

El objeto de las prácticas artísticas

J A I M E C E R Ó N

La práctica artística moderna en Occidente estuvo en gran medida identificada con la idea de vanguardia, de donde tomó, como uno de sus fundamentos constitutivos, la ansiosa búsqueda de su objeto. Como producto de una serie de transformaciones económicas, sociales y políticas, visibles a finales del siglo diecinueve, fue altamente problemático definir cuál sería el objeto que debería sostener la producción artística¹. Con el ánimo de separar el presente del pasado inmediato, muchos artistas europeos fueron asumiendo posturas que parecen extirpar los enlaces entre la tradición histórica y su propio hacer. Fue así como llegó a tomar un cariz mítico la función del yo del autor, que se identificó como el objeto verdadero que sustentaba, como origen, la misma existencia de una obra. Esta creencia en la originalidad de la práctica artística, que se extendería hasta llegar a pensar que las obras de arte son objetos únicos e irrepetibles, parecería prolongar la concepción clásica según la cual el sentido de la práctica artística se fundamenta en la existencia de un “objeto real” que pueda ser verificado fuera o antes de la experiencia artística².

Uno de los efectos paradójicos de esas búsquedas de un origen mitificable para el campo del arte, fue el acercamiento a experiencias culturales remotas en el tiempo y en el espacio que llevaron a los artistas al encuentro de un objeto perdido en la historia, ya fuera de un sujeto o de una comunidad. De esa forma se asimilaron prácticas culturales primigenias –aquellas que definiríamos toscamente como “arte primitivo” o “arte infantil”– conducentes hacia diversos relatos sobre “el comienzo”, individual o colectivo, que involucraron la adopción de rasgos configurativos característicos de dichos contextos³. Tanto la imaginería de la niñez como la de la de las prácticas culturales primitivas podrían encararnos ante nuestro propio origen como sujetos. En ambos tipos de «infancias”, se trata de buscar identificaciones con un mundo presimbólico o

¹ Una de las causas más frecuentemente señaladas para esta situación sería la revolución industrial y sus posteriores efectos socioculturales, políticos y económicos. Al respecto ver Gerardo Mosquera, “De cómo el arte se escapó a la industria”, en *El diseño se definió en octubre*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1989, págs. 12-17.

² Esta idea es abordada por diversos autores, dentro de los cuales resalta la opinión de los teóricos reunidos en torno a la revista *October*. Al respecto ver Rosalind Krauss, “La originalidad de la vanguardia”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, págs. 165-183.

³ Ver: GEORGES BATAILLE, “El arte primitivo”, en *Documentos, Ensayos*, Caracas, Monte Avila, 1969, págs. 105-115.

con una forma de experiencia cultural anterior al desarrollo del lenguaje o a la posibilidad de acceder a él.

En la segunda y tercera décadas del siglo XX, se fue generalizando la adhesión de las diferentes corrientes de la vanguardia artística europea a las formas de representación cultural características de contextos culturales como el precolombino, el africano o el oceánico, así como también a los rasgos formales de las configuraciones infantiles. Los signos artísticos producidos desde movimientos como el expresionismo, el fauvismo, el cubismo o el surrealismo, pueden tomarse como ejemplo de la influencia que tuvieron esas fuentes iconográficas en la definición de los alcances del arte moderno⁴. Sólo basta dar un vistazo a obras como las de Henri Matisse, Emil Nolde, Pablo Picasso o Paul Klee, en los años diez, o de Constantin Brancusi, Max Ernst o Alberto Giacometti en los veinte y comienzos de los treinta, para tener una idea del alcance de este tipo de actitudes.

Simultáneamente, esta reubicación del objeto de la representación artística se orientó hacia el mismo campo convencional que había permitido situar históricamente la actividad artística, como es el caso de la visualidad. Fue en relación con este campo que los artistas comenzaron a buscar emblemas que les permitieran pensar que estaban aproximándose a una exploración efectiva de la dimensión del “yo” que fue llevándolos a buscar otra noción de origen distinta a las fuentes primitivas o infantiles y más cercana a una definición autorreferencial, en donde se destacó la elección por parte de muchos artistas de una imagen como la retícula.

La imagen reticular presente de forma casi continua en el trabajo de artistas como Piet Mondrian, Agnes Martin o Robert Ryman, entre muchos otros, fue entendida como la estructura más apropiada para generar una identificación entre una experiencia originaria, un objeto original y una huella de origen⁵. La retícula, al parecer, garantizaba de forma simultánea todas estas dimensiones, permitiéndoles pensar, a los artistas, que más allá de ella no era posible una reducción adicional, siendo algo así como el *grado cero* de la representación. Ella parecía fundirse de forma absoluta con la superficie material que le servía de soporte a toda imagen pictórica y que no es otra cosa que el lienzo.

La paradoja que soporta la retícula es que aparenta funcionar como el origen mismo de la imagen pictórica, sugiriendo que llegar a ella es un acto de originalidad, mientras que se estructura a partir de la función que desempeñaron sistemas visuales previos en la tarea de aproximar el campo perceptivo, tales como las rejillas de perspectiva o las cuadrículas de proporción o ampliación. El *corpus* de trabajo de los artistas citados más arriba demuestra hasta qué punto la práctica artística puede desenvolverse e incluso estructurarse a través de la repetición. La casi omnipresencia de la retícula en

⁴ Las ideas citadas en torno a la relación entre el arte moderno y el arte primitivo me fueron sugeridas por Rosalind Krauss, “Se acabó el juego”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, págs. 59-100.

⁵ Todas las referencias al asunto de la retícula en relación con el problema de la originalidad en el arte moderno me fueron sugeridas por la lectura del texto ya mencionado de Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit., págs. 165-183.

los diferentes ámbitos de la visualidad moderna demuestra la confianza que suscitó su presencia en todos aquellos artistas, arquitectos o diseñadores que buscaron un emblema de autonomía, tanto en lo que concierne a la delimitación de su actividad profesional como en lo que tiene que ver con el traslado de sus propias dimensiones subjetivas al trabajo. No obstante, este tipo de interpretaciones implicó que se tuvieran que pasar por alto todas aquellas características de la retícula que involucran una cierta compulsión a repetir.

Robert Bryson ha señalado que la visualidad, a diferencia de la visión, debe ser entendida como un campo simbólicamente estructurado que concuerda con la descripción inteligible del mundo asumida socialmente⁶. Entre el sujeto y el mundo se han insertado numerosos discursos que crean la visualidad y la separan de la experiencia visual inmediata. Una pantalla de signos se ha situado entre el ojo y el mundo y proyecta una sombra sobre la visión. Aprender a ver socialmente es un proceso análogo a ingresar al lenguaje verbal: es insertarse en un sistema previo, es ver en el campo de otro.

La visualidad involucra una serie de convenciones o códigos que limitan la acción de la pulsión escópica, haciendo que todo lo que no coincida con sus normas sea percibido como anomalía, alucinación o perturbación. Las prácticas artísticas han involucrado históricamente una tensión entre la visión y la visualidad, dado que se han apoyado siempre en la apropiación y movilización de convenciones o códigos culturales que continuaron operando dentro del arte moderno y más allá de él, a la vez que señalan un intento de transgredir estas mismas convenciones, como lo demuestra el ejemplo ya citado de la retícula.

Otros artistas, entre los que se destaca Marcel Duchamp, fueron más radicales al determinar el tipo de objeto que identificaría su práctica, para lo cual buscaron dispositivos visuales que restringieran en menor medida la presencia de la pulsión escópica o que involucraran una oscura forma de análisis de sus efectos. Duchamp comenzó a indagar sobre la presencia del deseo en la visión y pronto generó un enorme desafío al orden de la visualidad al proponer, como obras de arte, objetos ordinarios que no se enlazaban a las convenciones estéticas, escapando por lo tanto a su definición simbólica como arte. Él expuso artefactos producidos industrialmente, a los que dio el nombre de *readymades*, que sólo adquirirían la capacidad significativa que le suponemos al arte en virtud del contexto que les servía de límite.

Adicionalmente a la transformación que involucra este tipo de operaciones sobre la propia categoría artística, es importante graficar la manera como los *readymades* proponen una expansión del objeto de la representación artística. Si tal objeto se pudiera situar en el campo visual, no sería abarcable solamente a través de los rasgos de la

⁶ Ver NORMAN BRYSON, "The gaze in the expanded field", en *Vision and visuality*, núm. 2, Seattle, Bay Press, 1988, págs. 88-94. Este autor hace una lectura del Seminario XI de Jacques Lacan, específicamente en lo relativo al objeto mirada, a través de un análisis de la acción del campo simbólico sobre la pulsión escópica.

visualidad. Jacques Lacan, en su célebre seminario XI⁷ –citado en multitud de estudios teóricos en torno a las prácticas artísticas– ha planteado como herramienta de análisis del campo escópico lo que denominó el objeto mirada. El enfoque de este término para Lacan se sustenta en lo que definió como el “objeto a minúscula” u objeto pulsional, que debe tomarse como el objeto que causa el deseo. La mirada, por esta razón, estaría del lado opuesto a la posición del sujeto, haciéndole notar que es él quien es mirado. Si nos aproximamos a los *readymades* a través de esta concepción, entendemos que el mecanismo que genera significación en el contexto artístico es la sustitución del objeto real por el significante artístico, que inserta en el orden simbólico su propia indiferencia y arbitrariedad⁸.

En el caso de *La Fuente*, un orinal que Duchamp firmó seudonímicamente bajo el nombre R. Mutt y que exhibió como escultura, aparecen una serie de resonancias que comienzan a revelar lecturas inusitadas sobre el objeto en cuestión. En primer lugar, el seudónimo utilizado alude al nombre propio de uno de los principales fabricantes norteamericanos de piezas de fontanería, ironizando la autoría del propio Duchamp. Adicionalmente, la pieza se apoya en un pedestal sobre el lado que usualmente la fijaba al muro, sugiriendo una especie de elevación. En esta nueva ubicación resaltan las curvas sinuosas de su superficie, similares a las de la clásica botella de Coca-cola, que hacen notar la curiosa coincidencia entre el interior del orinal y la forma de un útero, resaltando la condición femenina del objeto, obviamente dirigido a una función masculina⁹.

De esta manera se podría pensar en los análisis que realizó Sigmund Freud en torno a las implicaciones simbólicas que se asocian al acto de apagar el fuego con la orina, en donde se percibe una alternancia, a diversos niveles, entre las dos funciones que soporta el órgano sexual masculino; de ahí que Freud señale que “el hombre apaga su fuego con su agua”¹⁰. Cuando vemos *La Fuente*, notamos cómo se ha movido del campo fisiológico al ámbito del deseo y todo lo que podamos suponerle a este objeto en esta “nueva condición” se orienta de manera similar. Esta obra parece funcionar según la sentencia sugerida por Duchamp cuando asumió un rol de alter ego llamado *Rose Selavy*, que homofónicamente significa “eros es la vida”, dado que sólo existe en la medida en que nuestro deseo responda a sus demandas.

En las producciones derivadas de la posición de Duchamp, que en nuestros tiempos son una mayoría, se han mantenido vigentes muchos de los fundamentos latentes en la obra citada anteriormente. Win Delvoye, un artista belga, realizó hace un par de años una obra llamada *Cloaca*, producida a través de su esfuerzo conjunto con un equipo de científicos y técnicos. Se trataba de un intrincado mecanismo que ocupaba la casi totalidad de una habitación y que buscaba imitar, de la forma más precisa

⁷ Ver JACQUES LACAN, *El Seminario, Libro 9: “De la mirada como objeto a minúscula”*, en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1997.

⁸ Ver SLAVOJ ZIZEK, “El obsceno objeto de la posmodernidad”, en *Mirando al Sesgo, Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2002, págs. 238-239.

⁹ Respecto a este último análisis ver Rosalind Krauss, “Formas de Readymade”, en *Pasajes en la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2003.

¹⁰ Ver SIGMUND FREUD, “Sobre la conquista del fuego”, en *El Malestar en la Cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, págs. 89-95. La relación entre este texto y las prácticas artísticas contemporáneas me fue sugerido por Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico, op. cit.*, págs. 283-298.

posible, las transformaciones que el cuerpo produce en los alimentos. Después de un proceso que tomaba cerca de veinticuatro horas, la máquina expulsaba, hacia las cinco de la tarde de cada día, el más cercano sucedáneo posible de los excrementos humanos, ante la presencia atónita de numerosos espectadores¹¹. La idea de que el objeto que produzca el esfuerzo conjunto entre la ciencia, el arte y la tecnología sea una sucia deposición vespertina, produce inicialmente hilaridad, pero luego, ésta se desvanece ante la poderosa atracción que suscita saber que el lugar de la creación de valor, ocupado convencionalmente por el arte, ha sido usurpado por los excrementos, en un movimiento que sería incluso equiparable a la producción de capital. Por esto se puede tomar como un comentario cargado de mordacidad adicional al hecho de que la materia resultante del resultado sea empacada al vacío y vendida a coleccionistas. Una obra como ésta señala el tipo de desplazamiento que ha sufrido el campo simbólico, dado que en él sólo es posible señalar como objeto de enlace social nuestra propia expectativa de encontrar tal objeto.



¹¹ “La autenticidad de lo que sale a la luz en la pintura está menoscabada por nosotros, los seres humanos, por el hecho de que sólo podemos ir a buscar nuestros colores donde están, o sea en la mierda”. Ver Jacques Lacan, *op. cit.*, pág. 123.

■ Remedios Varo 1910-1966

