

LECTURAS

MORFOLOGIA WAINHAUS

1, 2 | DG | FADU | UBA

OBJETO NATURAL Y OBJETO ARTIFICIAL

GILLO DORFLES

OBJETO NATURAL Y OBJETO ARTIFICIAL

GILLO DORFLES

1. EL OBJETO CREADO POR EL HOMBRE Y EL OBJETO NATURAL

Quizás entre los primerísimos impulsos que el hombre se siente inclinado a satisfacer está el de *crear objetos*. Por este término entiendo (se tratará de una definición provisional y aproximativa, desde luego): «cosas materiales debidas a una manipulación directa de cualquier sustancia presente a nuestro alrededor que conduzca a la formación de algo distinto de lo que existía con anterioridad». Como puede verse, una definición un poco caótica, incompleta quizás y en parte redundante, pero que espero nos permita englobar todos o buena parte de los casos previstos y previsibles. De todos modos, espero precisar mejor en el curso de este capítulo el exacto significado que me propongo atribuir a este término.¹ Por de pronto, quiero precisar de inmediato que no intento referir me aquí a «objeto» en el sentido de «objeto de una experiencia», o como «objeto» contrapuesto a «sujeto», sino al objeto en la acepción de *Gegenstand*, y por ende no en la de *Objekt*.

Además, en referencia a la situación que este vocablo puede revestir en estética, hablando de la importancia asumida hoy por los «objetos», no quiero referirme al «objeto estético» –que podrá ser incluso algo totalmente distinto de un objeto sólido y material–, sino a la vasta categoría de «cosas materiales» que nos rodean y que existen por el solo hecho de haber sido producidas –directa o indirectamente– por la intervención del hombre. En efecto, éste es el verdadero centro del problema que aquí nos interesa: llamar la atención del lector sobre el hecho de que hoy como nunca vivimos en un mundo donde la importancia asumida por los objetos que nos rodean se ha vuelto casi tan grande como la de la naturaleza que nos ha creado y de la que está constituido nuestro planeta. Esto es, que si

queremos llevar a cabo un análisis de nuestra civilización, de nuestra sociedad, de nuestro arte, lo podemos hacer sólo a condición de tener en cuenta este universo objetual y artificial del que ya no podemos desvincularnos pero del que –y es esto lo que nos importa– podemos y debemos ser finalmente conscientes.

Muchos de los estudios dedicados en estos últimos años al arte, a la crítica, a la historia reciente, han rozado este tema. Se ha hablado de «glorificación del objeto» por parte de los surrealistas, se ha hablado de «objeto inventado» a propósito de Dada, se ha hablado de «pintura-objeto» y de «abstracción objetual», en los últimos años, pero pocas veces se ha planteado la cuestión de cómo, precisamente hoy, la obra de arte (y como veremos no sólo ella) ha desarrollado agudamente sus características objetuales en detrimento quizá de las imaginíficas, alegóricas, representativas. Pero la importancia del objeto así entendido no es por cierto sólo de nuestros días: creo posible afirmar fácilmente que el objeto creado por el hombre constituye, desde los tiempos más remotos, casi una suerte de prolongación, de extrinsecación de la propia constitución físico-psíquica humana.

2. VALOR ESTÉTICO DEL OBJETO

Tanto el utensilio primitivo (sílex aguzado, flecha de obsidiana, hacha, cuchillo) como el más refinado instrumento de precisión de nuestros días (compás, transistor, microscopio) poseen una doble característica que les es común: la de estar investidos de una específica «función» (herir, cortar, atar, realizar operaciones mecánicas), y la de «envolver», englobar, encapsular dicha función mediante un particular aspecto externo que debe asumir características más o menos constantes; que, en una pala-

bra, debe resultar «estético». Nos encontramos quizás en el verdadero origen de un primitivo y aún su mamente remoto principio de funcionalidad artística, quizá más primordial aún que el que condujo a los hombres a ejecutar sus dibujos en las paredes de las cavernas paleolíticas.

No cabe duda, creo, de que cierto grado de «placer estético» entró en juego ya en los más antiguos objetos (descubiertos por la arqueología) que el hombre utilizó desde los comienzos de su camino sobre la tierra. Del mismo modo, no hay duda de que aún hoy el hombre tiende siempre a invertir con un cociente estético el objeto que comúnmente utiliza (veremos mejor en el capítulo dedicado a las relaciones entre el diseño industrial y las artes algunos de los problemas específicos de dicho proceso). Del sector que estamos tratando forman parte, evidentemente, tanto el objeto artesanal como el industrial, pero ahora sólo quiero mencionarlo de paso porque en otra ocasión me he ocupado de la cuestión con mayor amplitud.²

La diferencia sustancial que existe entre las dos «clases» de objetos consiste sobre todo en el hecho de que el objeto manual, artesanal, posee características estéticas que se revelan sólo en el acto de realización del mismo y que incluso pueden serle agregadas en el último momento por el particular y sensible «toque» del artesano; mientras que en el objeto industrial toda cualidad artística está, y debe estar, implícita en el diseño original, o al menos en el modelo ejecutivo, que constituye la matriz de todas las sucesivas formas de la serie. Este hecho –la presencia de una producción en serie, esto es, de ejemplares totalmente idénticos entre sí– es algo particularísimo de nuestra civilización, algo prácticamente desconocido en todas las épocas que precedieron a la nuestra, y nunca se precisará bastante cómo de este hecho han derivado muchas de las transformaciones sufridas por el concepto mismo de arte, de unicum artístico, de originalidad, de obsolescencia.

En efecto, todo producto artesanal, aunque sea ejecutado mediante la intervención directa de una máquina (como en el caso de numerosos objetos de la antigüedad producidos en el torno), tiene siempre un *límite de acabado* y un *margen de azar* que no son concebibles para el objeto industrial. Y es ésta una de las diferencias más sensibles entre las dos categorías de objetos.

Otra peculiaridad del objeto industrial es su rápida obsolescencia, el precoz desgaste de su forma, debido más que a razones técnicas a razones de mercado.

La rapidez del consumo, y por ende la inestabilidad formal propia del objeto industrial, se debe más a razones de moda que de verdadero estilo; de modo que las transformaciones, incluso notables, en su forma pueden ser totalmente gratuitas y debidas a factores de competencia, de mercado, de publicidad.

3. DEL OBJETO ARTIFICIAL A SU «NATURALIZACIÓN»

Volviendo a considerar el objeto creado por el hombre, como tal, prescindiendo de toda distinción en relación a la producción y elaboración del mismo, podemos constatar que, en una primera fase, puede ser entendido como un instrumento capaz de potenciar y prolongar en cierto sentido las facultades operativas del individuo. En una segunda fase, el objeto deberá ser concebido como formando parte ya –en un sentido autónomo– de nuestro *background* ambiental, de nuestro *entourage*, de nuestro *environment*.

En otros términos: las justificaciones que pueden tener valor para un estudio antropológico de una determinada época cultural, que pueden tener en cuenta el surgimiento de los objetos reproducidos por el hombre «como si antes no hubiesen existido jamás», deben, por el contrario, ceder lugar –en un estudio que considere el estado actual de las cosas– a una valoración de los objetos como constitutivos de una «clase» autónoma con la que el hombre mantiene una relación muy particular, que podrá ser la *integrativa* que mencioné anteriormente (el objeto como instrumento y prolongación de su misma persona), pero que también podrá ser la *contrapositiva*. el objeto como «cuerpo extraño», como elemento del que es necesario adueñarse o que hay que descartar. Es esta segunda eventualidad la que nos interesa sobre todo, porque tiene una referencia más estrecha con la importancia asumida según veremos por el objeto, en la creación y formulación de algunas obras de arte de nuestros días. En efecto, en determinado momento el objeto creado por el hombre se torna análogo al que podríamos

definir como «objeto creado por la naturaleza», o sea, elemento natural surgido espontáneamente pero que asume ante el ojo del espectador un carácter «objetual». Para dar un ejemplo fácil, en un nido vacío, en una colmena, en una formación cristalina aislada; elementos naturales todos ellos que pueden «funcionar» como objetos expresamente contruidos, y que incluso asumen –introducidos en obras de arte (como bodegones, como *assemblages* o como *collages*– el mismo papel de los objetos manufacturados. (Y, aunque esta observación corresponde a otro sector, con frecuencia constatamos, en nuestra época de artificio y falsificación, que la propia naturaleza se «camufla» de elemento innatural; o mejor: sucede a menudo que nosotros mismos tendemos a observar con agrado aquellos aspectos de la naturaleza –en el paisaje, en las formaciones fósiles, vegetales, minerales– más aparentemente «humanizados», que parecen inauténticos, y debidos por ende a la intervención activa del hombre.)

Semejantes distinciones entre objetos hechos por el hombre y por la naturaleza podrían ser consideradas incluso demasiado obvias y simplistas, y no pongo en duda que salten a la vista de todo aquel que piense en ellas. Mi objetivo, de todos modos, es precisar cómo el hombre se halla rodeado hoy constantemente por un inmenso montón de elementos objetuales –en buena parte creados por él mismo, o por la naturaleza, pero «asumidos como si fuesen manufacturados»– que, todos juntos, constituyen un «mundo externo» al que nos dirigimos para obtener elementos y pretextos para nuestra «*vis* formativa» en la estructuración de las obras de arte. De manera que en definitiva una auténtica comprensión de la evolución sufrida por el arte «visual» en los últimos tiempos será posible sólo a partir de la consideración de lo que he dicho hasta aquí.

4. VALOR MÁGICO Y SIMBÓLICO DE LA «DECORACIÓN URBANA»

No me resulta posible en este ámbito, ni tendría sentido, examinar particularmente todas las diversas clases, subclases, familias, de elementos objetuales que nos rodean y por los que directa o indirectamente resulta influenciado nuestro universo socio-económico y artístico. Pero quisiera aludir al

menos a la presencia a nuestro alrededor de una serie de elementos que tienen valor de «signos», o mejor de «portadores de signo» (de *Zeichen träger*). Junto a la señalética vial propiamente dicha, que ya reviste una notable importancia en el condicionamiento de nuestra visualidad (aspecto al que aludí explícitamente en mi último libro, al hablar de los «Nuevos Iconos» de nuestro panorama visual), existen muchos otros objetos que constituyen lo que podríamos definir como «decoración urbana», y que tienen hoy una importancia mayor incluso que la de la arquitectura como tal en la orientación de nuestro gusto y en la sollicitación de nuestras percepciones visuales.

Por poco que pensemos en este problema, observaremos con facilidad que existe toda una selva de objetos, o digamos más bien de elementos formales, que pueden entrar a formar parte de esta categoría: parachoques, semáforos, kioscos, postes telegráficos, buzones postales, tanques de agua y de gasolina, estaciones de servicio. Todos estos objetos están provistos de un significado casi siempre institucionalizado por el uso, por la convención (por lo que su significado es rápidamente descodificable), pero que resultarían sumamente arcanos y misteriosos para un individuo procedente de zonas de nuestro mundo que aún escapan a nuestra civilización «de consumo». No hace falta mucha fantasía para imaginar el estupor, el terror de un «bárbaro» frente a un buzón de tipo londinense (consistente en un gran cilindro rojo escarlata situado al borde de la acera). Ejemplos análogos podrían multiplicarse a voluntad. Es probable que semejantes objetos asumieran ante los ojos del bárbaro un valor análogo al de las imágenes totémicas amenazadoras, sacras, cargadas de significados recónditos y coercitivos, o quizás apotropaicos, por cierto muy distantes de los que revisten ante nuestros ojos y quizá muy similares a los que presentan para el hombre occidental las antiguas figuras totémicas de Polinesia o del África negra. Muchos de estos objetos, además, si quisiéramos llevar a cabo sobre ellos una indagación psicoanalítica (probablemente ya practicada por otros en más de una ocasión), revelarían inconfundibles características simbólico-sexuales, fálicas, etc., por lo que resultaría fácil establecer un estudio comparado de carácter antropológico sobre la distribución, según los países y civilizaciones, de estos elementos simbólicos, mágicos,

etc., en la señalética vial, y en general en la decoración de las ciudades. Si, por otro lado, se piensa en que de cada civilización del pasado todo lo que permanece se basa sobre todo en la presencia de algunos elementos objetuales (nuragues, menhires, dólmenes, tumbas etruscas, ánforas incaicas, collares de caracoles, arnuetos, máscaras, flechas), no habrá por qué dudar de que un estudio profundo de la relación hombre-objeto a través de las edades esté en condiciones, mejor que ningún otro, de ofrecernos material histórica y culturalmente revelador acerca de las condiciones sociopsicológicas de una determinada civilización.

5. EL OBJETO EN LA OBRA DE ARTE Y SU METAMORFOSIS

Tratemos ahora de analizar más de cerca, al menos someramente, el valor y la función del objeto en el territorio artístico, prescindiendo de toda consideración en torno al objeto representado en pintura o escultura, esto es, en torno al llamado «bodegón» o «naturaleza muerta».

Mucho se ha discutido acerca de la oportunidad de remitirse a épocas lejanas para este «género» de arte visual, pero ya ha sido comúnmente aceptada la hipótesis de que para hablar de naturaleza muerta propiamente dicha –o sea, ejecutada con la intención de retratar un conjunto de objetos (naturales o artificiales) aislados y autónomos– debe llegarse alrededor de la era barroca (aunque, según es fácil objetar, se dan ejemplos de pseudo-naturalezas muertas desde las más antiguas figuraciones: cerámicas cretenses, minoicas, incaicas). Todo lo cual demuestra que es precisamente en la era barroca cuando el hombre se percata de las «cosas» y de los objetos por él mismo creados como elementos importantes, hasta el punto de convertirse en «protagonistas» de una obra de arte y de poder ocupar el lugar de las representaciones sagradas, históricas, políticas. En determinado momento el objeto se fue situando a la altura de las demás figuraciones, se antropomorfizó (¡piénsese en la pintura de un Arcimboldi!) y es breve el paso que va de la representación del objeto a su «presentación», a su inclusión en el cuadro como protagonista del mismo. Un paso más y se llegará a considerar toda la obra de arte (pintura, escultura, *collage*) como un objeto a la par

del bibelot, del utensilio, o, como veremos, a incluir el objeto como tal en el cuadro, como ha hecho el *pop art*.

Si pasamos de los románticos bodegones ochocentistas a obras de una época más cercana a la nuestra, una de las manifestaciones más singulares que encontramos es la «glorificación del objeto» por parte de los surrealistas (con la conocida anticipación debida a los metafísicos italianos: Carra, De Chirico, Morandi). No es éste el lugar para repetir la historia de un recentísimo y conocidísimo período artístico, pero quiero recordar al menos que el objeto, anteriormente reproducido de manera muy similar y superponible al original «natural», ha ido adquiriendo en este período características totalmente particulares e insólitas. Se ha ido animando con fuerzas autónomas latentes, y al propio tiempo ha ido degenerando, hasta dar vida a los turbadores objetos oníricos de Dalí (piénsese en los relojes blandos, en los pianos tumefactos...) que anticiparían en efígie las naturalezas muertas «mórbidas» que treinta años después Oldenburg habría de construir en materiales plásticos, creando además un ejemplo sintomático de «fetichismo natural», de la imitación falsificada y voluntariamente monstruosa de objetos –naturales o artificiales– reproducidos y obscuramente imitados (al igual, aunque de manera más gentil y amable, que los de Gilardi en espuma de goma, o los de Del Pezo en madera), y a las varias figuraciones simbólico-sexológicas de Magritte, de Ernst, de Tanguy, que transportaron el objeto, hasta entonces inmóvil, inanimado e inocuo, al universo ambiguo y morboso de sus cuadros. Con el dadaísmo, por fin se valorizó por vez primera en la historia de la pintura el objeto en cuanto tal, se introdujeron objetos «hallados», inventados, manipulados, firmados, en la obra de arte, más por su valencia imaginífica, por sus propiedades mitopoyéticas, que por su valor estético.

6. OBJETO SURREAL, INDUSTRIAL Y «PINTURA-OBJETO»

Incluso una brevísima ejemplificación como la intentada más arriba (es suficiente dirigirse a cualquier texto sobre el surrealismo, el dadaísmo o el *pop art* para obtener una documentación completa sobre el tema³ basta para indicarnos la importancia

que hubo de atribuir el surrealismo a la poética del objeto. Pero lo que aquí me interesa es analizar las diferencias esenciales entre el interés prestado al objeto por los surrealistas y el que se le presta con posterioridad (y hasta la fecha) por las más recientes corrientes artísticas indicadas por lo general como *pop art* y abstracción objetual o «pintura objeto».

En el caso de los surrealistas y del dadá, la introducción o asunción de objetos en sus obras (ya sea que éstas reprodujeran dichos objetos, o que los utilizaran directamente para construir la obra) tenía siempre un fin preciso, esencialmente alegórico o metafórico. Utilizaban el objeto sobre todo por su significado «literario», por las asociaciones y connotaciones que iba despertando, más que por su valor autónomo, plástico, pictórico.

El carácter paradójico que así se conseguía (piénsese en el famoso juego de café en piel de Méret Oppenheim, el célebre *Aire de París* de Duchamp, etc.) se relacionaba fácilmente con análogas experiencias poéticas y literarias (el uso de *puns*, de metáforas, de metonimias). Que más tarde estos objetos dadaístas, una vez aceptados en los museos, etiquetados, encerrados en sus vitrinas de cristal, pudieran asumir valores «artísticos» que inicialmente no poseían, valores debidos más que nada a la «decisión» del artista (¡y al fetichismo del público!) es otra cosa. Y esto nos explica que algunos *ready-made* devenidos ilustres (el manubrio de bicicleta de Picasso, el *pissoir* de Duchamp, su perchero, la plancha de Man Ray) pudieran ser, en un segundo momento, idolatrados como descubrimientos geniales, aunque en un principio fueran sólo aproximaciones literarias cuyo valor formal pasaba muy a un segundo plano.

Hoy día, las cosas son totalmente diversas. Existen, desde luego, los epígonos del primer y segundo surrealismo, que aún utilizan objetos «hallados», manipulados, con la misma mentalidad de sus antecesores, pero la importancia y la función del objeto en la obra de arte se ha modificado sustancialmente, así como se ha ido modificando la importancia del objeto, en cuanto tal, en nuestro ambiente, con respecto a la que tuvo hasta hace pocas décadas.

Este aspecto es tratado a menudo sólo desde un punto de vista técnico, arquitectónico, y no desde uno estético o mejor antropológico. Esto es, se tiende a considerar el objeto producido industrialmen-

te como un subproducto de la arquitectura (o, por el contrario, a querer identificar la arquitectura con el diseño industrial), sin tener en cuenta la posición que el mismo ha adquirido en nuestra sociedad y que es mucho más importante y decisiva que la de un simple producto utilitario.

Hoy en día, decía yo al comienzo de este capítulo, estamos rodeados por una red inextricable de elementos objetuales de los que en cierto modo somos víctimas: las siluetas que tenemos ante nuestros ojos ya no se limitan, como en otro tiempo, casi exclusivamente a las formas producidas en la época en curso (y por ende vinculadas a una determinada impostación estilística). Estamos sumergidos, por el contrario, en nuestras viviendas, en los museos, en las calles, en una marea de objetos procedentes de las más diversas e incluso lejanas épocas culturales: estatuillas cicládicas y nurágicas, ánforas etruscas o aztecas, vajilla china o sueca moderna, muebles barrocos o *art nouveau*... y además manejamos constantemente objetos, utensilios, electrodomésticos, lanzados por la industria, cuya forma cambia constantemente.

Manejamos, pues, y vemos a nuestro alrededor, bolígrafos, relojes, libros, anteojos, neveras, jets, sartenes, que nos condicionan de manera vivísima hacia una determinada impostación formal. Pero –y aquí está el aspecto curioso del problema– dada la inmensa difusión de la producción en serie, resultan en mayor número los objetos similares o idénticos, que los diferentes entre sí. Nuestras miradas son afectadas en definitiva, sobre todo, por objetos de un tipo standarizado, lo cual conduce a la aparición de dos fenómenos, que son opuestos entre sí pero que a fin de cuentas se superponen. El primero consiste en lo que podría definirse como «conformismo formal»: la adecuación y nivelación de una vis formativa ubicuitaria que conduce a un achatamiento de la fantasía creadora y a una generalización, que llega a ser mundial, de determinadas formas-muestra. El segundo fenómeno, íntimamente vinculado y opuesto al primero, comporta la rebelión a esta adecuación y la artificiosa producción de objetos rediseñados o sometidos al *styling* con el único objeto de «llamar» más vivamente la fantasía del consumidor e inducirlo a la compra.

De lo dicho se deduce que hoy, como nunca antes, el objeto se ha universalizado: en todo el mundo el hombre entra en contacto con objetos

análogos, salvo por las pequeñas y cada vez menos pronunciadas diferencias nacionales que van limitándose a algunos mínimos detalles.

¿Debiéramos considerar entonces como próximo el fin de toda diferenciación entre los objetos producidos en los diversos países de la tierra? Indudablemente podemos responder de manera afirmativa con respecto a la rápida generalización de las estructuras técnicas y a la universalización del uso de la mayor parte de los objetos; pero negativamente dada la rápida modificación de los prototipos creados por la industria, que tenderá a sustituir siempre las formas obsoletas por otras formas aún, al menos parcialmente, inéditas.

Este último hecho –la incesante transformación en las formas de los objetos producidos por la industria y puestos a nuestro servicio– puede explicar quizá por qué se asiste hoy a un nuevo fenómeno que tiene una relación directa con el sector artístico: la urgencia, evidentemente advertida por el hombre, por «fijar» algunos objetos de uso común y utilizarlos como provocadores de imágenes artísticas; por introducir en la obra plástica o pictórica elementos tomados de la vida cotidiana, casi como para detener su transitoriedad.

Creo que en la base de este hecho han de reconocerse causas muy profundas y aún no bien investigadas. No hay duda, por ejemplo, de que el gusto de las masas se basa hoy, más que ayer, en la presencia de nuestro alrededor de una marea de elementos creados en serie (no sólo objetos propiamente dichos, sino historietas, carteles, etc.) que con su presencia casi coercitiva son indiscutiblemente responsables de la formación particular de nuestro gusto.

Una de las razones por las que, en las recientes obras pop, en especial en los Estados Unidos pero ya en diversas naciones, se han utilizado tan ampliamente objetos vendidos comunmente en las grandes tiendas y de uso en extremo popular, se debe probablemente a una precisa voluntad de «mitificación» precisamente de aquellos elementos que las «masas» utilizan, para hacer asumir a estos mismos objetos nuevos valores simbólicos, nuevas connotaciones, a veces irónicas, a veces de denuncia, a veces sencillamente existenciales, que de otro modo no se hubieran puesto en evidencia. No se olvide por lo demás –y hube de señalarlo ya en mi libro *Nuevos ritos, nuevos mitos*– que un principio análo-

go está en la base de buena parte de la impostación actual «arqueológica» de nuestra cultura: la actual tendencia a fetichizar el objeto de excavaciones, la más humilde manufactura desenterrada en alguna necrópolis perdida, y a elevarlo a la dignidad y al valor de «obra de arte», con frecuencia sólo en virtud de su carácter arcaico, puede entrar a mi modo de ver en el mismo orden de ideas. De la arqueología auténtica a la arqueologización del objeto de consumo tomado en el *supermarket*, es breve el paso que lleva a momificar toda nuestra cultura y nuestro arte.⁴

7. «PINTURA- OBJETO» Y ELEMENTOS TECNOLÓGICOS EN EL ARTE MODERNO

Si hasta ahora hemos aludido a aquellas obras de arte que en los últimos lustros se han valido de objetos preexistentes a modo de materiales de construcción, quisiera aludir ahora también a la no menos válida categoría de obras que se plantean ellas mismas en cuanto objetos y que, en efecto, han sido definidas a veces como «cuadros-objeto», y otras como «estructuras primarias».⁵ El elemento tecnológico entra subrepticamente en nuestro panorama estético y no podría ser de otro modo: demasiados acicates de toda clase nos llegan directa o indirectamente de la máquina; y, por otro lado, sería imposible concebir hoy un campo de percepciones, de procesos, de acontecimientos, que fuese totalmente ajeno a la ingerencia de las nuevas tecnologías.

No es tanto la visión de maquinarias ajenas a nosotros cuanto la constante dependencia de las mismas en cada minuto de nuestra existencia y en la realización de cada uno de nuestros productos, lo que nos coloca frente a la constatación de una inevitable interferencia de este universo mecánico en nosotros mismos y en las cosas por nosotros creadas. La influencia de estos procesos, en el ámbito de la creación artística, es evidente: por un lado las numerosas experiencias del arte cinético y programado, que en cierto sentido «parodian» los procesos tecnológicos con un fin no ya utilitario sino lúdico o estético; por el otro, las experiencias plástico cromáticas (más que de «pintura» y «escultura») que conducen a la creación de «cuadros-objeto».

El hecho de que en países diversos y con modos análogos hayan surgido en los últimos años nume-

rosas obras que pueden formar parte de esta última categoría me parece digno de señalarse. Bastarían, por lo demás, algunos nombres (Mari, Castellani, Bonalumi, Scheggi, en Italia; Tucker, King, Caro, en Inglaterra; Stella, Kelly, A. Smith, en los Estados Unidos; Gaul, Sommer, Kampmann, en Alemania) para indicarnos que se trata de un fenómeno suficientemente difundido y capaz de merecer una consideración que, en este ámbito, no quiere ser de tono crítico sino exclusivamente de investigación socio antropológica.

He tenido ya ocasión de aludir al peligro de una «cosificación», o mejor de una objetualización del arte, que se explicita precisamente en la creación de elementos objetuales o a través de la mercantilización de los productos singulares, en especial cuando está desvinculada de todo *telos* y es desintencionada.

Hoy, aun ratificando mis afirmaciones, quisiera constatar por otro lado que en muchos de los artistas que he recordado este peligro está lo suficientemente lejano; precisamente porque ellos se dan por satisfechos con la creación de objetos que son en sí acabados, que poseen ese rigor al que la máquina nos ha acostumbrado (sin ser sin embargo «mecánicos», como los del arte cinético, sino todavía parcialmente «manuales») y son capaces de responder a ciertos requisitos de orden, de limpieza, que contrastan con el desorden y la imprecisión de gran parte del arte que hubo de precederlos, en especial en el período informal y del *pop art*. En efecto, si comparamos esta situación con la de pocos años atrás, podremos constatar fácilmente que las técnicas del arte informal y también las de mucho *pop art* se caracterizaban por una alineación del hecho pictórico de toda intencionalidad programática: la *Zufälligkeit*, la casualidad casi absoluta, amenazaba entonces con imponerse al artista.

Hoy podemos constatar que el carácter aleatorio está en retroceso y que el arte tiende a un determinado *telos* con excesiva precisión. En otras palabras: si en otro lugar⁷ he afirmado que uno de los peligros del período histórico actual consistiría en el uso muy frecuente de una determinada técnica que ya no fuese consciente de su teleología, hasta llegar a una condición de *atelía*, hoy podría señalar que en la actual situación artística (no sólo en pintura, sino también en música y en literatura) se dan con frecuencia ejemplos de *hipertelia*. O sea,

de excesiva conciencia y de minuciosa preocupación acerca de los mecanismos aptos para alcanzar un particular *telos*. Por lo que la obra misma resulta coartada, en cuanto pierde toda espontaneidad y permanece vinculada a una excesiva programación.

En muchas obras del tipo que estoy considerando (en especial en las de tipo cinético y programado⁸) los «operadores» ponen en juego todos los recursos de la técnica (y hasta de la psicología experimental), a veces sin preocuparse por el resultado de sus operaciones: descubierto e individuado, por ejemplo, un determinado recurso técnico capaz de determinar cierto «efecto óptico», cierto «truco perceptivo», el mismo es utilizado como tal, sin que el inventor se pregunte si y hasta qué punto este efecto puede considerarse verdaderamente «estético», o meramente psico-fisiológico.

8. LOS AISTHETA HUSSERLIANOS Y EL ASPECTO PERCEPTIVO DEL ARTE

Salvo los ejemplos, paradójicos por lo demás, de hipertelia que he mencionado, en general –y me parece un hecho positivo que hay que tener en cuenta– se observa verdaderamente una precisa voluntad en estos artistas de obtener un determinado efecto prescindiendo del «valor» de la obra resultante. Vale decir que se observa un interés dirigido, más que a la obra en cuanto tal, al método sobre el cual se basa. Es sabido que las extravagancias ópticas, los *trompe-l'oeil*, las falsas perspectivas, han seducido siempre a la imaginación humana, pero por lo general han ido acompañadas por la preocupación precisa de lograr una determinada figuración, absurda quizá (como en el caso de las anamorfosis). Hoy en cambio, con el ocaso del aspecto representativo de las artes visuales, asistimos al advenimiento de numerosas formas expresivas en las que se busca el método que conducirá a un determinado objetivo visual o en general perceptivo, más que la expresión provocada por dicho objetivo.

Y así el artista busca el significado de las condiciones perceptivas normales, pero junto a éstas también las anomalías de las mismas, aquellas que podríamos definir (aceptando algunas proposiciones de Husserl⁹ como «las modificaciones del propio cuerpo, las modificaciones en la cosa». Y creo que puede resultar interesante reproducir al respecto un

fragmento de las *Ideas* que hoy, a tantos años de distancia, parece adaptarse particularmente a lo que hemos dicho e intentamos demostrar. Dice Husserl: «Ahora bien, los procesos perceptivos, en virtud de los cuales está siempre frente a mí un único y mismo mundo externo, no muestran siempre el mismo estilo: en ellos se revelan ciertas diferencias. Ante todo objetos idénticos e inmutados asumen ora un aspecto ora otro, según las cambiantes circunstancias. Una misma forma inmutada tiene un aspecto cambiante, según su posición con respecto a mi propio cuerpo: aparece a través de aspectos cambiantes, los cuales 'la' representan de manera más o menos 'favorable'.»

«Por ende una datidad de la cosa tiene, en la serie de apariciones posibles, una ventaja constituida por el hecho de que con ella se da también, relativamente, lo mejor de la cosa; esta datidad asume así el carácter de una datidad particularmente perseguida... la tendencia de la experiencia termina en ella y se colma en ella, por lo que los demás modos de datidad obtienen una relación intencional con la datidad 'óptima'.»

Lo expresado en estos párrafos, como se ve, puede adaptarse fácilmente al tema que estamos tratando, y concretamente al diverso modo de aparecer e intencionarse los objetos (en este caso «artísticos»). En lo concerniente a las modificaciones que pueden darse de la experiencia normal a consecuencia del diverso «modo de aparecer» de la cosa (del *phantom*, según la terminología husserliana), o bien a consecuencia de la presencia de anomalías del medio, entre el ojo y la cosa; o a consecuencia de modificaciones del órgano mismo del sentido, Husserl agrega: «Si miro algo con ojos estrábicos, si toco algo con los dedos cruzados, tengo dos diversas 'cosas de la visión', dos diversas 'cosas del tacto', por más que diga que la cosa real es sólo una. Esto forma parte del problema general de la constitución de una unidad cosal como unidad perceptiva de multiplicidad de grado diverso, las cuales, a su vez, son percibidas como unidades de multiplicidad.»

Este último fragmento –al que puede muy bien

contraponerse por su admirable previsión el conocido fragmento de Goethe– anuncia muchos estudios más recientes sobre el esquema corporal humano (Schilder y otros) y resume punto por punto algunas de las operaciones y procesos que se utilizan con frecuencia por parte de nuestros «operadores» visuales.

Por lo demás, el hecho de que tales operaciones sean emprendidas constituye de por sí, a mi modo de ver, un elemento de cierto interés, al mostrar cómo la atención dirigida a la relación sujeto-objeto, la atención –si queremos seguir utilizando expresiones fenomenológicas– dirigida a los *aistheta* en relación con el «propio cuerpo aisthético» (si bien en la terminología husserliana no se trata de «esteticidad» en el sentido habitual de la palabra), denuncia al menos la preocupación por indagar en las situaciones en que el propio cuerpo, precisamente (el propio *Leib*), se encuentra en contacto e interactuando con los fenómenos objetuales que lo rodean.

Y bien, muchas de las obras visuales creadas en los últimos años (1962-1967) en muchas partes del mundo parecen avalar mis observaciones: el interés por el aspecto perceptivo de la obra de arte en cuanto modificadora del espacio que la alberga o que es determinado por ella (si bien en ocasiones es expresado a través de impostaciones psicológicamente ingenuas), así como el intento de construir elementos objetuales que sean –de por sí y sin referencia iconológica alguna, ni siquiera de tipo pop-artística– provocadores de tensiones dimensionales y de modulaciones espaciales, parece indicar, en el arte visual, una mayor intencionalidad y un intento más consciente de llegar al menos a una de las metas a que este sector artístico puede tender hoy.

[de *Naturaleza y Artificio*, Gillo Dorfles, Lumen, Madrid, 1972. Edición original italiana, *Artificio e Natura*, Giulio Einaudi editore, Turín, 1968.]

[SUPERVISÓ: DIEGO CABELLO, 1999]

NOTAS

1. En lo concerniente al objeto estético en una acepción fenomenológica del término, véase el primer volumen del trabajo de Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique (L'objet esthétique)*, PUF, 1953, donde el objeto estético es cuidadosamente estudiado desde un punto de vista fenomenológico.
2. Me refiero a mi introducción al libro editado por Gyorgy Kepes, *The Man Made Object*, Braziller, Nueva York, 1965. El mismo volumen contiene numerosos ensayos de notable interés, entre los que recordaré los de H. Read, Marshall McLuhan, Christopher Alexander, Dore Ashton, Françoise Choay.
3. Para una elemental pero escrupulosa crónica del surrealismo véase Marcel Jean, *Histoire du Surréalisme*, Ed. du Seuil, Paris, 1959, y sobre todo el cap. VIII: *Gloire a l'objet*. En la p. 227 «A comienzos de los años treinta... el interés de los surrealistas se va concentrando en la creación de 'objetos'. También los escritores se dedican a tales búsquedas o, como André Breton, componen poèmes-objets...»
4. Una posición análoga a la aquí esbozada está presente también en un ensayo de John McHale, *The Plastic Part-henon*, en «Dot Zero» n. 3, 1967, donde se traza un cuadro muy eficaz de la actual manía imitadora de objetos de arte de la antigüedad vendidos a poco precio, y donde se discute el valor de la réplica del objeto industrial y del objeto artístico. «En otros tiempos –afirma McHale– el objeto material era único, el hombre era consumible; hoy, a través del desarrollo de la industrialización, el objeto puede ser reproducido generosamente. El producto es vendible, sólo el hombre es único.» Pero además el autor se detiene a considerar dos aspectos principales de la «*physical use-function*» y de la «*symbolic status-function*»:

- «*On the one hand the swift growth of the museum, devoted to the permanent preservation of cultural artifacts of past and present; and on the other, the corresponding trend towards more expendable artifacts in the present environment. We seem to reconstruct and 'permanentize' the past as swiftly as we move forward into a more materially ephemeral present and future.*» Unida a estas dos tendencias hay que considerar también la preocupación por conservar la «*image of permanence past*», que es ofrecida según diversos aspectos, por ejemplo: «*In fine art, sheer size as substitute monumentality lends an aura of permanence or the expendable 'junk trouvé' is immortalized in bronze*» (tenemos un ejemplo típico en las obras de Alik Cavaliere). Pero, quizá más malignamente, McHale coloca en oposición los grupos de figuras, los calcos de yeso de Segal y la réplica de un bar de Kienholz con ciertas reconstrucciones históricas de Williamsburg...
- También sobre el problema de las relaciones hombre-máquina y sobre los peligros de una excesiva mecanización de los medios artísticos, véase el óptimo ensayo de P. A. Michelis, *Tèchne kai Mechanè*, en «*Chronikà Aisthethikés*», V, Atenas, 1966.
5. He adoptado esta terminología, a propósito de los cuadros de Enrico Castellani y otros, ya a partir de 1962.
 6. Nuevos ritos, nuevos mitos, Gillo Dorfles, p. 91.
 7. Idem, p. 37 y siguientes.
 8. Para una puesta a punto de la orientación a que se alude aquí remito al fascículo 22 de «*Verrì*», dedicado precisamente al arte programado y cinético, que contiene entre otros escritos un importante ensayo de Paolo Bonaiuto, *Lineamenti d'indagine sperimentale in rapporto con problemi ed esperienze della progettazione visuale*, págs. 2-66.
 9. Cf. E. Husserl, *Ideas para una fenomenología pura y para una filosofía fenomenológica*, cit.