de la ESAP (O Porto – Portugal).

Ha participado en diversas exposiciones colectivas como "Tactilicia" (Pontevedra 2017); "Proyecto táctil" (Pontevedra 2018); "Círculos" (Galería Musart 2020); "Error de sistema" (Centro Damián Bayón de Santa Fe - Granada 2021); "Las limitaciones del límite" (Instituto de América Granada, 2021); "Unha odisea no pazo" (Pazo da Cultura Pontevedra 2021); "The year we make contact" (Galería CTJV de Monção - Portugal de 2021-22) y "Los frágiles secretos de su mente" (Fundación_RAC de Pontevedra 2022). Exposición individual "Motes" (Espazo Torrado Cambados 2024) y como comisario de la exposición "Reliquias" (de Alex Fuertes y Julio Catalán en Sala O Abrigo de Pontevedra) y con "Nós nos nós" (de Montse Gay en Espazo Torrado de Cambados). Ha publicado diversos artículos, impartido seminarios y cursos a nivel internacional, así como obtenido varios premios. pepeeiras.doc@gmail.com