

# La apropiación de la palabra y su función central en las artes visuales contemporáneas.

Paula Juanpere Duñó\*

Universidad de Barcelona

**Resumen:** En el presente artículo se analizará la apropiación de la palabra o el soporte discursivo que establecen las artes visuales contemporáneas, cuando ya no hay distinción ninguna entre el objeto común y la obra, y el arte ha roto el vínculo exclusivo con el acto de la visión. Se analizará el nuevo espacio ambiguo entre la imagen-objeto y lo literario en el cual se sitúa la obra de arte posmoderna, señalando sus nuevas contradicciones y posibilidades.

**Palabras clave:** arte contemporáneo, posmodernidad, artes visuales, arte y palabra, literatura.

**Abstract:** This article analyzes the appropriation of the word or discursive support that contemporary visual arts establish. This phenomenon happens when there is no distinction between common objects and a work of art. As a consequence, it breaks the exclusive link with the act of vision. This new ambiguous space will be analyzed by comparing the image-object and its literary features, where the work of postmodern art takes place and brings out new contradictions and possibilities.

**Key words:** contemporary art, postmodernism, visual arts, art and word, literature.

La presencia de la obra de arte existe incluso en su falta de materialidad. Es bien conocida la creciente desmaterialización del arte desde las vanguardias y con una especial y deliberada incisión durante los años sesenta y setenta, con las formas de arte procesuales y conceptuales. Desde la no-presencia de la materia, la carencia del objeto o la ausencia de lienzo y pintura, hasta el espacio desnudo y silencioso de la sala de exhibición tras la inasible *performance*. Diferentes huecos que ha ido incorporando el arte, blancos, sin embargo, voluntariamente elocuentes. Incluso aquello inexistente

---

\* C/Olivera, 72 pal 2  
08004 Barcelona  
93 325 34 32  
paulajuanpere@hotmail.com

encuentra su legitimación dentro del mundo del arte y numerosas obras que nunca fueron realizadas se mantienen firmes en el relato de la historia del arte<sup>2</sup>.

Este vacío es también, recuperando a Duchamp, la diferencia, la demora entre su *Grand Verre* y la *Boîte Verte*, que guarda 93 documentos entre dibujos, cálculos y notas que hacen referencia al vidrio, y que justamente con la posterior *Boîte Blanche* establecen un conjunto de notas a pie de página de la obra. Podríamos afirmar atrevidamente que entre ella y las anotaciones está la distancia que hace a la propia obra, está su verdadera presencia. Este espacio resulta paradigmático del arte contemporáneo: la presencia radica entre el objeto artístico y la infinidad de discursos que lo sobrevuelan. La obra *La Mariée mis à un par ses Célibataires, même (Le Grand Verre)* (1912-1923), consiste en un vidrio doble de 2,70 metros de longitud, pintado al óleo. Sin embargo, los tubos de colores sirven a Duchamp para saltar más allá de su materialidad. La pintura pura ya no interesa al artista como finalidad, y con estas convicciones se afirma la *Idea* y se origina un desplazamiento del objeto reducido a simple mediación. Diferencia, análisis, demora; el espectador tiene la responsabilidad de poner en acto todo el aparato de significaciones que la obra presenta. Si *La Mariée* no es un objeto para contemplar, sino que en ella hay una apuesta al desciframiento, el retardo temporal es evidente. La forma proyecta sentido y éste se consolida en sí mismo, petrificado, en el sentido literal de la palabra.

En la contemporaneidad –o la posmodernidad–, al no haber ningún imperativo formal y estilístico entre la representación y el referente, el funcionamiento significativo del arte, su dependencia discursiva y teórica que Danto ve en su esencia –en todos sus momentos históricos– se explicita, se expresa sin complejos. Para este filósofo, las obras de arte siempre pertenecen a dos mundos: al mundo real y al mundo del arte. Es el discurso teórico lo que las transfigura desde el primero hasta el segundo<sup>3</sup>. No es el ojo el que puede discernir una obra de arte de un objeto común, sino que considerar una obra como tal requiere de un discurso de razones para no ser meros hechos de la voluntad arbitraria, razones que constituyen el mismo mundo del arte. Así, apreciar una obra de arte significa haber comprendido, al menos, una de sus razones<sup>4</sup>. Es decir, hay en la

---

<sup>2</sup> “Ce qui n’est pas produit est toujours meilleur que ce qui est produit”, decía Duchamp: A. Jouffroy : “Conversations avec Marcel Duchamp”, (*Une révolution du regard: A propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Gallimard, 1964, p. 111).

<sup>3</sup> Véase A. C. Danto: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.

<sup>4</sup> Véase G. Vilar: *Las razones del arte*, Madrid, A. Machado, 2005.

recepción de una obra de arte un proceso de reconocimiento o comprensión que únicamente es posible a través de la esfera teórica que compone el mundo del arte, participando de sus razones o de su juego de lenguaje –hablando en términos wittgensteinianos. Es esta capacidad de reconocimiento y participación lo que permite ver alguna cosa como arte, espacio temporal que la obra demanda y el espectador necesita, y este vacío que compone la demora es lo que el arte ha explicitado y exagerado, en cierto modo, tras las prácticas duchampnianas. La obra contemporánea quiere presentarse y usarse como objeto parlante. Duchamp recuperó lo que él había llamado el vínculo del objeto artístico con lo literario mostrando, como dice Beatriz Sarlo, que “los contenidos y los mensajes están de vuelta<sup>5</sup>”.

Así pues, el artista se transforma en un productor de reflexiones, pensamientos que serán traducidos e interpretados y la forma, la *mise en scène*, gira alrededor del lenguaje verbal. El único elemento sustentador o hilo conductor en la mayoría de las prácticas artísticas contemporáneas es la palabra que, en su presencia un tanto espectral, constituye la obra como tal: el arte ha devenido “declarativo<sup>6</sup>”. Se establece una vuelta al enunciado frente a la importancia de la enunciación que tuvo lugar en las vanguardias; enunciados, sin embargo, que no quieren trascender ni resolver ningún misterio, sino que actúan como un permanente flujo de pensamientos o propuestas y esbozos de ideas desordenadas.

En nuestra época artística, de pluralidad radical, la posibilidad de volver a incorporar la materia –de hecho, de volver a hacer “cualquier cosa” – es incuestionable. El vacío ya no tiene que ver únicamente con la falta de contenido físico, sino con la tardanza reflexiva de la obra. Es el vacío causado por la pérdida de la importancia de lo sólido a favor de una, cada vez más acusada, subordinación al aspecto verbal. La aportación real de la obra de arte contemporánea no reside necesariamente en la forma – a menudo conocida ya por todos- sino en la escenificación de unos objetos que son dispuestos para ser leídos, de los cuales la instalación representa una práctica paradigmática.

En la obra de Joseph Beuys *Schmerzraum* (Espacio de dolor, 1983), el artista nos hace penetrar en el seno del objeto artístico, que tiene forma de habitación recubierta toda ella con planchas de plomo e iluminada por una bombilla de luz tenue.

---

<sup>5</sup> B. Sarlo: “La estética de las buenas causas”, en *Punto de Vista*, 85, 2006: p.2. [www.bazaramericano.com/documenta/dilemas\\_artes\\_visuales\\_sarlo\\_buenas\\_causas.htm](http://www.bazaramericano.com/documenta/dilemas_artes_visuales_sarlo_buenas_causas.htm).

<sup>6</sup> *Idem*.

Este espacio opresivo y angustioso, al mismo tiempo que cálido y protector, quiere hablar del hombre y el dolor de la vida y la muerte. El material es completamente referencial y nos evoca este discurso que legitimará la instalación como obra de arte. El plomo, con todas sus propiedades de material denso, tóxico y aislante, pero también histórico, evoca su fuerza emocional que sustituye, necesariamente mediante la explicación en palabras, la ausencia de soporte estético específico<sup>7</sup>. La materia se cita a sí misma en una enunciación del lugar que ocupa, y en ese constante usarse o mencionarse está sujeta al discurso verbal. Tras las prácticas duchampnianas lo corpóreo se mantiene siempre sujeto al discurso.

En su célebre texto *¿Qué es un autor?*<sup>8</sup> Foucault utiliza unas categorías que nos pueden ayudar a imaginar la función central de la palabra en el arte contemporáneo. Al hablar de la figura del autor afirma que en el orden del discurso, se puede ser más que el autor de un libro, se puede ser autor de una teoría, de una tradición, de una disciplina en el interior de la cual pueden surgir otros libros y otros autores. Es decir, se puede ser un autor en posición de “transdiscursividad”. Para Foucault, estos autores, los “fundadores de discursividad”, “tienen en particular que no son sólo los autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos”. Se trata de autores que habrían establecido una posibilidad indefinida de discursos que no sólo han hecho posible un gran número de analogías, sino también de diferencias. Se establece la apertura de un espacio en sus textos. La obra contemporánea, por su parte, es también un espacio abierto que se rellena a través de la multitud de textos exegéticos, interpretativos, pero a la vez, con el discurso de la propia sugerencia de un relato. Aplicando entonces los conceptos foucaultianos en un desplazamiento conceptual, podríamos decir que las obras adquieren un cierto aire de “transdiscursividad” en la medida en que podemos hablar de ellas en tanto que “generadoras de discursividad”. Parece como si la obra pidiera permanentemente la palabra. Foucault explica, más adelante, una exigencia de estas discursividades a un “retorno al origen” que no es ni una redescubierta ni una reactualización<sup>9</sup>, tras un olvido esencial, constitutivo y estructural de la propia discursividad. Volvemos a aquello que hay en el texto y aquello

---

<sup>7</sup> Véase N. Catelli: “La función de la palabra en el arte contemporáneo”, en *Diario de Poesía*, 70, 2005, p.29.

<sup>8</sup> M. Foucault: “¿Qué es un autor?”, en *Els Marges*, 27-28-29, Barcelona, 1983, p. 215.

<sup>9</sup> Por “redescubierta” Foucault entiende los mecanismos de analogía o de isomorfismo que hacen perceptible una figura que ha sido enturbiada, mientras que la “reactualización” es la reinserción de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación que es nuevo para él.

que no está, dirigiéndonos hacia un vacío para encontrar la carencia, buscar lo que es dicho a través de las palabras, a través del espaciado que las separa. Es el espacio vacío lo que reclama el retorno. En el contexto posmoderno, este retorno llega a ser una práctica serena de la contemporaneidad; por esta razón, el concepto foucaultiano de retorno al origen (al texto) nos conduce a la posibilidad incesante de volver a la obra por aquello que ha quedado sin decir, pero que aún puede decir, la palabra olvidada y muda que siempre queda sostenida en el aire, por el propio hecho de que la obra deja permanentemente un nuevo espacio para ser repensada.

La obra de arte es así un artefacto “generador de discursos” al abrir permanentemente un espacio para el sentido que no es nunca fijado, codificable, o abastable y se mantiene además, en la plena conciencia de formar parte de la construcción de este espacio discursivo. Hemos pasado, probablemente, de la obra al texto en el sentido que Roland Barthes da a estos conceptos. Mientras que la obra cierra su significado, el texto juega con todos los posibles sentidos, a través de encabalgamientos: “el texto no puede pararse (por ejemplo en un estante de biblioteca); su movimiento constituye la travesía<sup>10</sup>”. La obra, además, es comprensiva pero el texto pertenece a un mecanismo metonímico: “el trabajo de las asociaciones, de las contigüidades, de las acumulaciones, coincide con una liberación de energía simbólica<sup>11</sup>”; la obra es mediocremente simbólica mientras que el texto lo es de forma radical. El texto es el intento de abolir –o disminuir la distancia entre la escritura y la lectura posicionándolos en una misma práctica significante: es el espacio donde ningún lenguaje corta el camino de otro, en el cual circulan incesantemente los lenguajes.

Atrapar y entender las artes visuales a través de las figuras retóricas parece justo y adecuado, pero más aún cuando éstas son eminentemente elocuentes. Danto habla del arte en general en tanto que metáfora<sup>12</sup>, sin embargo, hablar de esta figura del discurso parece demasiado conclusivo para el arte de nuestros días. En cierto modo, del paso de la obra al texto se desprendía también el desplazamiento de la metáfora a la metonimia que, como hemos visto, comprendía un espacio simbólico más amplio. Algunas voces hablan en términos alegóricos del arte posmoderno, la lógica del cual serían las

---

<sup>10</sup> R. Barthes: “De la obra al texto”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1994, p.75.

<sup>11</sup> *Ibid*, p.76.

<sup>12</sup> A. C. Danto: *Op. cit.*, *La transfiguración...* p. 248: “Entender la obra de arte es entender la metáfora que –me parece- siempre hay en ella”.

correspondencias simbólicas<sup>13</sup>. Podríamos encontrar, además, la obra de arte más bien ecfrástica: un objeto que se describe constantemente a sí mismo. Sin embargo, no es tan sólo descriptiva de ideas inmóviles, escultóricas, como hemos visto, sino que contiene una dimensión que la figura de la écfrasis no contempla. Nora Catelli cree más adiente relacionarla con la figura del discurso de la hipotiposis: “En realidad, para aludir al estado actual de las relaciones entre palabra y arte ni siquiera deberíamos usar la écfrasis, sino invertir esta figura y aludir a la hipotiposis”<sup>14</sup>. Este tropo, para el clásico Fontanier, alude a una imagen más viva y enérgica convirtiendo el relato o descripción en una escena viviente<sup>15</sup>. La vivacidad perdida en la écfrasis, la energía, la acción del arte de hoy, la recuperaría esta figura del discurso.

En esta condición de la obra, la esfera teórica del mundo del arte –su discurso de razones- es un flujo continuo y cambiante que se reelabora constantemente y rápidamente. La obra susurra e interpela en el momento de la recepción. Así, como advierte Anna Maria Guasch se establece un desplazamiento del discurso de las vanguardias, el discurso de la creación que permanecía en la propia obra, a un discurso poroso que amara todo su alrededor, el discurso de la recepción<sup>16</sup>. Según Danto se hablaría también del paso de la estética a la crítica, la cual constituiría el último momento de la obra. La función de la crítica es para Danto la de proporcionar, dotar al lector o espectador de cierta información que le permita reaccionar frente la presencia de una obra, una obra que en muchas ocasiones no difiere en absoluto formalmente de los objetos cotidianos<sup>17</sup>. El soporte discursivo, no es únicamente un medio para conseguir el fin, sino que es el fin en sí mismo, de forma que los discursos exegéticos generados suponen la satisfacción de una necesidad primaria de la obra. La crítica se establece, de este modo, como un mecanismo de integración constante al discurso de razones del mundo del arte, para capacitar en su participación y comprensión, un discurso que en la contemporaneidad deviene cada vez más complejo con la imparable

---

<sup>13</sup> Véase C. Owens: “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en B. Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 203-235.

<sup>14</sup> N. Catelli: “Cómo todo se hace palabra”, en *Diario de Poesía*, 74, 2007: p. 29.

<sup>15</sup> P. Fontanier: *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977: p. 390: “l’hypotypose peint les choses d’une manière si vive et si énergique, qu’elle le met en quelque sorte sous les yeux, et fait d’un récit ou d’une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante”.

<sup>16</sup> A. M. Guasch: *El arte del siglo XX en sus exposiciones*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009, p. 13.

<sup>17</sup> A. C. Danto: *Op. cit., La transfiguración...*, pp. 250-251.

voráGINE de nuevas aportaciones teóricas constantes<sup>18</sup>. Con la obra de arte no identificable a primera vista, la función crítica ante la obra posthistórica parece inevitable y, ha de ser, en cierto modo, también creativa, es decir, una obra que engrane otra obra, lo que Danto llama una *obra secundaria*<sup>19</sup>.

El discurso puede, no obstante, deconstruir la obra hasta la nada, llevar el camino del arte hacia una estética omnisciente pero transparente y neutralizada; nos puede conducir a salas vacías, a artistas desaparecidos, a palabras *kitsch*<sup>20</sup>, a posiciones pesimistas y catastróficas. En la última edición de la Bienal de Sao Paulo, que tuvo lugar en octubre del 2008, la narración pareció substituir por completo la exhibición. Se dice que fue una bienal vacía, sin obras. La planta inferior era planteada como el espacio destinado a *performances* y ecuaciones experimentales esporádicas, mientras que el primero y segundo piso se mantendrían vacíos como “un lugar de liberación de energías” según el director de la bienal, Ivo Mesquita, entrevistado unos meses antes del evento<sup>21</sup>; pero “al llegar al tercer piso estaría la gran biblioteca sobre las bienales con los archivos de los 58 años de historia de la Sao Paulo y documentación de las otras 200 bienales que hay en el mundo”. Mesquita mantiene así una posición casi artística –o una posición *pseudoartística*–, en el interior del núcleo de la creación y no tanto en la gestión de las obras: la bienal desaparece en cierto modo siguiendo los propios mecanismos por los que desaparece la obra de arte de la actualidad; en una voráGINE por repensarse. La bienal de Sao Paulo no fue pues un espacio para contener la solidez de obras materiales, sino que se transformó en un marco para el debate sobre la situación del arte y sus acontecimientos<sup>22</sup>.

Michaud llega a afirmar que “en efecto, de manera impresionante, el mundo es bello menos en los museos y centros de arte”<sup>23</sup>. Este filósofo francés, en un cierto desasosiego, acusa al arte de mantener un esfuerzo deliberado para devenir cada vez

---

<sup>18</sup> Michaud señala una paradoja en esta cuestión: mientras que la crítica no desfallece en su permanente discursividad, se percibe una generalizada “*défaillance du processus de communication*” (con el público general) (en Y. Michaud: *La crise de l'art contemporaine*, Paris, PUF, 1998, p.164).

<sup>19</sup> A. C. Danto: *Op. cit.*, *La transfiguración...*, p.252.

<sup>20</sup> N. Catelli: “La función de la palabra en el arte contemporáneo”, *Op. cit.*, *Diario de...* p.30: “La obra – instalación, danza, lo que fuese- puede ser antiartística, pero las palabras que la acompañan suelen poseer –en su grandiosidad solemne- un carácter kistch innegable”.

<sup>21</sup> “La bienal vacía”, en *Babelia*, 846, 2008, pp.13-14.

<sup>22</sup> No faltaron las críticas activas al evento: durante la celebración de la bienal brasilera un grupo de *graffiteros* armados con aerosoles entraron en el espacio y pintaron las paredes blancas de la exhibición en un acto de protesta contra la decisión de Ivo Mesquita de dejar vacía esta planta de contenido.

<sup>23</sup> Y. Michaud: *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2007, p.15.

más hermético frente a las experiencias de los observadores, esfuerzo que, en opinión del filósofo, esconde ideas triviales y comunes. La popularización y vulgarización de las prácticas duchampnianas –de este nominalismo radical que pone en crisis la apariencia estética de la obra– en un círculo de reiteración incesante, no habría hecho más que trivializar, según Michaud, el arte de hoy, en que cualquier tipo de práctica, como hemos visto, puede incorporarse al arte contemporáneo. A partir de la democratización del *ready-made*, nos dice, desaparece el mundo del arte por evaporación de su sustancia y aparece en un estado gaseoso. Con la pérdida del aura, término que recupera de Walter Benjamin, el espectador ha pasado de un mundo en el cual se recogía ante las obras, a otro en que se mueve por la sala de forma discreta y manipulado por las imágenes: es el tiempo de la “recepción en la distracción”, término también del pensador alemán<sup>24</sup>. Para Michaud, la obra de arte es desmembrada, des-definida, mientras que una atmósfera creativa (el diseño y la moda) invade nuestras vidas cotidianas y se declara el triunfo de la estética.

“Todo lo sólido se desvanece en el aire”, dice Bermann a propósito de la modernidad, parafraseando a su vez a Marx<sup>25</sup>. Ante estas posiciones advertimos que, en este funcionamiento de la obra, los discursos que aparecen permanentemente pueden desaparecer con la misma rapidez. Se trata de un discurso que no es dogmático, sino que se mantiene relativo, sereno, sugerente. A la vez que este espacio abre una notable abundancia de posibilidades, encontramos sin embargo, en ocasiones, la pérdida de solidez del discurso teórico. Hal Foster encuentra que a menudo cuando algunas obras hacen referencia a otras, pocas veces se trata de involucrar la fuente de forma profunda: “Pero así es el sueño del pluralista: parece el paseo de un sonámbulo en el museo<sup>26</sup>”. Tendríamos que preguntarnos pues, si estamos evaporando también la sustancia de los discursos, de la palabra del arte a través de textos herméticos y distantes que se neutralizan entre sí absurdamente. ¿Son las obras un continente de un contenido banal, esporádicamente referencial, de citas superfluas, apresadas, de discursos teóricos

---

<sup>24</sup> Véase W. Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Colonia del Mar (México), Itaca, 2003.

<sup>25</sup> M. Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1991, p.302: “El dinamismo innato de la economía moderna y de la cultura que nace de esta economía, aniquila todo lo que crea –ambientes físicos, instituciones sociales, ideas metafísicas, visiones artísticas, valores morales – a fin de crear más, de seguir creando de nuevo el mundo infinitamente”.

<sup>26</sup> H. Foster: “Contra el pluralismo”, en *Revista Criterios*, (trad. D. Navarro), p.5:  
<http://www.criterios.es/pdf/fosterpluralismo.pdf>



asumidos a priori y tan sólo representados, o son verdaderamente formas de conocimiento, de pensamiento, aportaciones de nueva significación al mundo?

Hemos visto como el arte contemporáneo tiene la posibilidad, la libertad y la capacidad de generar todo tipo de discursos, y con su forma relegada a objeto vehicular, aquello que les es más propio y esencial es justamente esta misma capacidad, mientras que el proceso de transfiguración del objeto común a obra de arte tiene lugar a través del filtro verbal, a través de la palabra. El mundo entero a la espera de su transfiguración a obra de arte, vigilando de que le sea asignada la palabra, una espera paciente e indiferente que no supone ningún calvario. “Es la marca de nuestro tiempo que todo pueda ser contemplado como una obra de arte y visto en términos textuales”, dice Danto<sup>27</sup>. Todo tiene cierta tendencia a devenir arte y palabra, y la palabra, a su vez, es la última cosa que parece desaparecer. En este proceso el carácter permeable del muro que separa las artes de la visión de la literatura es cada vez más poroso. En el paso de la obra al texto, se gesta el denominador común de ambas prácticas, situándose posiblemente en una apología del espacio huérfano a la espera de ser rellenado, en los límites de la era posthistórica, por una posible palabra.

Sin embargo, la sensación de vacío que muchas veces nos invade en las salas de exhibición del arte contemporáneo –aunque, paradójicamente, estén llenas de objetos cotidianos y aparatos hermenéuticos directos y simples– parece corroborar que, frecuentemente, esta palabra es efímera y fugitiva y poco satisfactoria. Parece como si las artes visuales no acabaran de atrapar, comprender y manejar el uso de la palabra y el vacío, y se situaran en una permanente incomodidad y en cierto afán constante de justificarse. Para Rancière, la crisis del arte de las prácticas visuales de las últimas décadas, no ha tenido parangón en las artes literarias. La resistencia de éstas reside en su propia debilidad: el arte de la literatura tiene la desgracia de no hablar más que con palabras y por ello tiene como esencia la esencia misma del lenguaje. Lo visual, por su parte, en su utilización de lo material, pone en acto la posibilidad de desdoblamiento del mutismo: es decir, aquello que puede manifestar y a la vez simbolizar, mientras que la literatura no tiene más que el propio lenguaje. Y el lenguaje, a su vez, está inscrito en todas las cosas. Rancière habla de una debilidad de la literatura que, paradójicamente, la habría convertido en el refugio de la consistencia del arte:

---

<sup>27</sup> A. C. Danto: *La madonna del futuro*, Barcelona, Paidós, 2003, p.32.

“Extrañamente, sin embargo, fue esta pobreza de la escritura lo que constituyó la resistencia de la literatura, fue la debilidad de los medios de los que disponía para responder a su imagen gloriosa de lenguaje de los lenguajes lo que le enseñó a domesticar los mitos y las sospechas que la separan de sí misma, a inventar las ficciones y las metáforas de un arte escéptico, en el sentido estricto del término: un arte que se examina a sí mismo, que convierte este examen en ficción, que juega con sus mitos, recusa su filosofía y se recusa a sí mismo en nombre de esta filosofía”<sup>28</sup>.

La crisis del arte no es para Rancière nada más que la imposibilidad de ciertas artes (“especialmente las visuales, las artes demasiado ricas”) para llegar a ser escépticas. En cierto modo, y otra vez de forma atrevida, podríamos afirmar hoy que las artes visuales ya no se presentan con las riquezas de antaño, sino con el hueco de todo aquello que fueron y ya no son, y que al asumir el lenguaje como eje central de su funcionamiento y crear con él sus propios discursos legitimadores locales y concretos, a través de ficciones y espacios literarios, el arte habría podido devenir escéptico. Como la literatura, en el vacío del que hemos hablado, se insertaría la propia contradicción del lenguaje y de un arte que solamente dispone de lo que tienen todas las cosas, y de sus formas perdidas y difuminadas en la orografía de los objetos comunes. De alguna forma, en su nueva inconsistencia deberá adaptarse a sus nuevos modos para fortificarse, y a la contradicción e inseguridad con la que, juntamente con la literatura, tendrá que permanecer en adelante. Se establecerá pues en una doble contradicción: en aquella de su esencia como arte que usa la palabra, y en la de haber perdido sus condiciones de desdoblamiento. La palabra del arte contemporáneo podría ser una palabra que rellena –como diría John Barth<sup>29</sup>– aquello que ha quedado vacío, como si se tratara de emparar el arte a través del lenguaje, o más bien la palabra en la que el arte debe resguardarse tras el vaciado de todo lo que no le era esencial, aquello que protegía al arte de no ser, justamente, más que lenguaje. Tras ese desnudarse, sólo ha quedado el sustrato del verbo, como era de esperar.

---

<sup>28</sup> J. Rancière: *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p.234.

<sup>29</sup> Véase J. Barth: “La literatura del reompliment (Narrativa postmoderna)”, en *Els Marges*, 27-28-29, Barcelona, 1983.