

El Objeto en el Arte

Profesores G. GALAZ - M. IVELIC

1. La visita de Rauschenberg

La visita de Robert Rauschenberg a Chile, en agosto de 1985, nos permitió conocer su propuesta artística, iniciada al finalizar los años 50. El había alterado profundamente los mecanismos de representación, al proponer modalidades de producción visual que desarticulaban, por completo, el sistema semiótico de la pintura. Este neodadá —como fue llamado en su tiempo— replanteó el protagonismo del objeto en su corporeidad física, seleccionándolo de nuestro entorno cotidiano: afiches, envases, fragmentos de textos, recortes publicitarios, etc. El artista norteamericano los articuló gracias a un montaje simultáneo que integró imágenes y objetos disímiles y, a veces, contradictorios, en insólita convivencia. Apareció, así, una obra visual que no hizo más que confirmar y reafirmar el collage cuya aparición se remontaba a las experiencias cubistas.

Dicho montaje fue posible por un proceso previo de desmontaje de los variados sistemas semióticos, que configuran el amplio espectro de signos que caracterizan la iconografía de nuestra civilización: el mensaje publicitario, el registro fotográfico, el objeto de consumo, el desecho urbano, los códigos de circulación vehicular, los periódicos y revistas, etc.

El artista aisló estos signos de sus respectivos contextos y cada elemento se constituyó en un significante cuyo significado quedó suspendido, como si su carga semántica quedara latente, para reactivarse en el nuevo montaje elaborado por aquél.

¿Qué ocurrió, entre tanto, con los significados primarios de los objetos o imágenes descontextualizados? ¿Se perdieron estos en la nueva organización sintáctica propuesta por el artista?

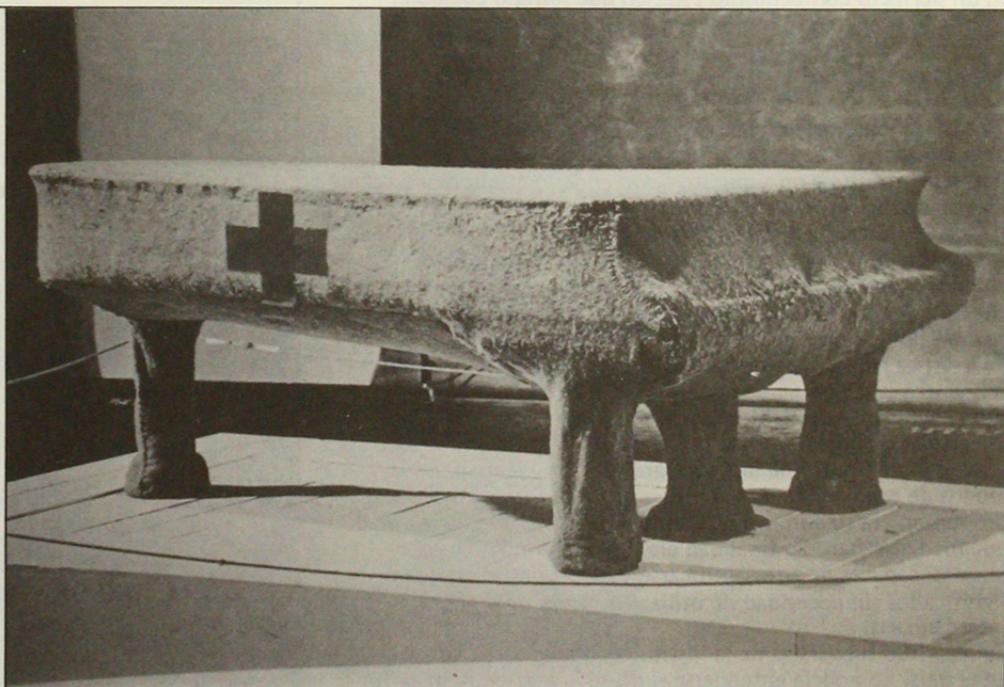
¿Aparecieron nuevas significaciones?

Las respuestas a estas interrogantes no son simples ni fáciles. Aunque el artista emplee un mismo proceso en la producción de sus obras, no utiliza, necesariamente, los mismos ordenamientos: puede exaltar la presencia de un determinado objeto o bien velarlo (con pintura, por ejemplo) para ocultar su identidad. Cada obra no hace más que problematizar el ingreso del ojo a la lectura de estos textos, planteando una estética de la recepción que debe reconocer dos hechos: por una parte, que los objetos que integran la obra —por muy aislados que estén— proceden de un contexto que contribuyó a darles un sentido y una función; y por otra, que el ojo que mira no es un ojo aséptico, sino que posee un trasfondo cultural que orienta y marca una determinada forma de decodificación de las imágenes y objetos. Vale decir, que el espectador está implicado en lo que mira y participa en la resemantización de la obra.

Rauschenberg y sus compañeros de ruta —los artistas pop— trabajaron en la trilogía que integran el cuadro, el cuadro-objeto y el objeto. El artista que nos visitara se ha movido,

JOSEPH BEUYS

"Infiltración homogénea
en un piano de cola".
(Objeto). 1966.



arte

indistintamente, en esa trilogía y ha contribuido a ampliar los límites del territorio artístico y, en consecuencia, el horizonte visual del espectador.

A pesar de las transgresiones a la institucionalidad artística que suponían estas propuestas, el mercado de arte las absorbió rápidamente por intermedio de sus excelentes mecanismos de publicidad y venta. Esta absorción tal vez no se hubiera producido, si las obras no presentaran un modo de ser que las hizo susceptibles de ingresar al mercado del arte. Los primeros ensamblajes y las primeras obras pop fueron consumidas por el público norteamericano, al cabo de muy poco tiempo.

Ponderaron la importancia de poseer "obras vanguardistas", que reforzaban su statu social y cultural.

La refinación en los procesos de producción del pop se asentó después de la primera mirada, que vio en los objetos un amontonamiento de cosas sin sentido, destinada a convertirse, aparentemente, en una mirada crítica de la vida norteamericana. Nada de esto ocurrió y la exposición de Rauschenberg, que vimos en el Museo Nacional de Bellas Artes, no hizo más que confirmar el alto grado de refinamiento de sus procesos productivos, apoyados en una notable infraestructura tecnológica y en un numeroso y eficiente equipo de trabajo, que suponen un importante respaldo económico. Al observar las obras expuestas fue posible apreciar la reivindicación que hace de la iconografía relacionada con marcas de fábricas, productos manufacturados e imágenes publicitarias. Sus proposiciones son consecuentes con una visión de mundo basada, en último término, en una civilización de la abundancia. Por esto mismo, los trabajos que realizó en los países de América Latina que visitó, incluido el nuestro, sólo tocó de manera periférica nuestra situación de vida. Intentó mostrar nuestra realidad con la presentación de imágenes y textos comerciales, estampas urbanas y paisajes naturales procesados serigráficamente, que no lograron otro resultado que una especie de folklorismo turístico.

A poco más de veinte años de la Bienal de Venecia, donde Rauschenberg obtuvo el Premio de Honor (1964), con cuanta claridad podemos reflexionar hoy, críticamente, acerca de las intenciones y finalidad del pop norteamericano y confrontarlo, a la vez, con nuestra propia realidad latinoamericana y chilena. No hay duda que ese movimiento ha tenido una importancia extraordinaria en la historia del arte del siglo XX: la alteración de los soportes físicos, la incorporación de nuevos procedimientos de reproducción manuales y mecánicos, el uso de color proveniente de materiales industriales y la apropiación, en fin, del mundo de los objetos. Si su trabajo se orientó, en una primera aproximación, a enjuiciar la estructura misma del "cuadro" como objeto sagrado, la intencionalidad pop terminó en un perfecto conformismo estético que refrenó cualquier asomo de irreverencia o rebeldía.

2. ¿El Pop Chileno?

La exposición de Rauschenberg nos permitió comprobar directamente la distancia infranqueable que separa al pop norteamericano de un supuesto "pop chileno", etiqueta ésta que hizo su aparición en la VII Feria de Artes Plásticas, realizada en el Parque Forestal, en diciembre de 1965.

Al margen de la indignación del público, de la miopía de muchos artistas y teóricos, reacios a aceptar el ingreso del objeto en el arte, conviene que nos detengamos a analizar las causas de su incorporación en el ámbito de la actividad artística chilena. La drástica ruptura emprendida por un grupo pequeño de artistas respecto a la pintura o a la escultura no tuvo como causa fundamental, una reflexión puramente formal sobre el lenguaje del arte destinado a renovar un repertorio sintáctico, sino que la intención de fondo fue una transgresión consciente con los modos de producción de la pintura y la escultura. Lo que proponían era su eliminación como filtradores de una realidad que mediatizaban. Su finalidad era trabajar con las cosas mismas, capaces de autosignificarse y de proponer nuevos significados sin necesidad de utilizar la "obra de arte" como intermediaria.

Esta actitud subversiva de la institucionalidad artística vigente en el país, no podría entenderse si no se inserta en la situación



FRANCISCO BRUGNOLLI

"No hay vacantes".
(Instalación). 1967.

Para él la pintura no era suficiente como representación de lo real.

VIRGINIA ERRAZURIZ

Instalación. Galería Sur,
Septiembre 1983.



histórica que la originó y que, por problema de espacio, sólo sintetizaremos. Por esos años la conciencia de marginalidad se había acentuado en amplios sectores de la comunidad, incluyendo, por cierto a muchos artistas plásticos. Estos habían comenzado a establecer un vínculo crítico y testimonial con el entorno cotidiano: interrogaron los signos de la marginalidad, de la pobreza, de la injusticia social y los hicieron suyos para procesarlos como significantes de sus respectivas prácticas de arte.

En el transcurso del decenio del sesenta, se produjo una toma de conciencia muy definida entre los artistas, escritores e intelectuales, frente a las agudas carencias que definían y continúan definiendo nuestro continente. Esta actitud se volcó, de súbito, en las obras literarias y plásticas que se produjeron en América Latina. Algunos de nuestros artistas plásticos se situaron en el centro mismo de los problemas nacionales para proponer un trabajo de arte al margen del sistema de la pintura. Los significantes de su discurso visual debieron seleccionarlos entre aquellas imágenes y objetos del contexto histórico que por su carga semántica, su capacidad documental, su fuerza testimonial o su iconicidad reveladora, permitieran dar cuenta de la marginalidad, del deterioro, de la precariedad y de las carencias fundamentales de nuestra sociedad.

Uno de esos significantes fue el desecho, convertido en unidad elemental de la articulación del nuevo discurso visual. Por cierto que el pop también lo había utilizado, pero su empleo era muy distinto. En nuestra realidad, el desecho no puede entenderse en su acepción de objeto manufacturado dado de baja, o de pieza o mecanismo de máquinas degradadas por su obsolescencia técnica o por su diseño anticuado. Nuestro contexto socio-económico marca su "comportamiento": nunca es verdaderamente desechable, ya que siempre está en condiciones de servir y de funcionar, de acuerdo a una escala social descendente, en que cada miembro de la sociedad va dejando al otro, un objeto cada vez más residual. Lo que queda, en definitiva, es un simulacro del objeto original hasta el punto que el artista al apropiarse de él, recibe un desecho intervenido por la propia sociedad, la que ha creado a través del uso, connotaciones insospechadas. El objeto se ha desnaturalizado de tal manera que deja de significar lo que es y para lo que fue hecho, e ingresa a un campo semántico definido por la miseria y la privación. Este es, pues, el material que el artista toma como unidad elemental; ya no es, en estricto rigor, una camiseta vieja o un overoll manchado, un pistón oxidado o un par de zapatos viejos. El desecho re-aparece ahora como mudo testigo de una vida de carencias y de urgentes necesidades

insatisfechas.

La gran diferencia con el pop radica en el pensamiento que elabora el artista chileno a la vista del objeto: está cargado de implicaciones sociales. El desecho no es un objeto neutro que sólo funciona en un pragmatismo impersonal, sino que se vincula a la vida como parte integrante de la realidad económica y social de la cual es un producto mil veces usado y jamás desechado.

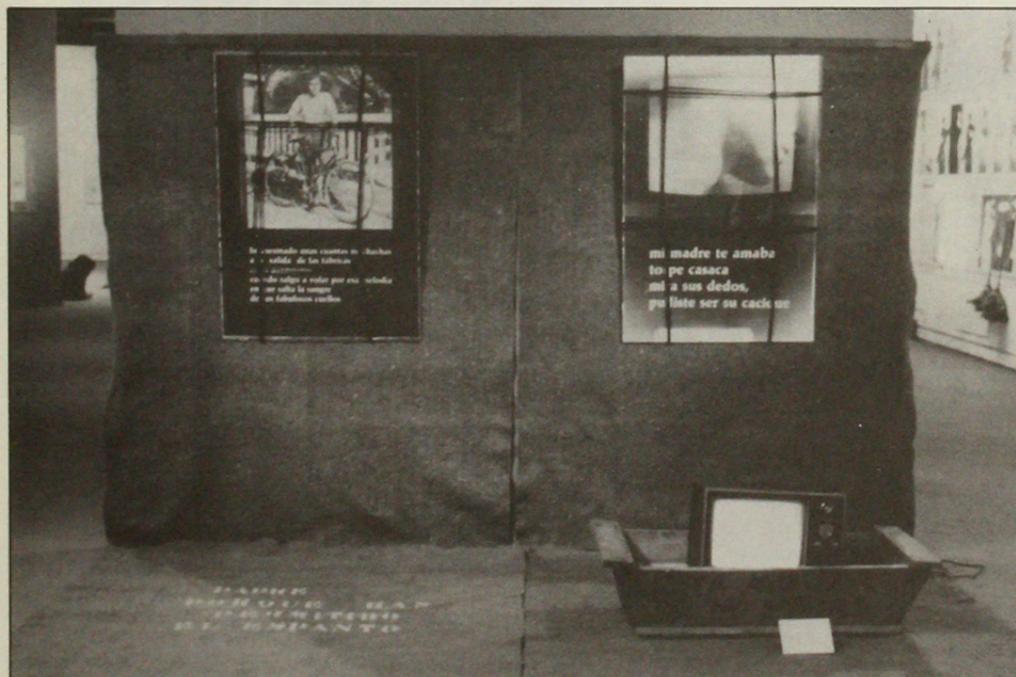
3. Las Constantes del Objeto

El artista chileno que utiliza el objeto excluye todo intento formal destinado a maquillar o cosmetizar el significante; tampoco le interesa apoyarse en su estructura física, que lo pueda hacer atractivo por sus cualidades sensibles.

En la relación del artista chileno con el objeto y en el marco de nuestra realidad sociológica, podemos distinguir cuatro constantes que interactúan entre sí:

El significante, en su materialidad, está afectado por la **fragilidad**, que trae como consecuencia su existencia **precaria**, puesto que ningún elemento de apoyo o de sustitución puede reforzarlo o reemplazarlo. Justamente se trata de no utilizar mecanismos retóricos sustitutivos, porque lo que el artista pretende es desnudar la problemática que le interesa sólo con el significante seleccionado. A la vez, la fragilidad y la precariedad del objeto interactúan para poner de manifiesto otra constante: la **marginalidad** respecto a cualquier circuito habitual de exhibición y venta; por último, íntimamente relacionada con esta constante surge el carácter **efímero** del resultado de esta práctica de arte. Lo efímero convertido en principio ideológico por el artista, impide que la obra se independice del proceso que ha establecido su autor. Gracias a este carácter efímero se torna fugaz y no alcanza a generar una vida propia, permitiendo su control desde su génesis hasta su desaparición. Vale decir que se clausura la manipulación mercantil y se elimina el concepto de permanencia como nota distintiva de la obra de arte.

Estas son las constantes que estaban en la base de las prácticas con el objeto entre los artistas testimoniales de la segunda mitad del decenio del sesenta, las que no se han modificado substancialmente en estos últimos años. Quienes se han marginado de los medios de producción tradicionales y de los circuitos establecidos por el proceso de distribución y consumo, y han optado por el objeto, se han comprometido con un trabajo de arte basado en una mirada crítica que da cuenta de la desvalidez e indigencia de vastos sectores de la sociedad nacional.



**VICTOR HUGO
CODOCEDO**

Instalación. 1982.
Sala Matta, Museo Nacional
de Bellas Artes.