

INTRODUCCIÓN Y FUNDAMENTACIÓN

«Cualquier medio sirve como punto de partida si provoca la emoción que lleva al acto creativo y este se completa hasta conseguir una obra que hace vibrar los resortes emotivos y provoca la actividad intelectual del receptor».

M^a Isabel Sánchez Bonilla

1. PRESENTACIÓN

Esta contribución que se presenta a continuación, bajo el título: *Obras de arte y objetos que se encuentran en los límites entre la escultura y el diseño. Confluencias y divergencias en los espacios limítrofes y territorios híbridos*, guarda relación con un tipo de aportaciones artísticas que se han dado con cierta asiduidad en los últimos cien años, aproximadamente, y que en mayor o menor medida conectan con la escultura y el diseño, en el marco de preocupaciones estéticas que han predominado a lo largo del tiempo.

En el filo o quicio de ambas vertientes (modos de 'pensar' y de 'hacer' la escultura y el diseño), sucede acaso ese traslado de la percepción mental a forma organizada 'compositivamente', tal como alude M^a Isabel Sánchez en la cita del inicio, de manera que los elementos básicos -forma, espacio, luz, materia, color, texturas, etc.- se 'someten' a la voluntad del artífice, en cumplimiento de una sucesión de 'normas' o de principios compositivos -proporción y simetría, ritmo, equilibrio, unidad y fragmentación, armonía y contraste- que condicionan el sistema de los objetos físicamente 'materializados'. Sabedores que en la 'interdependencia' materia-forma transitamos también desde una elaboración mental con el predominio de un 'símbolo o pensamiento' hacia la valoración de los condicionantes y recursos para la determinación de una técnica.

En todo caso, somos de la opinión de que el pensamiento no equivale siempre a una acción o reacción inmediata a ese acto de 'pensar', sino que constituye en sí mismo un 'producto' de su devenir, sin que un 'objeto' concluido posterior que lo perfile sea necesariamente preciso. No obstante, al ponerse en marcha los 'dispositivos-mecanismos' (resortes) de la creación se apela a unas nociones y pre-supuestos que nos remiten al espacio complejo de la 'intertextualidad'; el cual nos conduce a su vez, indefectiblemente, a otro problema de 'contextualidad' que se cierne directamente sobre los condicionantes en base a los que se desarrollan la práctica del arte y la creación. Lo cual no pasa solamente por las inevitables relaciones de causa-efecto establecidas entre sujeto-objeto, ni por la invención de nuevos modos de hacer o propuestas inéditas. Antes bien, la pluralidad y a su vez la interdependencia de los 'gestos' -más allá y/o independientemente de discursos 'manieristamente' elaborados-, así como las experiencias y los intereses convergen a menudo en el deseo o la necesidad de resultar útiles; no desde el sentido más pragmático de su 'valor de uso' sino en su 'aparente

inutilidad'. Funcionalidad simbólica y funcionalidad utilitaria que en nuestra tradición moderna siguen la senda de unas huellas que nos dirigen a un 'horizonte' en el que aparecía definida la 'silueta del objeto' (Sebastià Miralles), y que incluso ahora se nos hacen imprescindibles para completar ese 'pensar'.

Desde nuestro punto de vista los objetos utilitarios a los cuales hacemos mención han sido, en ciertas ocasiones del desarrollo del arte del siglo XX, además de soporte físico o parte constituyente de muchas obras, 'objeto' de interpretación escultórica e incluso han definido un límite conceptual. Muchas de las obras que trataremos en los capítulos correspondientes cuestionan uno de los criterios tradicionales de distinción entre escultura y diseño como es la función de uso práctico; esto es, esculturas que han sido concebidas y realizadas por artistas y que en el ámbito del arte tienen como tema o alusión el objeto funcional pero sin una finalidad de utilidad o funcionalidad real. Sin embargo, existen también otras circunstancias en las que ciertos objetos con reminiscencias del arte (en particular de unos modos abstractos determinados de entender la escultura a partir de las vanguardias artísticas del siglo XX), pueden perfectamente ser utilizados como objetos funcionales y utilitarios (sillas, mesas, lámparas, etc.).

Una de las características, precisamente, de esas vanguardias del primer tercio del siglo XX será la exploración y expansión de los límites entre diferentes categorías artísticas y entre arte y realidad. Se percibe así una pérdida progresiva de los límites entre la obra de arte y el objeto cotidiano. Por otra parte, en el campo del diseño "*la redundancia semántica, parece ser una constante en los acontecimientos más recientes de la investigación*" (Dorfles 1972: 82). Debido a esto, encontramos objetos que al menos cumplen una mínima función de uso e incluso en algunos casos llegan a negar esa función. Este hecho repercute de manera que, estos objetos con alusiones a funciones de uso, se asemejan más a la relación que el espectador mantiene con las obras de arte que con los objetos funcionales; podríamos decir que tienen un fuerte carácter autorreferencial. Más bien han sido creados para ser contemplados que para ser usados y están más enfocados a conseguir superficies y volúmenes vistosos, a la intensidad de los materiales, colores, texturas contundentes; a la emotividad y a la imaginación, a la provocación, etc., que a hacer referencia o a significar su propia función "*según el modelo de semanticidad que caracterizaba al diseño moderno*" (Dorfles 1972: 157).

Se toman como referencia para el presente estudio obras que la mayoría de ellas no están concebidas para un lugar en concreto; es decir, pueden colocarse y adecuarse en diferentes espacios sin perder su sentido. No tienen una ubicación específica condicionada por el entorno, con lo cual no establecemos diferencias sustanciales entre los escenarios donde dichas obras se sitúan, sea el contexto urbano (exterior/externo) o los espacios singulares de museos y centros expositivos (más bien interior), tengan todos ellos connotaciones públicas o privadas. En cambio, sí podemos decir que casi todos los ejemplos aluden a funciones utilitarias que con mayor o menor dificultad pueden desempeñar; ya sea una funcionalidad real y utilitaria o aspectos de imagen y trasgresión de sentido que antes decíamos y que retomaremos en los capítulos correspondientes.

De los objetos que provienen del campo del diseño se cuestionan aquellos en los que predomina de forma intencionada el componente estético que incluso en muchos casos prevalece sobre la función práctica. De éstos nos llaman la atención ciertas características como su intencionalidad lúdica, las respuestas que provocan en el usuario o el contenido simbólico. Diríamos que ponen en entredicho la función y objetivo principal del diseño. De los objetos escultóricos, se traen a colación aquellos que para hacer presente una idea, sus autores configuran piezas que pueden llegar a cumplir una función utilitaria, pero cuyo objetivo principal generalmente no consiste en perseguir un fin práctico. No se hace especial énfasis ni mención expresa (de no ser a modo explicativo) a las obras compuestas de objetos funcionales apropiados de la industria que no hayan sido modificados formalmente; esto es, obras en las cuales *"la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos"* (Marchán Fiz 1997: 153), como por ejemplo el Ready made. En cambio, sí se integrarán en este cuadro analítico piezas con función de uso compuestas de varias partes, entre las cuales se pueden encontrar objetos producidos industrialmente y provenientes incluso de otros objetos manufacturados, como partes constituyentes del mismo; con las que se configura un nuevo objeto con una función diferente de la que venían cumpliendo.

Hemos seleccionado obras que pertenecen a dos épocas en las cuales los conceptos de escultura y diseño han ido cambiando sustancialmente, trasmutando y dando lugar a una situación en la que, debido a la utilización que se hace de la imagen, se nos hace complicado diferenciar los límites entre las dos disciplinas, de modo que en muchas ocasiones esta circunstancia puede dar lugar a confusiones. Por un lado, se incorpora en el arte el objeto cotidiano -no objeto apropiado, sino el objeto configurado, constituido por el artista y además con una posible función de uso-, y por otra parte, los diseñadores que manejan, con estilos y formas de hacer muy cercanas a los diferentes movimientos artísticos, objetos que pervierten y se oponen a los criterios básicos de función de uso que se presupone que debe cumplir el diseño. Esta situación, da lugar a un nuevo territorio híbrido capaz de acoger este tipo de obras.

2. MOTIVACIONES PRINCIPALES PARA EL DESARROLLO DE ESTE TRABAJO

El interés por este tema de estudio, surge por una parte de las dudas planteadas sobre la práctica escultórica, las diferentes visio-

nes que nos aportaron algunos cursos del periodo de doctorado -"Representación e imagen" del bienio 1998-2000, ofertado por el Departamento de Escultura de la UPV/EHU-, junto a los debates que surgieron en aquel momento (1999-2000), cuando desde una propuesta específica de la Facultad de Bellas Artes se pretendió impulsar un modo de trabajo enfocado hacia la creación de objetos de 'arte aplicado' (término que entrecomillamos por sus posteriores implicaciones en este estudio). Otras influencias de partida han supuesto la lectura de varios textos en los que se trataba la proximidad cada vez más ambigua entre las formas de los objetos diseñados para el uso cotidiano y las obras de arte. Entre estas lecturas caben destacar: "Obras de arte y objetos de diseño en la cultura contemporánea" y "A dónde van los objetos" de Fulvio Carmagnola, lo que se irá completando con otras fuentes bibliográficas. También citaríamos el texto histórico "La escultura en el campo expandido" de Rosalind Krauss, así como algunas aportaciones complementarias y más recientes de José Luís Brea, con un debate vinculado más bien a un contexto histórico tardomoderno o postmoderno pero que vuelve a suscitarse en unas fechas más o menos concordantes con la década de 1990¹⁷.

Además de ello podemos decir que también influyó como aspecto motivacional la práctica profesional iniciada una vez finalizados los estudios de grado y postgrado y que se sitúa en ese territorio en el que ciertas preocupaciones escultóricas se aproximan al mundo del diseño de objetos utilitarios. Podríamos argumentar que se propone un intento parcialmente sistematizador por entender, ordenar y explicar un tipo de actuaciones que, partiendo de diferentes ámbitos (escultura y diseño), obtienen resultados con características a veces visuales muy similares (remarcando, de hecho, la palabra 'visuales'). Para ello se tendrá en cuenta una visión interdisciplinaria con la finalidad de poder confrontarnos, más bien desde la creación artística, con campos disciplinarios de mayor aplicabilidad y poder intuir dónde nos ubicamos 'estéticamente'. Posición que en los últimos lustros se ha 'ensanchado', quizás 'expandido' o al menos diversificado con una dualidad que ha de encajar, a veces dificultosamente, entre el hacer en arte (como práctica de taller) y la dedicación a la docencia del arte en el seno de una institución como es la Universidad.

3. APROXIMACIÓN AL ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUENTES BIBLIOGRÁFICAS UTILIZADAS

Aunque no se han hallado en el transcurso de la presente investigación, gran número de estudios en profundidad que atiendan directamente al objeto de estudio; sin embargo, sí parece ser un tema hasta cierto punto recurrente durante las últimas décadas (en una circunstancia contemporánea finisecular entre los siglos XX y XXI), pero que así mismo ha sido abordado con anterioridad en numerosas ocasiones y en diversas épocas tanto por artistas y diseñadores, como por especialistas en estética y filósofos, críticos de arte e incluso historiadores de las artes. Como aproximación al estado de la cuestión desde diversas fuentes bibliográficas hemos recopilado información la cual podríamos clasificarla en tres apar-

17 Datos que se consignan en el capítulo de Referencias bibliográficas utilizadas.

tados: trabajos académicos, libros y monografías y catálogos de exposiciones. Estos últimos nos han servido, a menudo, como fuentes documentales específicas e incluso primarias puesto que, muchos catálogos fruto de exposiciones son precisamente los que recogen tanto material gráfico novedoso como reflexiones teóricas y ensayísticas en forma textual. Textos encargados a diversos especialistas en la materia, quienes exponen sus disertaciones teorizando respecto a esas propuestas artísticas o 'de diseño' que pueden encontrarse en el 'entre', en los 'intermedios' de terrenos 'intersticiales', pretendiendo definir esos 'territorios híbridos' y 'espacios limítrofes' que nosotros observamos como punto de partida en este trabajo académico que se propone.

3.1. Textos académicos que han contribuido a nuestro marco de acción

Dentro de los trabajos académicos hemos encontrado tesis que tratan con mayor o menor profusión el campo de estudio que aquí se delimita, manejando conceptos que por cercanía nos atañen. Entre los estudios analíticos y trabajos de investigación que profundizan en el objeto artístico destacaríamos la tesis de Pedro Osacar; *El objeto artístico: reflexión y método*, editada en 1994 por Galería Virtual en Granada y de la cual nos ha parecido interesante y fundamental, para nuestro trabajo, el desarrollo del término estructura en relación al objeto artístico. Por otra parte, en un contexto más cercano al nuestro encontramos la tesis de Elena Mendizábal; *La escultura como duda sensorial: modos operativos de la objetualidad* editada por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) en 1994 y la cual se adentra (sobre todo en uno de los capítulos), en ciertas conexiones e inconexiones entre el objeto escultórico y el objeto funcional (mobiliario en este caso). También cabe mencionar la tesis de Antonio Achúcarro; *La red de dibujar de Dürero como modelo de reflexión sobre escultura*, editada por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) en 2004. De esta contribución extraemos como pertinente para el estado de la cuestión, concretamente los apartados los cuales nos ayudan a la comprensión del término escultura y nos aproximan a la disciplina en sus territorios limítrofes con la arquitectura y los objetos de uso.

De un modo complementario, hemos tenido el conocimiento de tesis doctorales que han indagado en ciertos aspectos que nos han podido servir de referencia, para la aproximación a algunas cuestiones concretas referentes a los objetos escultóricos y provenientes del diseño que manejamos en este trabajo. De la tesis de Irma Ortega; *Poética del objeto cotidiano en la escultura contemporánea. Propuesta escultórica personal: "poesía de lo cotidiano"* defendida en la Universidad Politécnica de Valencia el año 2004, presenta un primer capítulo en el que desarrolla un análisis teórico del objeto desde una cercanía a lo cotidiano, con la inclusión de ese tipo de objetos en el arte contemporáneo hasta considerarlos 'obras de arte'. En la Universidad de Barcelona hemos tenido constancia de la tesis: *El puente y la escultura: un diálogo entre funcionalidad y estética* de Ascensión García, defendida en 1997. Aunque nuestro estudio no se adentra en la arquitectura sí nos ha interesado de esta aportación la relación entre estructura y funcionalidad, así como su análisis estético y formal con las categorías visuales susceptibles de aplicarse desde una lectura escultórica. De la tesis de José

Tresserras; *Mobiliario urbano: innovación y diseño* (Universidad de Barcelona 2011) hemos apreciado el proceso de organización de nuevos productos-objetos de mobiliario con la potenciación de sus factores de diseño industrial innovador, optimizando el proceso proyectual.

Para finalizar este apartado de trabajos académicos destacaríamos la tesis: *Entre la escultura y el mobiliario urbano. Del monumento hacia sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano* de Isusko Vivas, editada por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) en 2005, en la que se trata la relación de la escultura pública con el diseño de mobiliario urbano en la "estética del límite", de los "bordes" y los "intersticios" nombrados a veces como 'espacios intermedios', cercanos a nuestro concepto de fronteras híbridas y liminales entre objetos provenientes de la escultura y del diseño, aunque en nuestro caso no tratemos o no pongamos énfasis en el espacio público urbano.

3.2. Libros y monografías específicas en nuestro contexto

Entre los libros revisados hemos encontrado interesante la recopilación de textos de numerosos autores vinculados al mundo del diseño y el arte, así como sus 'interferencias' e 'interacciones' (Anna Calvera, Bruno Munari, Gillo Dorfles, Ives Zimmermann, Rubén Fontana, André Ricard, Oscar Salinas, Norberto Chaves, Fulvio Carmagnola, Isabel Campi, Roxana Meygide, Rosalind Krauss, Lucrecia D'Alessio Ferrara, Ana Herrera, Francisco Providência, José M^a Cerezo, Fernando Martín, Jean Pirson, Jacques Aumont, Aloys Muller, Pierre Francastel, George Didi-Hubermann, Gilles Deleuze y Felix Guattari, Henri Focillon, Richard Sennet, Hal Foster, Manuel Aramendia, Valeriano Bozal, Regis Debray, Erns Gombrich, Hans J. Albrecht, Christian Norberg-Shulz, Simon Marchan, Jacques Rancière, Arthur Danto, Lourdes Cirlot entre otros/as autores/as), y sobre todo una obra colectiva titulada: *Arte¿Diseño*, editada por Gustavo Gili en Barcelona el año 2003 y en la cual podemos observar opiniones muy variadas provenientes del mundo del diseño acerca de la polémica relación con el arte, de las definiciones del término diseño y de la aparición del término "objetos de diseño". Por otra parte subrayaríamos el libro: *Historia del diseño Industrial* (Rosalía Torrent y Joan M. Marín, editorial Cátedra, Madrid, 2005); en el cual se va a producir una delimitación del diseño industrial y en general del término diseño que nos servirá para el desarrollo de nuestra investigación.

También hemos tenido en cuenta: *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Diputació de Valencia-Institució Alfons el Magnanim, Valencia, 1999 de Mau Monleón (libro basado en su tesis doctoral) y del cual extraemos una aproximación al término híbrido entre otras cuestiones. En lo que se refiere al desarrollo de conceptos tendremos en cuenta las aportaciones de W. Tatarkiewicz en: *Historia de seis ideas*, (editorial Tecnos, Madrid, 1992). Y para concluir este segundo apartado mencionaremos el artículo clave: "La dimensión simbólica de los objetos de uso: una interpretación del símbolo estético en términos de diseño industrial" (Anna Calvera) en: *Símbolos estéticos* (con la participación de varios autores, 2001), en el cual se analiza pormenorizadamente la evolución de la idea de diseño y la irrupción del símbolo frente al signo.

2.3. Catálogos de exposiciones que inciden en el ámbito de estudio

Entre los numerosos catálogos de artistas plásticos y diseñadores que se han consultado destacamos: “Scott Burton” (VV. AA.), Ivam, Valencia, 2004; “Vitto Acconci” (VV. AA.), Polígrafa, Barcelona, 2001; “Richard Artschwager” (Richard Armstrong), Ministerio de Cultura, Madrid, 1989; “Siah Armajani” (Alicia Chillida), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999; la recopilación de piezas de varios diseñadores: “Droog Design” (VV. AA.), O10 Publisher, Róterdam, 1998; Byars, Mel: “Nuevas sillas. Diseño, tecnología y materiales”, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006; “Gerritt Rietveld 1888-1964: the complete Works”, Central Museum, Utrech, 1992; etc. También cabe señalar acerca de la ornamentación en el arte influenciada por el diseño y a la inversa, el catálogo de Juan Luis Moraza: “Ornamento y ley”, editado por la Sala Amarica en Vitoria-Gasteiz en 1994 y que tiene su antecedente en “Ornamento y delito y otros escritos”; conocida y manejada obra teórica del arquitecto austriaco Adolf Loos, publicada en castellano por Gustavo Gili en Barcelona, en su edición de 1972, y en la cual deja entrever que el ornamento sería algo superfluo y alejado de lo práctico. Por otra parte, teniendo como antecedente a este último autor que hemos citado, encontramos: “Diseño y delito” de Hal Foster, editado por Akal en Madrid en una de sus ediciones más recientes de 2004. Aportación en la que se trata una cuestión importante para nuestra investigación como es la posibilidad de reivindicar el hecho de volver a construir las distinciones entre prácticas cercanas al diseño y otros ámbitos de relevancia estética-artística (más o menos sinónimos o más o menos antagónicos según los casos), pero sin llevar adosada o asociada la ideología de la pureza y propiedad.

Para finalizar citamos el catálogo de la exposición colectiva que se llevó a cabo el año 2003 en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo bajo el título: “Interdisciplinados. La posición del arte en las fronteras del diseño”, y en el cual Martí Perán menciona la ‘indisciplina’ como rasgo característico de nuestra época tardomoderna o postmoderna¹⁸.

No obstante, insistimos en que para esta investigación han consistido fuentes fundamentales de primer orden las imágenes de las propias piezas y objetos (esculturas, diseños, etc.). Las cuales se han recopilado ‘in situ’ cuando ello ha sido posible, o han sido obtenidas de publicaciones asociadas a la obra de autores determinados o inclusive obras colectivas (sobre todo catálogos de exposiciones y

monografías); que es donde materialmente se percibe el desarrollo del estado de la cuestión en cuanto a la práctica artística y la creación más o menos aplicada en torno a los espacios limítrofes que focalizamos y los empeños de ‘hibridación’ que podemos encontrar¹⁹. Todo ello ha supuesto un material gráfico muy relevante y operativo, más allá de la mera ilustración, de cara a alimentar los esquemas de ubicación (somera clasificación) que a raíz de las categorías y conceptos que barajamos hemos elaborado como recurso metodológico y que presentamos en la tercera parte del libro con sus respectivas indicaciones de autoría, procedencia y época a la que pertenecen.

Por la importancia que, como decimos, adquieren dichos ‘esquemas de ubicación’ en la presente investigación, hemos optado por elaborar un Índice de Esquemas que se ofrece junto con el Índice General, así como en el comienzo de cada parte en las que se subdivide el texto, donde aparecen los esquemas (Parte 2 y Parte 3 fundamentalmente). En concreto, el amplio y nutrido apartado de esquemas concernientes a los ‘territorios híbridos’ y ‘espacios limítrofes’ de la Parte 3 se acompaña de un índice de imágenes de autores/as y obras, detallando las características de las mismas.

4. ENUNCIADO DE OBJETIVOS E HIPÓTESIS COMO PUNTO DE PARTIDA

En base a las circunstancias de partida y posicionamientos que hemos argumentado, tanto de tipo motivacional como más próximos a un marco académico, esta investigación se propone dar continuidad y profundizar en el tema de estudio iniciado y trabajado con anterioridad en el periodo de investigación correspondiente al bienio del tercer ciclo universitario que se ha citado en el apartado segundo y tercero de este capítulo introductorio.

Con dichos antecedentes, además de los aspectos que se han señalado en la aproximación al estado de la cuestión, el objetivo principal del trabajo que aquí se plantea pretende escrutar los espacios limítrofes y territorios híbridos entre los que se sitúan objetos que provienen de la escultura y del diseño de objetos utilitarios. Para ello se toman como referencia objetos que cumplen diversas funciones prácticas y en algunos casos mobiliarias en un contexto temporal condicionado por la frontera finisecular entre los siglos XX y XXI (mayormente durante las tres últimas décadas del siglo XX y comienzos del siglo XXI). Dentro del objetivo marcado en este punto, por consiguiente, se pretende evidenciar aquellos objetos creados

18 Para definir o más específicamente nombrar el período de tiempo que trasciende a la ya para muchos modernidad pretérita; ‘reconvertida’ o trasformada, obviamente desde campos disciplinarios diversos se han ido proponiendo y utilizando términos referenciales ampliamente aceptados por su uso extenso e intenso, tales como postmodernidad (más que nada a partir de Lyotard), ‘sobremodernidad’ (Augé), modernidad decadente, avanzada e inacabada (Habermas) e incluso la ‘radicalización’ de la modernidad (Giddens), sobre todo desde la segunda mitad y más concretamente desde el último tercio del siglo XX. Autores incluso de nuestro contexto más próximo han aludido a categorías como la tardomodernidad desde la arquitectura (Cenicacelaya) o la transmodernidad desde la antropología como etapa de ‘transculturización’ (Rodríguez Magda, Rubio-Ardanaz) en las últimas décadas del siglo XX e inicios del siglo XXI. En el marco de nuestro estudio y, atendiendo en concreto a la tradición que en el campo de las artes plásticas, la teoría y crítica del arte así como la historiografía del arte ha adquirido el término postmodernidad y a falta de una propuesta de mayor concreción, hemos optado por hacer uso de dicha noción socorrida en la presente aportación.

19 Las imágenes y esquemas (figuras) que hemos utilizado en el texto y en el Apéndice Gráfico no destilan únicamente una función ilustrativa sino argumentativa y explicativa, para poder interiorizar con imagen y diagramas además de con las palabras las cuestiones que mencionamos. Por lo tanto, en las páginas de este libro pueden encontrarse figuras en representación de obras y objetos que, sobre todo, a lo largo de los esquemas (muchos de ellos, conjuntamente con un nutrido número de ejemplos, componen el repertorio de imágenes de obras codificadas en los esquemas de la Parte III) pueden a veces repetirse y/o duplicarse en los diagramas y el susodicho Apéndice, siempre con una razón argumentativa que se fundamenta precisamente en esos ejemplos propuestos, algunos de los cuales nos han servido como modelos para visualizar en ellos diferentes aspectos que se han ido analizando y constatando a lo largo del trabajo. Por consiguiente, tenga en cuenta el/la lector/a que ello obedece en ocasiones, en nuestro caso, a un deseo de impregnación unido a lo textual y contextual, más allá del recurso ilustrativo a cúmulos de imágenes que pasan por nuestra retina sin apenas retenerse ninguna de ellas.

con función e 'intención estético-plástica' tal y como se entiende en la cultura occidental, y que provienen de la disciplina de la escultura (considerados obras de arte) o del diseño (objetos que forman parte de la vida cotidiana y al mismo tiempo comparten preocupaciones formales, de estructura, composición, etc. con las obras de arte, en este caso escultóricas).

Podemos decir en este sentido que, la intención de esta aportación no pasa por una disertación sobre la estética como filosofía del arte, ni se ubica en una actitud contrapuesta entre las formas 'estéticas' y las formas 'prácticas' que únicamente parecen interesarse por la 'utilidad' de los objetos. Sino más bien al contrario, asumimos las cualidades estéticas puestas en vigor desde la modernidad como propias no solo del arte sino también de los objetos más sujetos a finalidades de uso pero que su concepción, ya no renuncia a evidenciar valores añadidos. Concebimos el 'sentimiento estético' como aquello esencial que deriva de la producción plástica (en nuestro caso más concretamente escultórica) y que puede igualmente emerger en el diseño de orden más aplicado pero donde la materialización de la creación puede conllevar unas 'estéticas aplicadas'. Ello difiere, obviamente, del entendimiento de la 'estética' como una pátina epidérmica en muchas ocasiones asociada con las ansias de ornamentación superficial, lo que puede dar lugar a todo un elenco de recurrencias/ocurrencias tal como iremos desgranando y viendo que acontece otra vez con fuerza en postmodernidad, con una 'vuelta de tuerca' y re-visitación de la historia. Con todo, se da cuenta de que, aquello que históricamente se ha venido a nombrar, en buena medida, como 'diseño', se ha realizado, con frecuencia, en base a 'ideales' propios de las posiciones estilísticas del arte del momento y que su protagonismo debe distanciarse del objeto en sí. Puesto que si la función del diseño consiste en solucionar problemas, sobre todo de uso, y de ahí su 'esencialidad', una vez logrado su objetivo el diseño como tal 'desaparecería' diluido en la 'solución' aportada, ya que el objeto nunca es un fin en sí mismo.

Reconocemos, no obstante, que nuestro interés académico y profesional en el desarrollo de este trabajo puede llevarnos a aproximarnos e incluso a distanciarnos de la 'contemplación estética', puesto que la pretensión analítica puede tanto incrementar como ahogar, eventualmente, la experiencia estética. Dando por supuesto que muchos tipos de 'respuestas a los objetos' (inclusive el 'orgullo de su posesión') pueden interferir en la estimación de los valores estéticos que se 'desvían' hacia otros factores, no podemos ni debemos desligarnos de la idea de que en los 'juicios' estéticos se encuentran igualmente presentes las implicaciones personales (Beardsley y Hospers 1993) así como un bagaje experiencial ineludible.

Entendemos, por otro lado, el hecho de que la percepción del denominado 'objeto estético' tiene que ver con sus relaciones internas (estructurantes, articuladoras, de materialidad, etc.) y externas, sin desechar las interacciones que se crean con nosotros mismos como sujetos de la percepción o el contexto cultural del que 'brotan'. De hecho, resulta curioso remarcar cómo:

"A principios del siglo XX había una propuesta en la teoría de la estética llamada 'teoría de la actitud estética' (Dickie 1997: 28). Esta aproximación wittgensteiniana planteaba que hay un modo estético de la percepción: el mismo objeto puede ser un objeto estético en una ocasión y no serlo en otra. La diferencia de otras teorías reside en que se insiste en la responsabilidad de la persona en vez de la obra única-

mente. Todos los objetos pueden ser objetos estéticos si la persona decide tratarlos aplicándoles una atención desinteresada" (Mäsak 2016: 1).

Condiciones y circunstancias de las que resulta difícil mantener prudente 'distancia estética' (falta de consciencia de las relaciones externas), para que *"tanto el objeto estético como sus diversas relaciones internas [constituyan] el único foco de nuestra atención, [...] que se orienta hacia el objeto fenoménico, no hacia el objeto físico"* (Beardsley y Hospers 1993: 104-105)²⁰. Nos encontramos ante características cuya aprehensión penetra en un terreno de 'percepción sensible' y consustancialmente 'desinteresada' más allá de lo estrictamente sensorial, aunque es también *"a través de la percepción como nos hacemos conscientes de las cualidades físicas de un objeto, que se consideran irrelevantes para la atención estética"* (Beardsley y Hospers 1993: 107). Entre unas cuestiones y otras se hallan las significaciones, que no son a priori ni los objetos ni sus campos semánticos concretos. En consecuencia, desde la percepción estética no resulta excesivamente sencillo separar lo 'práctico' e incluso 'utilitario' -como venimos mencionando- de lo que no lo es; por lo que las 'distinciones imprecisas' nos vuelven a colocar en una situación acaso más motivacional que preceptiva. De modo que a veces cuesta otorgar *"una atención especial a los objetos susceptibles de ser llamados estéticos; sólo se da el hecho de 'prestar cuidadosamente atención a las cualidades del objeto'"* (Beardsley y Hospers 1993: 110).

De entre un cúmulo bastante numeroso de ejemplos, hemos optado por preferir traer a colación y referirnos a una serie de piezas que aluden a funciones utilitarias, las cuales pueden desempeñar con mayor o menor dificultad. Para posibilitar este margen de trabajo 'intersticial' de frontera conceptual y límite muchas veces difuso, de los objetos que provienen del diseño es nuestro objetivo tratar de identificar y tener en cuenta aquellos que poseen un alto predominio intencional del componente estético y que prevalece en ellos la 'funcionalidad estética' sobre la 'funcionalidad práctica'; podríamos decir que han sido creados para ser contemplados más que para ser usados y que destilan un fuerte carácter autorreferencial. De los objetos más bien 'escultóricos' o ubicados, por 'convención', en la línea de una funcionalidad no utilitaria, se escogen aquellos que para hacer presente una idea, los artistas configuran piezas que a priori pueden cumplir una función utilitaria, pero que generalmente su objetivo fundamental no tiene como fin último el uso práctico. No obstante, se tienen igualmente en cuenta objetos estrictamente funcionales y estrictamente escultóricos con un objetivo explicativo.

De forma secundaria pero muy acorde con lo expresado hasta este instante, e intentando acotar el extenso campo de actuación, nuestra finalidad es centrarnos mayormente en un periodo que, por el momento y siguiendo el compendio de numerosos autores, hemos decidido llamar postmodernidad; partiendo de la década de los 60 del siglo XX hasta nuestros días, ya que las obras de las cuatro últimas décadas parecen imponerse sobre el conjunto. Sin embargo, aunque éstas predominen en cantidad no se pueden explicar sin sus precedentes modernos y sus preocupaciones. Por ello, uno de nues-

²⁰ *"La atención debe centrarse sobre las características percibidas, no sobre las características físicas que hacen posible lo percibido"* (Beardsley y Hospers 1993: 104-105).

tros objetivos operativos es también remontarnos en el tiempo hasta finales del siglo XIX; aunque queda meridianamente clarificado que los nuevos territorios -lo que llamamos las franjas difusas, espacio limítrofe y territorio híbrido- son más propios de la postmodernidad. No obstante, creemos hallar precedentes en las primeras décadas del siglo XX, como por ejemplo en algunas obras de Brancusi que se toman en cuenta tal como se detallará en los capítulos y apartados propuestos y que proporcionan cuerpo estructural al presente texto de investigación académica.

Complementariamente, los objetivos enmarcados en el ámbito de estudio nos conducen a retomar una duda o sospecha que surge una vez concluida la investigación para la Suficiencia Investigadora, donde se partía de un esquema compuesto por un lado, de dos bloques distanciados y en los que colocábamos en un extremo obras estrictamente escultóricas y en el otro objetos de diseño claramente funcionales. Las obras que estaban situadas en estos dos bloques diferían algunas en los procedimientos, pero sobre todo en los objetivos funcionales y simbólicos. Por otro lado y con una tendencia hacia el centro del esquema pero sin sobrepasar los propios límites de sus respectivas disciplinas que las definen casi ineludibles, se situaban otras dos franjas llamadas "límite". Y en el centro, ubicábamos el bloque correspondiente al "territorio híbrido" que hemos mencionado antes y en el que confluyen objetos que contienen características de la práctica escultórica más bien especulativa y de los objetos básicamente determinados por su función de uso. En el esquema mencionado se estableció la zona compuesta por las franjas "límite" y el "territorio híbrido".

Una vez desarrollado ese primer acercamiento al tema de estudio, surge la incertidumbre y una posible alteración de la idea inicial sobre la existencia de ese territorio que habíamos llamado "híbrido" y la nueva posibilidad de que únicamente se de una constante reorientación (de imágenes y formas de hacer en relación al trabajo del arte) entre ambas disciplinas (escultura y diseño). Por lo tanto podríamos decir que nuestra hipótesis inicial deriva de lo que se ha expuesto en estas últimas líneas y enlaza con la inquietud por adquirir unos conocimientos que permitan profundizar en el intersticio conceptual que proponemos, donde se podrán categorizar los objetos que encontramos en las confluencias de los campos disciplinares, así determinados en numerosas ocasiones por la propia 'convención' entre 'praxis artística' y 'aplicación', aunque incluso dicha matización pueda resultar de discusión controvertida.

Si partimos del convencimiento de que el arte no responde únicamente a preceptos estéticos pero que la estética sí es un componente de lo que llamamos arte, observamos cómo el componente estético está presente en casi todos los fenómenos de la realidad; sin embargo, tal y como iremos viendo a lo largo de este trabajo, podemos hablar de acepciones totalmente diferentes de dicho término. Y por ese motivo, pensamos que las divergencias entre clases de objetos aparecen precisamente en ese lugar de encuentro²¹, donde los diferentes componentes que tienen cabida, junto a su precisión, matizan el desarrollo y conclusión del proceso de creación, e implican diversas habitabilidades²². Habitabilidad límite,

híbrida, etc. -a veces difusas-, donde se determinan las esencias de las distintas clases de objetos que tratamos.

Todo ello dependerá de múltiples factores que iremos dilucidando y nos serán útiles para clarificar que dicho compuesto de sedimentos conceptuales, funcionales y simbólicos, variará dependiendo de la función 'convencional' a la que esté destinado el objeto. Sabiendo, eso sí, que la sedimentación no implica una articulación consciente o intencionada, ya que no se da por un proceso de manipulación humana, sino por un proceso propio y hasta cierto punto azaroso de la 'naturaleza'. Creemos poder asociarlo al arte en el sentido en que en el terreno del arte, sí se da parcialmente, un modo de hacer donde lo imprevisible o lo inconsciente (algo que escapa a lo consciente), se convierte en un poso importante, imprescindible para la forma-materialidad (tanto tangible como intangible) y entra a formar parte de la estructura de sentido.

Para ello se intentan esclarecer los límites entre el objeto artístico, objeto estético y objeto utilitario, así como las partes que componen la estructura de éstos tanto en el terreno del arte como en el del diseño, para así poder determinar qué función cumplen o cómo se entienden en cada uno de los campos y en los diferentes territorios en el que se ubican esos objetos (espacio limítrofe y territorio híbrido). Los cuales ya hemos dejado mencionado que procederán, unos de la disciplina más unida al hacer en arte y en particular de la escultura, mientras que otros colmarán un terreno más vinculado a la disciplina del diseño. Se pretende, en esta misma senda, profundizar en los conceptos de escultura y diseño con el fin de poder obtener unos criterios para posteriormente decidir sobre qué podemos entender como límite o como híbrido que apela a ambas disciplinas y poder llegar a unas posibles pautas clasificatorias, como metodología para poder discernir entre las categorías mencionadas y los 'espacios intermedios'.

5. PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO Y ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

Con el deber de conectar con los antecedentes mencionados así como los objetivos e hipótesis de partida que proponemos, la metodología desplegada implicaría, en primer lugar, la recogida de imágenes de obras que desde nuestro punto de vista podían tener cabida en este trabajo. Consideramos una herramienta metodológica de peso y fundamental la recopilación de material gráfico, ya que éste será el que posteriormente se analizará y resultará imprescindible a la hora de elaborar unas categorizaciones al respecto. Constituye un material que se ha ido completando en la medida que se veía necesario ir incorporando ejemplos de diversa índole, que alimenten los esquemas que proponemos con sus espacios limítrofes y territorios híbridos que se expondrán en la tercera parte.

Dicha recopilación abarca tanto tomas fotográficas directas sobre el terreno (en ocasiones puntuales) como imágenes adquiri-

21 Nos referimos a un lugar de encuentro simbólico y colectivo.

22 Pensamos que la noción de habitabilidad que utilizamos, distinta a la habitual de habitar un espacio, está condicionada por las características del entorno; lo que nos induce a pensar que los diferentes entornos o las

diferentes maneras de enfrentarse a ese mundo que rodea a la creación de objetos (desde la escultura y desde cierto campo del diseño) en nuestro caso, confiere varias habitabilidades o dicho de otro modo, parcelas con condiciones/condicionamientos ambientales (entornos o atmósferas) distintos que posibilitan un cierto tipo de habitabilidad donde tienen cabida un tipo de objetos y no otros, simplemente por sus posibilidades o capacidad para sobrevivir en el tiempo.

das de libros y de revistas especializadas; aquellas que se consignan como fuentes documentales primarias o secundarias. Señalar que a lo largo del trabajo y más concretamente en la tercera parte: "Encuentros y desencuentros", aparece una cantidad para nosotros suficiente de imágenes a modo referencial con la finalidad de relacionarlas con los conceptos que se analizan en la segunda parte denominada: "El objeto artístico y la cotidianeidad. Especificaciones conceptuales y de las categorías utilizadas". Hemos de indicar, así mismo, que de entre todo el volumen potencial de ejemplos gráficos susceptibles de haber adquirido, se ha optado por preferir aquellas obras de procedencia artística/escultórica y objetos provenientes del diseño, más o menos reconocidos en el panorama internacional, pero que puedan jugar un papel de adscripción reveladora para clarificar las diferencias de los ámbitos que determinamos en los esquemas que en esta investigación proponemos como método de trabajo. Por lo tanto, la selección más que por autoría o importancia se ha realizado por la relativa familiaridad de las imágenes de las piezas que han podido ser previamente utilizadas en el contexto docente, así como por la propia pragmática de su aparente mejor adecuación a los 'nichos' de los esquemas.

En el siguiente paso se tratará de agrupar y ordenar todo este volumen de material, lo cual nos da la medida y el alcance del mismo y nos obliga a realizar las subsiguientes categorizaciones. Partiendo del índice de trabajo y a medida que se avanza en el marco de fundamentación teórica -basándonos en diversos autores citados- se irán adaptando estas categorizaciones hasta llegar a una fase en la que se pueda realizar una posible labor clasificatoria del material. Posiblemente no exhaustiva por completo, debido al deslizamiento de los términos del propio esquema que definen 'cajones' bastante extensos y 'expandidos', así como la variabilidad de los propios ejemplos dentro de ese sistema esquemático de fronteras y límites susceptibles de ensanchamiento o construcción, cuya exactitud severa sería, en última instancia, impracticable e incluso impropio en el contexto de este estudio.

Lo aseverado en los párrafos anteriores, dicho dinamismo y 'movilidad' de los límites e incluso la relativa mutabilidad de los denominados 'territorios híbridos', vienen a refrendar y en todo caso a justificar una metodología específica; uno de cuyos aspectos más relevantes se encuentra, de hecho, en la elaboración propia de los esquemas identificativos e interpretativos. Pero también en alguna medida interrelativos a los objetos que se insertan, a veces dificultosamente, en sus 'cajones' de paredes más o menos distantes/distanciadas y sobre todo 'móviles'.

Así, uno de los objetivos que se pretende conseguir con este recurso metodológico de los esquemas es identificar aquellas 'obras' y objetos que fuerzan el sistema de las normas establecidas al menos en su 'contorno' o perímetro, tensionándolo hasta que a menudo puede quedar trastocado, alterado o inclusive destruido (trasladado en todo caso). Si bien las franjas (columnas) más extremas del esquema resolverían parcialmente la adscripción de los 'objetos artísticos y estéticos' más próximos a la escultura y los 'objetos utilitarios y estéticos' más próximos a una concepción convencional del diseño, hacia las franjas interiores se desplazan aquellos límites que pueden dirimir ámbitos 'hacia lo funcional' o 'hacia lo (estrictamente) plástico-estético'.

En las fases más elaboradas del esquema se irán determinando aquellos valores de lo funcional y lo simbólico, y el modo en que

pueden o no ser codificados en los territorios híbridos y espacios limítrofes entre la 'escultura' y el 'diseño'. Lo cual sirve para que podamos vislumbrar cómo, en los límites, se alude en ocasiones a un valor de uso como vehículo de expresión y como componente de la estructura de la obra (elemento compositivo conceptual de la obra). El valor de uso puede así resultar anecdótico y no como objetivo ('límite' de la escultura 'hacia lo funcional'). En otras ocasiones, el valor de uso es el origen pero acaba siendo un valor adherido (secundario) por debajo del valor estético. A veces la imagen constituye su único contenido y se persigue su obtención visualmente seductora y provocadora. No señalan al uso al que sirven sino a sí mismos (siendo desde este punto autorreferenciales), y existiendo una disfunción entre su forma y contenido (objetos-en-sí mismos y no objetos-para-algo, en el 'límite' del diseño hacia lo estético). Desde la 'intencionalidad estética' y en esos límites entre la escultura y el diseño es donde también hallamos una idea de fundamentación en las propiedades formales de los objetos -quizás como elemento estructurante y articulador-, por un lado y, por otro, una especie de 'formalismo ornamental' con una intención (pseudo-estética) que subyuga y/o arrinconan las propiedades funcionales (marginándolas respecto a la intencionalidad representativa).

En cuanto al componente simbólico y función simbólica tratamos de identificar en esos tramos 'liminares' del esquema ejemplos en los que la imagen del objeto utilitario acontece en mayor medida como símbolo que para ser realmente utilizado. Paralelamente, se dan mecanismos de simbolización en objetos que se identifican con la función pero negándola, cuestionándola o dando lugar a productos desfuncionalizados; en una suerte de cambio o de 'desplazamiento' entre la funcionalidad simbólica (más vinculada a las producciones artísticas) y la funcionalidad utilitaria (más propia, por el contrario, de los objetos a los que se les presupone la supremacía de la función de uso sobre lo puramente plástico).

El esfuerzo de traer a colación ejemplos referenciales casi a la manera de 'datos visuales' con los que rellenar una 'tabla' compuesta de imágenes de objetos, que constituye en alguna medida una parte sustancial de nuestra metodología, creemos que sirve igualmente para desvelar aquellos mecanismos conceptuales que pueden ser similares partiendo de diferentes objetivos, pero que visualmente comparten similitudes, lo que incrementa la dificultad de su agrupamiento. Se observa así la existencia de 'encuentros y desencuentros' entre los susodichos límites 'hacia lo funcional' y 'hacia lo (estrictamente) estético', con un 'diseño conceptual' que veremos responde a una alta gama o diversidad de criterios estéticos, de materiales y de usos, hasta cierto punto enfrentados con el 'semblante' de una serie de objetos que simulan ser 'objetos de orden utilitario'.

Finalmente, resultado de este peculiar proceder que hemos descrito defenderemos que el 'territorio híbrido' puede, no ya ensancharse sino 'estrecharse' o constreñirse hasta convertirse en una línea cada vez menos caracterizada por objetos, de modo que estos se van desplazando hacia los límites y hacia las franjas o columnas separadas del esquema mucho más 'pobladas' y compactas.

En base a esta metodología de trabajo propuesta se ha decidido partir de un índice el cual se ha creído conveniente estructurarlo de la siguiente manera, teniendo en cuenta los objetivos establecidos, la aproximación hipotética y la metodología utilizada: se han plan-

teado unos niveles estructurales con una introducción, un corpus de contenidos dividido en tres partes fundamentales con sus correspondientes capítulos, apartados y subapartados; además de las conclusiones y una bibliografía utilizada, tanto tematizada por bloques como genérica.

En la primera parte titulada: “Antecedentes históricos. Desde la modernidad y la vanguardia hacia la postmodernidad”, se trata de ofrecer un acercamiento a los intentos que diversos movimientos artísticos han realizado a lo largo de la historia reciente y más bien moderna-contemporánea, que abarca más o menos un siglo (desde finales del siglo XIX hasta finales del XX) para unir el arte con la producción industrial. Tomamos como ejemplos previos, la tendencia de *William Morris*²³ hacia 1870 de ampliar la trascendencia social del arte, pretendiendo unirlo a la producción de mercancías; así como el movimiento *Arts and Crafts*²⁴ que plantea la relación de los productos artísticos y el público. Posteriormente (primeras décadas del siglo XX) la escuela alemana de arte y diseño *Bauhaus*²⁵ adquiere especial relevancia, con la reflexión plástica que llevó a cabo para estudiar la significación de la forma y su empleo en la realidad, con el fin de desempeñar una función estética y semántica en la vida cotidiana. De modo que el objeto artístico deja de ser algo exclusivamente contemplativo y entra a formar parte de la contingencia de la propia vida. También nos encontramos con el grupo holandés *De Stijl*²⁶, movimiento formalista que proclamaba, entre otras cuestiones, la forma exenta de ornamentación.

23 William Morris (1834-1896). Influyó prácticamente en todo el mundo del diseño de principios del S. XX. “*Sus ideas tuvieron una amplia difusión y son éstas más que su obra, las que han marcado la historia del diseño [...] Fue el primero en afirmar la validez de principios de la artesanía tales como la fidelidad a los materiales, que fueron la base del movimiento Arts and Crafts*” (Bayley 1992: 284).

24 El movimiento Arts and Crafts (Artes y Oficios), es fundamental en la historia del arte moderno porque plantea cuestiones que más adelante serán polémicas: la relación entre los productos artísticos y el público, entre el arte y las grandes masas. Los fundamentos filosóficos de este movimiento se derivaban de las polémicas de John Ruskin y William Morris, y su principal representante fue Charles Robert Ashbee. La premisa más importante del movimiento era que la industrialización había desvalorizado la decoración y el diseño, degradando así la cultura y la sociedad inglesa. Su inspiración artística provenía de una idílica visión de la Edad Media. Creaban diseños que se basasen en la atención al detalle, fidelidad de los materiales y adecuación al propósito. Todo esto fue aplicado años más tarde por Hermann Muthesius en Alemania, quien sentó las bases de una revolución más práctica en la industria y en la educación y que encontró su máxima expresión en el plan de estudios de la Bauhaus elaborado por Walter Gropius.

25 La Bauhaus (1919-1933), se denomina así la escuela de arte fundada por W. Gropius y que integraba la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia y la Escuela Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia. Estuvo abierta desde 1914 hasta 1933 en varias localizaciones. Hoy es considerada la esencia del Movimiento Moderno y del diseño ético. Sus orígenes intelectuales se encuentran en el movimiento Arts and Crafts y en las tradiciones alemanas del estilo Biedermeier y el neoclasicismo.

26 De Stijl (El estilo); se denomina así a un grupo de arquitectos y artistas holandeses formado en Leiden en 1917 por el arquitecto teórico Theo Van Doesburg. De Stijl fue una de las expresiones europeas del constructivismo. Este movimiento considerado formalista, lleva a sus últimas consecuencias las estructuras plásticas, el color y la forma. Proclamarán la forma exenta de ornamentación. Van Doesburg consideraba que la vida moderna necesitaba un arte nuevo y revolucionario al que denominó «Neoplasticismo». El objetivo de este grupo consistía en fomentar en el público una actitud más radical para que les permitiera apreciar el arte. Sin embargo al rechazar toda forma de representación y utilizar exclusivamente planos de color uniformes con los colores primarios y líneas rectas, lo que consiguió fue distanciar el nuevo arte de los gustos del público.

Estos ejemplos que acabamos de mencionar junto a otros que mostraremos y explicaremos de manera más extensa en los capítulos siguientes, nos sirven de apoyo para exponer la situación contemporánea de la postmodernidad en relación a la modernidad. Para desarrollar el fenómeno de la tendencia hacia los antes citados límites e híbridos, de forma sucinta en cada una de estas épocas, nos basamos en autores entre los que se encuentran Arthur Danto, Omar Calabresse, Jean-Francois Lyotard y Rosalind Krauss entre otros. Las reflexiones de estos autores nos ayudan a comprender los cambios conceptuales que se han dado en la evolución tanto de la disciplina de la escultura como de la del diseño, y que se irán subrayando y remarcando a lo largo del estudio.

Esta primera parte se expone con tres niveles estructurales de capítulos o apartados principales, partiendo del arte y la producción industrial en nuestro contexto de estudio (a modo introductorio). Aquí las herencias decimonónicas de tradición moderna darán paso a los ‘modelos’ del siglo XX que ya nos conducirán desde las vanguardias artísticas hasta los prolegómenos de la postmodernidad. Las ‘rupturas’ acontecidas en modernidad y sobre todo durante las vanguardias nos ayudan a comprender los mecanismos de desarrollo y la evolución de los objetos (de arte, de diseño, etc.) en el seno de los movimientos coetáneos o consecutivos que respondieron a diversos paradigmas (Cubismo, Futurismo, Constructivismo, Suprematismo, Neoplasticismo, Surrealismo).

Inmediatamente después se pone el énfasis en la proyección de futuro de los objetos pertenecientes a los movimientos de vanguardia, en una situación ya posterior a la II Guerra Mundial y cada vez más próxima a la postmodernidad. Escenario en el que se empiezan a dar lugares comunes para poder identificar los objetos ‘híbridos’ y territorios ‘límitrofes’; todo ello tamizado por la relevancia de esos espacios (in)definidos y/o (in)determinados del ‘entre’, aunque no por ello menos reales y significativos respecto a su adscripción a unas estéticas de una época concreta que se prolonga en el tiempo hasta la actualidad. Lo cual será, de alguna manera, sujeto de reflexión en las aproximaciones conclusivas esbozadas en esta primera parte, incidiendo en esas cuestiones de funcionalidad simbólica y utilitaria como síntesis destilada de los contenidos de la misma.

La segunda parte cuyo título es: “El objeto artístico y la cotidianidad. Especificaciones conceptuales y de las categorías utilizadas”, se compone igualmente de varios niveles capitulares (apartados principales) que marcan una estructura y corresponden a diferentes cuestiones: tras la introducción pertinente a esta parte en el segundo apartado referente a los elementos constituyentes y estructura del objeto se desarrollan las especificaciones en el ámbito de investigación planteado, presentando aquellas acepciones del término objeto que para este trabajo metodológicamente nos han servido y las diferentes tipologías correspondientes al tema de estudio (objeto estético, objeto artístico-escultórico y objeto utilitario). Para ello se analizan las partes constituyentes de éstos y sus funciones, en un repertorio de subapartados comenzando por la significación de los objetos, así como la diferenciación de los mismos, para transitar después por el ‘sentido’ de los objetos a través de una ‘estructura de sentido’ o un sistema donde todo se entrelaza. Unido a ello se llega a la apreciación más matizada de algunos elementos vinculados a la estructura de los objetos, donde se tiene en cuenta la mirada y el contexto o cómo contemplamos la mirada que

implica e incluye al sujeto y el contexto en el marco predeterminado de este estudio, las especificaciones sobre la imagen y la representación, la pertinencia de la función y funcionalidad sobre la base de los 'modos de hacer'; además de dar cabida a la 'presencia de la ausencia' en tanto materia, materialidad y sensación -lo visible e invisible, tangible e intangible- en sintonía con las singularidades del espacio y el tiempo.

Recorrido que nos conduce a detenernos en las tipologías de los objetos, sobre todo en tres de sus vertientes: objeto estético, objeto artístico-objeto escultórico y por último el objeto proveniente del diseño, con una sucinta aproximación al diseño industrial como campo específico de interacciones. En el trasfondo del análisis de esta parte se tiene en cuenta la conocida clasificación de Aloys Muller y se consideran las aportaciones sobre el objeto estético y artístico de los antropólogos Jacques Maquet: "La experiencia estética. La mirada de un antropólogo" (1999) y Lourdes Méndez "Antropología de la producción artística" (1995). Del mismo modo, tomamos referencia de las aportaciones de otros autores para el desarrollo del aspecto conceptual y terminológico de las nociones barajadas; Simón Marchán Fiz: "La estética en la cultura moderna" (1987), W. Tatarkiewicz: "Historia de seis ideas" (1988), Jean Pirson: "La estructura y el objeto" (1988), A. Moles: "Teoría de los objetos" (1974), E. Panofsky: "El significado de las artes visuales" (1979) y la tesis de Pedro Osacar: "El objetos artístico reflexión y método" (1994), entre otras contribuciones citadas. El 'corpus' conceptual que se desarrolla en esta parte es de vital importancia para después poder relacionarlo con el contenido de la siguiente parte: "Encuentros y desencuentros" y que posteriormente nos ayudará a entresacar unas conclusiones que afirmen o más bien refuten nuestras preconcepciones iniciales.

Como colofón se expone un apartado conclusivo a esta segunda parte donde se da constancia de la validez de las definiciones y referencias 'objetuales' para poder determinar con mayor rigor, aunque nunca de forma definitiva sino aproximativa, en la tercera parte, el valor y la pertinencia de los territorios híbridos y espacios limítrofes como referencias clave que se corresponderían con el ámbito y objeto de estudio que centramos.

Para finalizar, la tercera parte intitulada: "Encuentros y desencuentros" se abre con un apartado introductorio que focaliza el esquema metodológico que en las páginas anteriores hemos comentado. Por ello, como charnela de enlace o engarce con el núcleo de esta parte el primer apartado puntualiza las consideraciones entre los términos límite e híbrido con sendas variantes de apreciación: los espacios limítrofes como límite escultórico y límite de los objetos de diseño de mobiliario con función de uso, y los territorios híbridos como confluencias entre objetos escultóricos y objetos provenientes del diseño funcional, teniendo siempre en cuenta las matizaciones que proponen autores como Omar Calabresse en: "La era neobarroca" (1989), Eugenio Trías: "Lógica del límite" (1991) o Mau Monleón en: "La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía" (1999).

De ahí pasamos a interrogarnos en el segundo apartado sobre la finalidad del valor de uso en los territorios híbridos y en los espacios limítrofes de la escultura y del diseño, así como lo funcional como valor expresivo que en algunos instantes hemos intuido. En un tercer apartado que pone en valor la intencionalidad estética y la creación artística nos hemos planteado encontrar puntos de

encuentro y divergencias entre propuestas escultóricas que se desplazan hacia el objeto utilitario, y objetos utilitarios que proceden del campo del diseño y que aparentemente se acercan a formas de construir propias de la escultura, apelando en el apartado cuarto tanto al componente signitivo como a la funcionalidad simbólica y utilitaria. Un quinto apartado que hace triple referencia a los aspectos críticos, materiales y simulaciones, tiene por finalidad introducirnos en los mecanismos referentes a los aspectos críticos, al valor simbólico de los materiales, los simulacros y las distorsiones del uso y la función que se utilizan en el "diseño conceptual" que en apariencia lo vinculan con el arte y viceversa.

Esta parte esencial de la investigación trata igualmente de traer a colación, de manera gráfica y visual, la finalidad del valor de uso tanto en los espacios limítrofes como en los territorios híbridos de la escultura y del diseño haciendo referencia a obras de autores como Tejo Remy, Vitto Acconci, Siah Armajani o Scout Burton. Del mismo modo y para adentrarnos en la intencionalidad estética, tratamos de explicar las diferentes vertientes y rasgos estéticos diferenciales de los llamados objetos artístico-escultóricos, apoyándonos en las opiniones de André Ricard, Juan Luis Moraza etc., y en obras de Rietveld, P. Shire, J. Van Lieshout o P. Starck. Unido a ello se da constancia de las diferentes formas en las que puede aparecer el componente simbólico en los ejemplos objetuales que hemos mencionado a lo largo de estas líneas y los variados mecanismos de simbolización, dependientes de la finalidad del/los objeto/s. En este apartado hacemos referencia expresa a piezas de Richard Hutten, Büro Für Form etc., y a opiniones de autores como Gombrich y G. Dorfles, entre otros ejemplos.

A lo largo del desarrollo de esta parte, nos encontramos frente a los modos de entender tanto los objetos provenientes de la escultura como del diseño en los espacios limítrofes y territorios híbridos con el fin de llegar a unas posibles pautas clasificatorias que nos permitan matizar las diferencias entre las categorías mencionadas (escultura-diseño y diseño industrial); apoyándonos en textos de Bruno Munari, Ives Zimmerman, Jean Baudrillard, Fulvio Carmagnola, Gillo Dorfles, etc. Tal como hemos anunciado, somos generosos en el uso de imágenes de obras obtenidas de diversos catálogos de artistas, revistas de arte y diseño o libros y monografías, como herramientas metodológicas indispensables que sirven de ejemplos que ayudan a perfilar el contexto de manera significativa; no ilustrativa.

Se ha considerado apropiada esta estructura de trabajo, teniendo en cuenta la hipótesis inicial y los objetivos que nos hemos propuesto, para el desarrollo de los cuales hemos creído conveniente comenzar sumergiéndonos en los antecedentes históricos que nos facilitarán el entendimiento de la situación actual en lo que se refiere al tema a investigar; y así seguir después aclarando los conceptos centrales que nos conciernen y que son indispensables hasta llegar a los 'encuentros y desencuentros' como núcleo fundamental de escrutinio, con un empeño articulador de esquematización y de clasificación a modo de recurso metodológico, cuya operatividad se pone en duda con el aparato crítico, incluso hacia nuestro propio trabajo, que se ha intentando evidenciar en las conclusiones. En las cuales reconocemos lo dificultoso de dilucidar esos 'espacios limítrofes' y 'territorios híbridos' que intuíamos cómo hipotéticamente podían quizás definirse aunque fuera desde el 'resquicio', siempre en el 'entre' de los objetos artístico-escultóricos y aquellos que provienen de la creación aplicada.

Si apelamos una vez más a los objetivos e índice de trabajo, nos fijamos en que se ha elaborado una bibliografía (con las referencias documentales utilizadas en la tesis doctoral en la que se basa el presente libro), dividida temáticamente con el fin de facilitar el trabajo, evitar posibles desviaciones del campo de estudio e ir encadenando los contenidos referentes a las tres partes hasta llegar a las conclusiones. Esta bibliografía se ha ido completando y acotando paulatinamente a medida que la investigación seguía su curso (con citas bibliográficas recogidas), de manera que finalmente hemos respetado el orden que establecíamos pero, con el fin de facilitar en mayor medida la operatividad, hemos considerado por último ofrecerla repetida o duplicada, esta vez a partir del orden alfabético de autores como suele ser habitual.

Esperamos que con el objeto de estudio abordado en esta ocasión, sus implicaciones así como sus líneas colaterales/tangenciales pero también transversales, se haya contribuido a allanar el camino de cara a suscitar futuros intereses plasmados en solícitas investigaciones cuyo enfoque les permita avanzar más y complementar este campo fecundo, en nuestra opinión, para seguir siendo escrutado e interrogado. Sin olvidar tampoco la creación artística como tarea nada desdeñable, así como la singular investigación plástica, no al uso, y los frutos que puede proporcionar en reflexiones que por época nos conciernen tanto en el arte, como en el diseño y la docencia.