

EL OBJETO

Una mirada reflexiva desde su dimensión estética

◆ Julio César Botta

Con el aporte de textos de María Teresa Serralunga

Arte y Realidad

En los diversos escenarios donde manifiesta su accionar, la mirada crítica de los vanguardistas afirma que el hombre moderno ha perdido su otrora conexión con la realidad -la tangible y la de lo desconocido-, vínculo como al que estaban sujetas las convicciones del *tiempo de los ídolos*, aseverando que el arte de los últimos siglos se presenta alejado de los contextos vitales, entorno del que también forman parte la naturaleza y las cosas. Mientras que *en el tiempo de lo visual y en la era de las imágenes* -como sostiene Régis Debray (1998)-, el hombre si bien deambula indiferente alrededor de los símbolos y las huellas, se escuda de modo empático en el mundo de la ilusión y la mimesis, en la simulación de la realidad, deleitándose por los efectos de *trompe l'oeil* y de *repousoir* para alcanzar la fruición desde lo virtual. Las críticas también aluden, obviamente, a la arraigada persistencia de las preceptivas de definidos perfiles epistemológicos que constituyen las disciplinas artísticas, tradición recogida de los oficios del arte e impulsada por las academias.

Desde diversos proyectos utópicos, los hacedores del arte moderno buscan irrumpir con la ruptura sintáctica para confrontarla con las formas tradicionales de representación, poniendo así en crisis a la imagen icónica -la semejanza, el parecido- y suplantarla por la semiosis de lo *indicial*, de lo *simbólico* o de lo puramente *plástico*⁽¹⁾. Pero también se incorporan otros elementos provenientes de la realidad concreta, reuniendo y poniendo en valor a las cosas tangibles del mundo, como son los objetos manufacturados o industrializados, reciclados y resemantizados, presentados ostensivamente o intervenidos expreso con la intención de *transgredir* quebrantar / entrar en conflicto / contravenir / poner en crisis y construir un arte más cercano con el escenario real.

El arte contemporáneo muestra sustanciales intentos de reconstrucción de ese vínculo, propósito verificado en las búsquedas

expresivas que actúan fuera de las modalidades y parámetros convencionales. Inicialmente lo constituyen el *collage* y luego el *ready-made*, el *assemblege* y el *objet trouvé*, y sus derivaciones y conexiones posteriores con el arte conceptual, las acciones, las instalaciones y otros espacios artísticos alternativos no tradicionales.

A diferencia de las vanguardias históricas que lo precedieron, el *Dadaísmo* no intenta formular una nueva estética ya que sólo se exhibe como la exteriorización del estado de ánimo de sus actores incitado por una conducta nihilista y provocativa. Por ende, los dadaístas reniegan de las formas preestablecidas y de las situaciones conformistas, condenando también a las fórmulas desarrolladas por las mismas vanguardias que intervienen de modo paralelo en el ámbito artístico, pero insertas aún dentro del sistema, aunque excéntricas, más cercanas a la periferia del mismo.

En consecuencia, esta situación escéptica con respecto al arte hace tambalear no sólo la enraizada concepción estética basada en la euritmia y en la representación, sino también a las experiencias sintácticas que las mismas vanguardias desde diferentes estrategias intentan vulnerar para reformularlas como recurso expresivo. Mientras que la actitud y la acción Dadá se puede ubicar inicialmente fuera del sistema, más allá de los confines de lo evidenciado y sostenido entonces como arte.

Los cubistas, en la búsqueda de la objetividad del arte, incluyen en sus obras papeles pintados, impresos, letras sueltas e inscripciones, y luego incorporan fragmentos de objetos diversos, a veces resemantizados, instalando el conflicto del signo icónico como concepto de mimesis de la realidad, circunstancia que relativiza la diferenciación entre lo representado y la representación, entre el simulacro y la realidad, ya que la representación da paso a la presentación, y ésta a la ambigüedad y a la dispersión del sentido.

Se recuerda, por ejemplo, aquella *Cabeza de toro* ejecutada por Picasso con el manubrio y el asiento de una bicicleta. En consecuencia, estas

⁽¹⁾ De modo simplificado corresponde a las *categorías del signo visual* sustentadas por el *Groupe μ* (1992), determinantes de la gramática de ese lenguaje y en la acción retórica de la imagen.

intervenciones en el campo de la *imagen ya creada* u objeto dado, dan inicio a una estética con sus propias marcas semánticas dado que ya no opera con los significados convenidos: son polisémicas y a su vez son portadoras de sentido desde lo imprevisible, lo accidental o lo aleatorio, resignificando y provocando una nueva dimensión simbólica.

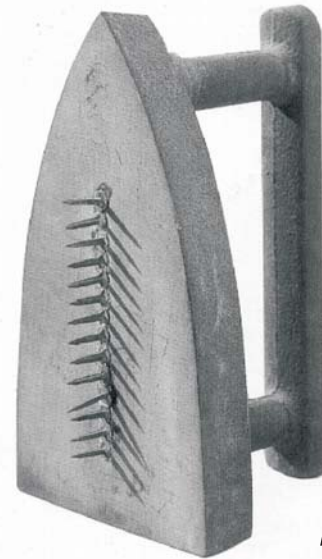
Por ello se considera que el Cubismo es el punto de partida, aunque incipiente, del hoy denominado **arte objetual**. Sin embargo, la sustitución de la obra de arte por el objeto constituye el propósito deliberado del *ready-made* dadaísta, enunciado visual instaurado por el auto-proclamado *anti-artista* **Marcel Duchamp**. A partir de un marcado gesto de ruptura frente al arte precedente, los dadaístas seleccionan un objeto de fabricación industrial, lo sacan de su realidad habitual y lo dotan de un nuevo sentido. Al ser el objeto firmado y expuesto en un museo, liberado de su funcionalidad original, la obra de arte tradicional es sustituida por una apropiación de un trozo de la realidad tangible. Cabe sin embargo preguntarse si la obra es el objeto seleccionado o el acto mismo de presentarlo como obra. En este último caso ya no se trataría de un problema de exhibición, sino de condición declarativa, es decir, de postura o actitud crítica frente al arte.

De modo provocativo, Duchamp no sólo desgarró el *“aura”* de la obra de arte sino que con la procreación del *ready-made* supera la intención cubista de suplantar las técnicas tradicionales de la pintura por el objeto, reivindicando la aproximación del arte con la realidad, ejercicio que va a ocasionar grandes consecuencias en el arte del siglo XX. De esta manera se inicia la cimentación de un nuevo paradigma del arte, hoy día en plena acción y que se manifiesta, según **Simón Marchán Fiz** (1994), *“... en la práctica de las declaraciones artísticas sobre las realidades extraartísticas, así como la problemática epistemológica básica de la apropiación crítica y consciente de la realidad”*.

La producción objetual a partir del movimiento Dadá

El fotógrafo, pintor y objetualista **Man Ray** afirma jactanciosamente que *“la fotografía es a la*

pintura lo que el auto es al caballo”. Si bien frecuente en su juventud el ambiente Dadá, obtiene una sensibilidad relacionada con lo pictórico al recoger con su cámara repertorios luminosos hasta el momento no registrados por la pintura. Pero Ray también desarrolla su impronta desde el Surrealismo recurriendo a la producción de objetos, como en la obra *Cadeau -Regalo-* (1921), consistente en una irónica plancha en cuya base introduce una fila de clavos. Marchán Fiz (op. cit.) considera que el gesto provocador y atrevido de la plancha con clavos inaugura la *“disfuncionalización del objeto de uso”*, paradoja enraizada con todo el humor y la ironía del efecto de



MAN RAY:
Cadeau
Plancha y clavos, 1921

inutilidad.

Kurt Schwitters, entre tanto, en la elaboración de sus *assemblages* utiliza fragmentos de objetos rotos o desarmados para unir "arte" con el "no-arte". Al respecto, **Herbert Read** (1994) considera que, *“... con su Merzbau de Hannover, en 1924, creó el prototipo de todos los assemblages tridimensionales que seguirían”*. De

este modo, el *assemblage* se expande desde el plano hacia la tridimensión, utilizando materiales diversos como chatarra o fragmentos de objetos, adoptando, en muchos casos, un lenguaje afín al de la escultura y posibilitando un saludable *aggiornamento* de ésta. A su vez, es posible considerar el *Merzbau* de Schwitters como una de las primeras apropiaciones del espacio que hoy se admiten como *instalación-ambien-tación*, ya que ocupa la integridad del local, creando el caos visual mediante el deliberado lleno total.

De carácter contradictorio, el polémico propósito de crear un "antiarte" se incorpora en el espacio propio del arte con la posibilidad de reunir elementos nuevos que el alicaído arte oficial no admite. Pero esta desviación de la norma, una vez que es aceptada, encarna la legitimación de una nueva experiencia artística, mientras que lo que realmente fracasa es la tan mentada expresión "antiartística" como mote para designar la transgresión y el inesperado comportamiento de la imagen. Es que no hay materiales que de por sí sean extraartísticos. Al respecto, **Peter Bürger** (1987) afirma que Duchamp no pone en crisis la categoría de obra de arte, sino que al firmar sus "ready-mades" cuestiona el concepto de esencia del arte, tal y como se había conformado desde el Renacimiento, es decir, como creación individual de obras singulares pero normadas sobre la base de la representación. También Bürger sostiene que, después de la vanguardia, se sigue produciendo este tipo de realizaciones como obras de arte, aunque admitiendo, no obstante, los procesos que ella ideó originariamente con evidente intención antiartística.

W. Rotzler (1975) utiliza la expresión *arte objeto* para designar una nueva modalidad expresiva, variante del discurso visual que consigue el reconocimiento de la comunidad



ARMAN:
Acumulación de jarras, jarras esmaltadas en vitrina de plexiglás, 1961 Colonia: Museum Ludwig.

artística en las últimas décadas del siglo XX, ya que sus códigos son aceptados en la definición de una nueva preceptiva hoy llamada *objeto*. Del mismo modo, Marchan Fiz (op. cit.) señala que el *principio collage* es un formalismo artístico que excede los límites de su origen en el Cubismo, prolongándose hasta nuestros días como *arte objetual*. Asimismo, aquella utopía referida a la unión entre arte y vida en gran medida se instituye y legitima con su justificación como obra de arte, así como otros soportes que desbordan los límites del objeto apelan a nuevas modalidades expresivas o a la *desmaterialización del arte*, abriendo sólo un camino que está lejos de terminar de recorrerse. De esta forma se debe entender que las "salidas de los límites del arte" constituye una actualización "diferida", como sostiene **Jorge López Anaya** (1999) al afirmar que "... es fundamental la noción historiográfica de 'efecto diferido', que explica la acción de una obra, de una tendencia o de un artista, sobre creadores muy posteriores".

En los años '50 con el surgimiento del *neodadaísmo* y el *movimiento pop* se advierte la recuperación y revalorización del objeto como soporte expresivo, desde los montajes "*combine-peinting*" de **Robert Rauschberg**, que evocan irónicamente el estilo de vida norteamericano, a las construcciones con objetos de **Tom Wesselmann**, que representan el mundo consumista como sinónimos de prosperidad y



bienestar.

A través de un interminable abanico de variables formales el arte objetual se presenta *increscendo* hasta nuestros días, del “*assemblage*” y las monumentales “*metamecaniques*” de Jean Tinguely a la *estética del desperdicio* y la objetualidad “*kitsch*” o “*camp*”. Además, en las últimas décadas del siglo XX el objetualismo encuentra un terreno propicio para su accionar no sólo por la crisis que provoca la tan mentada ruptura de los bordes disciplinares de las artes visuales, sino también por la *declinación de los ideales modernos* (Lyotard) -la postmodernidad-, en una época caracterizada por lo mutable y lo inestable, el desinterés por lo “*deja vue*” y la *inirritabilidad por lo imprevisible*, dando lugar a producciones muchas veces híbridas desde lo disciplinar pero con indiscutibles valores, respaldados muchas veces desde las políticas culturales, o desde lo económico o lo sociológico.

De esta manera, en los últimos lustros, la producción intertextual se multiplica, ya no como mera cita o alusión a otros textos anteriores, sino con la intención de resignificarlos. “*La materia que manipulan* (los artistas) *no es la materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informadas por otros*”, asevera **Nicolas Bourriaud** (2004), quien estima que la *post producción*^(*) es la tercerización de las imágenes y piensa que la reprogramación de las obras existentes es una actitud propia de la postmodernidad, modalidad creativa que posibilita en todos los campos del arte servirse de las imágenes existentes, reconvertirlas, reciclarlas y originar de ello un nuevo modo de producción.

Sobre la sustancia del objeto y su semiosis

En sus orígenes dadaísta, la imagen

objetual fluctúa entre el discurso disciplinar periférico del sistema (collage, escultura-assemblage, fotografía intervenida, etc.) y las formulaciones objetuales propiamente dichas que son las que sobrepasan los límites del mismo. En este último caso se sustituye la representación de la forma (los signos icónico o plástico) por el objeto en sí exhibido fuera de su contexto usual. Aquí la imagen del objeto se presenta como un signo de naturaleza *autorreferenciada*, afín a la ostensión y por ende pertinente con la modalidad sínea indicial. En la organización de la imagen, las incursiones experimentales del discurso objetual no son gestadas a partir de las consagradas normativas formales ni éstas son atendidas como un recurso imprescindible. Sin embargo, las resoluciones desde la sintaxis son vitales en el desarrollo del discurso, al estudiar y poner énfasis las relaciones figura-fondo, en los vínculos entre texto y contexto, y en los niveles de dependencia o aislamiento respecto al espacio de exhibición y la realidad, entre la contigüidad medioambiental y la neutralidad.

En el proceso productivo del objeto es habitual acudir a resoluciones materiales ya producidos, circunstancia por la que las imágenes son motivadas originariamente desde el *plano semántico* y no a partir de las consabidas componendas morfosintácticas de los elementos plásticos. Así, el proceso creativo se inicia con *objetos dados*, es decir, recurriendo a cosas ya creadas. Por consiguiente, la materia con la que opera el artista corresponde a productos culturales ya existentes. Se trata de objetos que poseen significados precisos y se presentan imbuidos de una fuerte carga pragmática, dado que son trastos de uso cotidiano y de la vida doméstica, a veces joyantes o deliberadamente vulgares, repulsivos y hasta deleznales.

Las acciones del artista sobre el objeto dado pueden estar regidas por la obviedad absoluta (lo tautológico), como ocurre con el *ready-made*

^(*) “El prefijo ‘post’ no indica en este caso ninguna negación ni superación sino que designa una zona de actividades, una actitud. Las operaciones de las que se trata no consisten en producir imágenes de imágenes, lo cual sería una postura manierista, ni lamentarse por el hecho de que todo ‘ya se habría hecho’, sino inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas... es ante todo saber apropiárselas y habitarlas”. Bourriaud (2001).



ABEL MONASTEROLO:
Cazador de almitas
Madera, 2003

NICOLA COSTANTINO:
Abrigo con tetillas.
Piel humana artificial y cabellos naturales, 1995/1999.

sin intervenir pero presentado fuera de su ámbito habitual (el *mingitorio* de Duchamp, por ejemplo), con la intención categórica de dar sentido a partir de su descontextualización del objeto y la intención del artista. Entre tanto, la intervención del objeto dado, ejercicio denominado por Duchamp como *ready-made aidé* (u *objeto manufacturado ayudado*) consiste en transformaciones escasas o rotundas del objeto elegido, exacerbándolo o resemantizándolo. Las restantes opciones objetualistas parten de la creación del mismo objeto, empleando materiales tradicionales y/o nuevas tecnologías, exhibiéndolo de modo exento o interponiendo otros objetos.

En todas estas cuestiones el proceso de gestación de la imagen acude a operaciones de combinación, extrapolación u oposición, interponiendo la realidad a lo imprevisible (lo accidental, lo azaroso, lo fortuito, lo aleatorio), recurriendo a figuras de la retórica como la paradoja, la ironía, la catacresis, la elipsis o la hipérbole, entre otras. Del mismo modo, en el proceso de organización se apela asiduamente a la ambigüedad sintáctica y/o semántica y/o

pragmática, ergo, la transgresión actúa como factor imprevisible en la resolución de la imagen objetual, y lo prueban la violación de las normas, la contravención del código, acciones originadas en el ejercicio creativo que desencadena el discurso visual, ya que el carácter ambiguo que conlleva persuade al receptor a reflexionar sobre el código desde las marcas autorales que le posibilitan dilucidar el idiolecto estético.

En la instancia interpretativa de la imagen, más allá de las connotaciones y vivencias que provoca el propio objeto y la predisposición a interrogarse sobre el porqué de la arbitraria elección del mismo y no de otra cosa, el principal conflicto que apremia y anima a cavilar al espectador inadvertido se refiere a la interrogación sobre cuáles son los alcances de la noción de arte. Al respecto *Elena Oliveras* (2004) afirma que “*el arte ha dejado de ser aquello que todos saben lo que es*”, reafirmando de este modo aquella sentencia formulada por *Theodor Adorno* (1987) al admitir que “*...ha llegado a ser evidente que nada en el arte es evidente: ni él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su*

derecho a la existencia". De este modo, Adorno asevera que la autonomía y el permanente desarrollo del arte hacen que se socaven sus propias bases constitutivas y se pierda la evidencia del mismo.

Pero más precisamente con relación a la estética del objeto, **J. M. Taverna Irigoyen** (2003) se refiere a "*la arquitectura de lo inútil y del 'porque sí'*", atribuyéndole al objeto como obra de arte "*proyecciones que pueden generar órdenes disociadores*" ya que, estima, corresponde a un ente promotor de "*energías convocantes*" y asevera que este tipo de obra muchas veces "*puede partir de un rango de humor y llegar a la categoría de una denuncia*". Pero la incorporación de los objetos al mundo del arte plantea del mismo modo el siguiente interrogante: ¿en qué momento cambió, si es que así fue, la intención vanguardista del "anti-arte" y cómo fue que los objetos "extra-artísticos" pasaron a ser materiales artísticos?

Desde la estética de la recepción, el arte objetual, como expresión transgresora y resolución imprevisible, asume también las reglas con un alto grado de ambigüedad que permite confirmar la tesitura relativa a que las variaciones del sentido que las obras pueden dar son siempre cambiantes y se despliegan en abanico para ser elucubradas por el espectador.

De este modo, la resistida evidencia del arte y la incertidumbre sobre la realidad de una estética que lo justifique, son algunas de las incógnitas que siempre descolocan al espectador y se portan como pretextos que sirven para "romperle los esquemas". Pero asimismo estas vacilaciones les proporcionan la energía requerida para persuadirlo e incitarlo a fruir en el momento mismo en que intenta develar el código, junto a la inevitable angustia que le puede proporcionar la supresión del sentido.

Bibliografía

ADORNO, Theodor: (1970) *Teoría estética*. Barcelona, Ediciones Orbis, 1987.

BOURRIAUD, Nicolás: (2001) *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004.

BÜRGER, Peter: (1984) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987.

DEBRAY, Régis: (1992) *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Editorial Paidós, 1998.

GROUPE μ : (1992) *Tratado del signo visual*. Madrid, Editorial Cátedra, 1993.

LÓPEZ ANAYA, Jorge: *Estética de la incertidumbre*. Buenos Aires, Fundación Federico J. Klemm Editora, 1999.

MARCHAN FIZ, Simón: (1986) *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Editorial Akal, 1994.

MENNA, Filiberto: (1988) *El proyecto moderno del arte*. Buenos Aires, Fundación Federico J. Klemm Editora, 2006.

OLIVERAS, Elena: *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires, Ariel Filosofía, 2004.

READ, Herbert: (1964) *La escultura moderna*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994.

ROTZLER, Willy: *Object-Kunst*, Köln: Du Mont, 1975, en ALBRECHT, Hans Joachim: *Escultura en el siglo XX*. Barcelona, Editorial Blume, 1981.

TAVERNA IRIGOYEN, J. M.: *El Juguete, una estética de la postmodernidad*. Santa Fe, Ediciones Lux, 2003.

Catálogos:

Artistas Argentinos de los '90 / Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires: Corín Luna S.A., 1999.

Man Ray / Centro Cultural Borges. Buenos Aires: Xavier Verstraeten, 2000.



Chamote: material de arcilla refractaria o calcinado a elevadas temperaturas. Compuesto de arcilla aluminosa o caolín, sin antiplástico. Debe ser muy refractario (no fundente), no dilatarse al calor del horno y ser poroso.

Engobe: técnica que permite colorear, texturar e impermeabilizar la pieza cerámica, sobre la cual se aplica estando todavía húmeda. Todo engobe se compone fundamentalmente de sustancia arcillosa o caolín.

Esmalte: es una cubierta vítrea o semivítrea, transparente u opaca, brillante o mate, coloreada o incolora, que se aplica sobre las piezas cerámicas por razones funcionales y decorativas.

Gres: pasta cerámica de alta temperatura de cocción (más de 1200°), baja porosidad (1% a 3%), lo que la hace impermeable al agua y le confiere elevada dureza y resistencia. Generalmente de color claro, desde grisáceo hasta ocre, amarillento o rojizo.

Oxidación: en cerámica se denomina así al proceso térmico (de cocción) mediante el cual una sustancia se oxida (se convierte en óxido).

Reducción: proceso térmico que consiste en introducir dentro del horno donde se realiza la cocción una “atmósfera” reductora, o sea, carente de oxígeno y con abundancia de monóxido de carbono (o de hidrógeno). Este proceso sólo puede comenzarse superando los 750°-800°.

Vitrificación: en general significa que una sustancia se convierte en vidrio, o sea que ha pasado al estado vítreo por haber llegado a su temperatura de densificación con abundante formación de vidrio en su interior, sin haber alcanzado por ello la fusión completa.

Nota: los conceptos expuestos pueden ampliarse consultando los Diccionarios de Cerámica de Jorge Fernández Chiti, existentes en la biblioteca de la Institución.

Bibliografía

COOPER, J. C.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gilli, 2000.

FERNÁNDEZ CHITI, Jorge: *Curso práctico de cerámica* (Tomo 2). Buenos Aires, Condorhuasi, 1986.

FERNÁNDEZ CHITI, Jorge: *Diccionario de Cerámica* (Tomo 1). Buenos Aires, Condorhuasi, 1984.

FERNÁNDEZ CHITI, Jorge: *Diccionario de Cerámica* (Tomo 2 y 3). Buenos Aires, Condorhuasi, 1985.

PAZ, Octavio: *Los privilegios de la vista*. México, F.C.E., 1987.

Colaboraron en la experiencia: Paula Monasterolo, Viviana Tosello.

Realizaron el registro fotográfico: Fernando Jaume, María Teresa Serralunga.