

2. EL OBJETO ARTÍSTICO Y LA COTIDIANEIDAD. ESPECIFICACIONES CONCEPTUALES Y DE LAS CATEGORÍAS UTILIZADAS

«La silla no sólo es un objeto, una manufactura, un artefacto, un producto (y una mercancía claro), sino sobre todo un elemento de relación, un punto de encuentro de funciones y de conexiones que determinan su esencia».

Ernesto L. Francalanci

2.1. INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA PARTE

En referencia a la frase de Ernesto Francalanci con la que nos adentramos en esta segunda parte del libro, y a su vez en el núcleo central del trabajo, contemplamos que la citada máxima es aplicable a cualquier clase de objeto, incluidos los artísticos-escultóricos. En nuestro caso diríamos que si una silla no sólo es un objeto, una manufactura, un producto y una mercancía; también podríamos decir que un objeto artístico-escultórico, no es sólo un producto, una mercancía o incluso un objeto estético cuya única finalidad es la contemplación o el objeto en sí, sino un lugar de encuentro simbólico de funciones y de conexiones que determinan los fundamentos de su esencia.

Si partimos del convencimiento de que el arte no es tan solo estética pero que la estética sí es un componente de lo que llamamos arte, observamos cómo ésta -la estética- está presente en 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 ambas clases de objetos aparecen precisamente en ese lugar de encuentro⁵⁵ donde los diferentes componentes que tienen cabida, junto a su precisión, matización o conclusión en el proceso de creación, implican diversas habitabilidades⁵⁶ (habitabilidad límite, híbrida, etc.), -a veces difusas-, donde se determinan la esencia de las distintas clases de objetos que tratamos en este trabajo. De forma que nos encontramos ante la reformulación de una de las hipótesis de partida que barajábamos en la introducción.

Somos testigos del fenómeno de la expansión de la “esteticidad” a todos los ámbitos de lo cotidiano que viene dándose a lo

largo de las últimas décadas, sin embargo, observamos que no se ha dado en todos sus sentidos. Es decir, se ha desarrollado y extendido sobre todo, ese sentido de esteticidad asociado al decorativismo imperante de la época a la que corresponda. Y por otro lado, esa otra manera extraña de entender lo estético que hace uso de la imagen que nos remite al pasado para revivir superficialmente o a modo de simulacro, modelos anteriores, convirtiéndose así el objeto en un soporte en el cual poder proyectar a modo de imagen. De manera que la epidermis va adquiriendo relevancia, incluso, podríamos decir que es en el único lugar donde radica el “sentido” de algunos objetos que denominaremos objetos-imagen. Sin embargo, como veremos más adelante, el concepto de estética abarca múltiples sentidos que, siendo menos asimilables en general, no se han extendido tanto, excepto en el arte.

Sobre la clave de los antecedentes históricos referentes al tema de estudio que ya hemos comentado y que son los que nos dan algunas de las pautas y el conocimiento necesario de los diferentes comportamientos que ha habido en los modos de abordar el tema en el que estamos trabajando, en esta segunda parte, se desarrollarán las diversas acepciones del término objeto que nos conciernen y las diferentes tipologías correspondientes al objeto estético, objeto artístico-escultórico y objeto de diseño. Es decir, objetos con los que interactuamos desde su forma-materialidad y han sido creados para cumplir una finalidad; lo cual, implica a una colectividad que desde su condición de sujeto contrapuesto (aclaramos que algo contrapuesto puede ser complemento indispensable para construir al sujeto, incluso parte imprescindible en la construcción del sujeto) al objeto (tal y como se define al “objeto” terminológicamente), se relaciona con él desde múltiples objetivos, procedimientos, funciones, etc.

Asumido que el objeto es el resultante de la estructura de sentido y que como nos dice Jean Pierson, es un sistema entrelazado, un conjunto de elementos interdependientes; continuaremos, analizando algunos de los elementos constituyentes más significativos de esa estructura de sentido pertenecientes a las diferentes tipologías de objetos que hemos mencionado unas líneas más arriba y su función en ese lugar de encuentro donde se determina (donde la estructura determina) su esencia. Aunque el término estructura tiene su origen en la arquitectura y concretamente en lo relacionado al esqueleto de una construcción, a la propia construcción y también

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

56 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.

a la organización en contraposición a la forma y apariencia, su uso ha ido expandiéndose a otros campos, complicándose aún más su determinación y volviéndose prácticamente inabarcable debido a la cantidad de condicionantes de los que ésta depende. Y también porque *"no es posible encerrar un saber en un conjunto definido de reglas ni estas nos dan razón de la competencia del experto..., el aprendizaje de una competencia se produce por entrar en contacto directo con su praxis"* (Ecceli 2002: 114). Lo cual quiere decir que la aplicación de las reglas está por definir o inventar en cada caso particular. No obstante, nos adentraremos sólo en algunos de estos condicionantes que más puedan influir a la hora de delimitar los territorios limítrofes e híbridos que nos planteamos, como la mirada y el contexto, donde nos alejaremos de lo puramente visual y siguiendo el pensamiento de J. Aumont sobre la mirada, diríamos que ésta *"es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión"* (Aumont 1992: 62).

Otro de los componentes fundamentales que afectan a la estructura de sentido, es la materialidad, tanto la tangible que se refiere a la parte física (corporalidad física) del objeto, como a su variable intangible vinculada lógicamente a lo material y formal pero siendo, sin embargo, algo que se materializa en sensación (corporalidad intangible) y que por lo tanto, trasciende lo material y formal, definido por el artista Georges Vantorgerloo como *"una vibración"* ya que *"por más que la obra del pensamiento pueda llegar a decir lo que hacemos, queda siempre en ello un fondo irreductible, nunca del todo reducible a la palabra o plenamente traducible en forma de teoría y de conocimiento"* (Ecceli 2002: 111). En relación al tema que estamos tratando, no sería posible continuar sin profundizar, sobre todo, en los conceptos de función y funcionalidad e imagen y representación entre otros, para así, proceder a acercarnos al objeto desde sus vertientes varias (objeto estético, objeto artístico-escultórico y objeto mobiliario con función de uso que en ocasiones y bajo unas circunstancias que se aclararan en un siguiente apartado, puede ser nombrado mediante la noción de "objeto de diseño"), como resultado de actividades cuyos objetivos y modos de hacer son múltiples.

Ahondamos preferentemente en los modos de entender, partiendo siempre desde nuestra perspectiva del arte, tanto la escultura como el diseño en los espacios limítrofes y territorios híbridos, con el fin de llegar a unas posibles pautas clasificatorias que nos permitan diferenciar objetos materiales entre las categorías mencionadas (escultura, diseño y diseño industrial); más allá de diferenciaciones disciplinarias conceptuales que se hayan venido realizando históricamente con claridad más o menos meridiana. Para esta tarea ubicada en nuestro contexto de estudio se puntualizan y matizan las diferencias entre los términos límite e híbrido, para poder delimitar esa habitabilidad que mencionamos unos párrafos más arriba.

2.2. EL OBJETO. ESTRUCTURA Y ELEMENTOS CONSTITUYENTES

«La naturaleza es siempre la misma, pero sin que tenga nada fijo, no queda nada de lo que miramos. Nuestro arte, en cambio, le mete el temblor de su duración con los elementos, le da la apariencia de todos sus cambios. Nos obliga a probarla en toda su eternidad. ¿Y qué es lo que

esconde? Nada quizás. O a lo mejor todo. Todo, ¿entiendes? Conque voy juntando sus manos errantes... Voy cogiendo sus tonos, sus colores, sus matices, de aquí, de allí, a derecha, a izquierda, por donde sea, los retengo, los acerco... Forman líneas. Se vuelven algo, rocas, árboles, sin que me entere. Cogen cuerpo. Tienen un valor. Si estos cuerpos, si estos valores corresponden en mi tela, en mi sensibilidad, a los planos y manchas que tengo, que están ahí bajo mi vista, pues eso, mi tela junta las manos... Es algo auténtico, algo denso, algo pleno... Pero... si algún día me da por interpretar demasiado... ¡catatacrac! Se va todo al carajo. [...] La naturaleza vista, la naturaleza sentida, la que está ahí... (Y señalaba la pradera verde y azul), la que está aquí (y se tocaba la frente), y ambas deben amalgamarse para durar, para tener una vida mitad humana, mitad divina, la vida del arte"... "El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa en mí. Yo lo objetivo, lo proyecto, lo encierro en mi tela...».

Paul Cézanne

Este segundo capítulo perteneciente a la segunda parte del libro, lo dedicamos al proceso de creación del objeto que parte de dos tipos de necesidades: la artística-escultórica por un lado, y la que se origina en el mundo del diseño por otro lado. Por muy reciente o antigua que haya sido su creación, tanto una clase de objeto como la otra, se vuelven documentos útiles a miradas posteriores a su realización y por lo tanto, también a nuestra mirada actual, permitiéndonos entrar en ellos para reelaborar testimonios de una época que desemboquen en vías conductoras para el desarrollo del trabajo que estamos abordando.

2.2.1. Especificaciones en el marco de la investigación planteada

OBJETO ESTÉTICO / OBJETO ARTÍSTICO / OBJETO UTILITARIO = LÍMITES

OBJETO ESTÉTICO + OBJETO ARTÍSTICO + OBJETO UTILITARIO = HÍBRIDO

El término objeto, deriva de la palabra latina *objectum*, que es el participio pasado del verbo *objicio* (infinitivo, *objicere*), que significa echar hacia delante, «ofrecerse», «exponerse a algo», presentarse ante los ojos. En sentido figurado *objicere* significa «proponer», «causar», «inspirar», «oponer», «interponer». Se puede decir que en general, "objeto" significa «lo contrapuesto». Si tal y como José Ferrater Mora señala en su diccionario de filosofía, le otorgamos al término objeto el sentido de lo que es pensado, entendemos que se opone al ser pensante o al sujeto. Y por lo tanto podríamos decir que el objeto es, por una parte, de carácter tangible y autorreferencial; físico y material, que se ofrece a la vista y afecta a los sentidos y por otra parte es vinculante al sujeto, es decir, algo físicamente exterior y opuesto al sujeto, lo cual no quiere decir que sea separable del sujeto ya que es pensado y materializado desde la subjetividad por el mismo y sus condicionantes.

2.2.1.1. Las significaciones del objeto

En la historia de la filosofía occidental, podemos dividir en dos grupos las significaciones que se han dado al objeto: por un lado

tenemos la tradicional, la escolástica y por otro lado la moderna, desde Kant a Baumgarten. Para la escolástica, el término objeto -entendido como objeto de conocimiento-, apunta a la noción de finalidad, propósito que se entiende como fin, término de un acto, etc. En este sentido, el objeto, es algo que está en el pensamiento y que puede ser representado, por lo tanto no se identifica con lo real, ya que no es algo construido materialmente, únicamente está en el pensamiento. En cambio desde Kant a Baumgarten, el objeto es equiparado a «realidad»⁵⁷, -realidad objetiva que puede ser cognoscible o incognoscible- en contraposición con el sujeto, el cual visto desde fuera es un objeto, pero visto desde dentro, es lo que conoce, siente, padece, etc.

Hemos mencionado muy brevemente estas dos distinciones del objeto dentro de la filosofía occidental para hacernos eco de la segunda apreciación “moderna” del objeto (desde Kant a Baumgarten), ya que teniendo en cuenta que los objetos son ilimitados y que existen múltiples teorías y criterios de clasificación como objetos mismos dependiendo de sus propiedades⁵⁸, consideramos que los objetos que trataremos aquí, pertenecen a la clase de los “objetos reales”⁵⁹, los cuales poseen existencia física, existen en el espacio y en el tiempo, están constituidos materialmente y se hacen accesibles a la consciencia por la percepción de los sentidos, que nos informan de su posición en el espacio, de las partes que los componen, tamaño, peso, etc.; y con los que interactuamos desde su forma-materialidad. Éstos, los insertaríamos en el grupo de los objetos artificiales⁶⁰, que son los realizados por el hombre y compuestos de materia, con una nueva forma impuesta por el ser humano, con un valor que se denomina función (una función que no tiene porqué ser de uso; puede ser estética, artística, etc.) y originarios de una materialidad intangible que se manifiesta en sensación.

OBJETO ARTIFICIAL = MATERIALIDAD TANGIBLE + FORMA NATURAL + FORMA IMPUESTA + FUNCIÓN + MATERIALIDAD INTANGIBLE (SENSACIÓN)

57 John Berger nos dice que la realidad se hace visible al ser percibida; sin embargo, la percepción nos llega no sólo a través del sentido de la vista, también del olfato, etc. Por lo tanto, consideramos que no sólo pertenecen a la realidad la parte visible de los objetos, ya que a través de las sensaciones percibimos, en el arte concretamente, algo más que lo visible del objeto.

58 Según función en la sociedad, su grado de funcionalidad, su forma, su duración, el momento del día en que se utilizan, la materia que transforman, el grado de exclusividad, etc.

59 Una de las clasificaciones de objetos más conocidas es la de Aloys Muller que divide los objetos de la siguiente manera: *Objetos Reales*, que son los que poseen realidad y entre los que se hayan los objetos físicos, caracterizados por la espacialidad, la temporalidad y la causalidad y los objetos psíquicos. *Objetos Ideales*, que se caracterizan por la inestabilidad, intemporalidad y la ausencia de interacción (por ejemplo los objetos matemáticos y las relaciones ideales). *Objetos cuyo ser consiste en el valer*, al que pertenecen los valores que pueden ser considerados como objetos en virtud de la definición general. Y por último los *Objetos Metafísicos*, cuya función consiste en la unificación de los demás grupos. El objeto metafísico contiene como elementos inmanentes todos los objetos tratados por la ontología regional. Pueden existir exentos o sobreponerse a objetos reales.

60 Para algunos autores como Abraham Moles los únicos objetos existentes son los artificiales ya que los considerados ‘naturales’, por ejemplo, los denomina cosas. Sin embargo, nosotros no entramos en ese debate y nos centramos solo en los objetos estéticos de factura humana, también denominados artificiales.

2.2.1.2. La diferenciación de los objetos

Dentro de los objetos que caracterizamos como artificiales diferenciamos dos grupos; por un lado tenemos los objetos de *forma significativa*, al que pertenecen las obras de arte puro (en nuestro contexto, aquellos que cumplen únicamente ‘funcionalidades artísticas’) y a los que Panofsky denomina *objetos estéticos*, por haber sido creados para ser estéticamente contemplados⁶¹, y por otra parte los de *forma utilitaria u objetos prácticos*, al que pertenecen los objetos de uso, surgidos con un fin utilitario y que corresponden a una intención comunicativa⁶², que se vinculan más a la producción en serie, a la tecnología industrial y a condiciones económicas. En estos, la función de uso equivale a la significación de un objeto, es la parte semántica (denotativa) de su discurso, libremente explicable por el receptor y ligada a su función (manejo). Generalmente el sistema connotativo (en los objetos utilitarios) no puede ser concebido al margen del sistema denotativo debido a que los objetos únicamente connotativos son antifuncionales (objetos artísticos en nuestro estudio, ya que también existen otro tipo de objetos sin función de uso, que únicamente cumplen una función estética y no pertenecen al ámbito artístico, como por ejemplo los objetos meramente decorativos).

Sin embargo en el siglo XX, algunos artistas como Scott Burton, han trabajado y se han acercado desde el arte, y concretamente desde el campo de la escultura a concepciones más utilitarias. Paralelamente, diseñadores con posturas radicales, y sin pretender hacer obras de arte, dan a sus trabajos una dimensión estrictamente “estética”⁶³. Estos hechos, darán paso en los años 80 del siglo XX, a exposiciones conjuntas de arte, diseño y arquitectura. El diseño y la arquitectura en algunos casos comenzaron a tener un reconocimiento equiparable al que se otorga a las Bellas Artes en su sentido específico (escultura, pintura, etc.); consiguieron exponer sus objetos en espacios expositivos propios del mundo del arte, como museos y galerías de arte. Incluso, determinadas piezas de diseño llegaron a ser valoradas con la misma escala de valores que una obra de arte, dejando éstas de ser objetos de carácter productivo y de consumo⁶⁴; al menos por un periodo de tiempo determinado, es decir, la duración de dicha exposición, ya que después han vuelto a ocupar los estantes y escaparates de las tiendas de decoración junto a otros objetos de uso o de decoración, como es el caso de algunas piezas del diseñador francés Philip Starck expuestas en la Bienal de Venecia. También es cierto, que sí han vuelto a su lugar de

61 Cuando hablamos de objetos creados para ser contemplados estéticamente sólo nos referiremos a las obras de arte, y en este caso a esculturas. No se tendrán en cuenta los objetos decorativos, “adornos” que también han sido creados para ser estéticamente contemplados. Tampoco nos referimos con este término a los objetos con una función de uso + función estética “adherida”.

62 Cuando hablamos de función comunicativa de los objetos de uso práctico nos referimos a que los objetos comunican la función para la cual han sido diseñados.

63 Creemos que el hecho de tener una dimensión únicamente estética no es indicativo de pertenecer a la categoría de los objetos artísticos.

64 Somos conscientes de que el arte también es un producto de consumo, ya que se vende y se compra, sin embargo, no nos referiremos a él como tal, para intentar diferenciarlo del consumo de objetos realizados en serie y destinados a compartir espacio con otra clase de objetos considerados no-artísticos.

origen pero esa des-ubicación momentánea, les convierte en objetos de deseo; "objetos fetiche" para una clase de consumidores.

Este hecho, unido a que en muchas ocasiones el diseño ha utilizado la misma estética e imagen que el arte (y a la inversa), apropiándose de imágenes, de formas de hacer y de estilos, incorporándolas a la apariencia física de los objetos de uso, puede dar lugar a confusiones, en cuanto a la disolución de las distancias entre disciplinas. En algunos pocos casos podríamos hablar de hibridación del límite, en otros casos, de los propios límites o espacios liminales y en otros, de simulaciones que no sobrepasan los límites de sus respectivas disciplinas ni llegan a ocupar ninguno de esos territorios (límite e hibridación del límite). En este nuevo contexto, los objetos se convierten a menudo en simples soportes para las imágenes o en objetos-imagen⁶⁵ en los cuales todo el protagonismo se centra en la superficie⁶⁶ de éstos.

2.2.1.3. El sentido de los objetos

Si hasta la entrada de la postmodernidad, el sentido de los objetos (tanto de arte como de diseño) provenía de su propia estructura, de la sutileza en los acabados, de la identidad de los materiales que lo constituían, de su presencia en el espacio, de todo lo que de alguna manera ayudaba a manifestar su identidad propia, podemos decir que la importancia del objeto contemporáneo postmoderno se ha desplazado hacia su superficie. Este hecho repercute en la vida útil de dichos objetos de uso, la cual se ve reducida en comparación con los objetos de épocas pasadas donde éstos eran fabricados para durar eternamente, pasando de generación en generación. Lo efímero y por lo tanto la renovación constante de objetos personales, unida a una función social de prestigio y de ordenación jerárquica que depende de una exigencia cultural, adquiere valor en la sociedad facilitando así la propagación de objetos-imagen para el consumo cultural (tanto en objetos supuestamente pensados para cumplir una función útil como en obras de arte destinadas al consumo cultural y artístico). Sin embargo, a los objetos artísticos y a ciertas piezas de uso⁶⁷, se les pide una duración en el tiempo ya que son de un valor económico muy elevado y se revalorizan con el paso temporal.

Casi todos los objetos que tratamos aquí pueden cumplir (aunque no sea su objetivo principal) al menos una mínima función utili-

taria en sentido de mobiliario⁶⁸, han sido configurados con intención estética, tienen un fuerte atractivo visual y de imagen, y "*sus formas pueden estimular y sustentar la contemplación visual*" (Maquet 1999: s/p.). Podemos decir que todos ellos pertenecen al grupo de objetos estéticos derivando unos hacia la escultura, otros hacia el diseño, y unos pocos hacia un nuevo territorio híbrido, del cual se tratará en los siguientes apartados. Partiremos sobre todo del objeto-mobiliario postmoderno derivado de la escultura o del diseño con reminiscencias escultóricas; no obstante, recurriremos a ejemplos de la modernidad que nos ayuden, por una parte, a ejemplificar una trayectoria hasta la actualidad referente al tema de investigación, y por otra parte a clarificar similitudes aparentes entre objetos alejados unos de otros en el tiempo y por lo tanto pertenecientes a diferentes épocas pero que, sin embargo, comparten semejanzas formales aparentes; es decir, semejanzas de imagen que no provienen de la estructura.

La proliferación de la imagen -un tipo de imagen que como ya hemos mencionado no proviene de la estructura del propio objeto- en el ámbito cultural (en nuestra sociedad postmoderna) ha facilitado de alguna manera la expansión del simulacro, lo cual, repercute en las asociaciones de imagen a las que inevitablemente tendemos, amparándonos en esa situación ambigua que ha propiciado la postmodernidad. Pensamos, sin embargo, que el concepto de estructura que analizamos en el siguiente apartado nos servirá para enfrentarnos a ese tipo de asociaciones e intentar clarificar conceptos que nos ayuden a diferenciar y ubicar objetos estéticos que aparentemente comparten una semejanza de imagen. Para ello tendremos en cuenta los matices diferenciadores de los conceptos -tanto del término estructura como de los elementos que forman parte de ella- para situarnos en la actualidad; además de diferenciar el concepto estructura y su manifestación en base a sus componentes en las diferentes disciplinas a las que venimos haciendo referencia (escultura y diseño).

2.2.2. Partes constituyentes del objeto: estructura de sentido, "un sistema donde todo se entrelaza"⁶⁹

«La forma se convierte en una consecuencia de la estructura y no en la razón de la construcción».

Mies Van Der Rohe

A partir de la convicción de que el objeto es el resultante de la estructura de sentido, abordamos dicho término (estructura de sentido) para comprender y ahondar en la materialidad⁷⁰ de los objetos que serán parte de esta investigación, es decir los objetos limítrofes e híbridos entre la escultura y el diseño de mobiliario; teniendo en cuenta que al concepto de materialidad le proporcionaremos cualidades visibles (atrapables con la mirada y tangibles) propias de la presencia material, y cualidades no visibles que se

65 En nuestro caso utilizaremos el término objetos-imagen para referirnos a objetos que tienden a realzar la superficie en detrimento de su función (bien funcional en cuanto a utilidad, bien artística-escultórica). Sin embargo, no siempre una imagen es una entidad superficial y efímera. Dependiendo de las decisiones del creador, puede recrear un acervo cultural que ha estado arraigado durante mucho tiempo en el imaginario social. En estos casos tanto el objeto funcional como el artístico-escultórico estarían supliendo la función de objeto decorativo. Como diría Jean Baudrillard, se disfraza de inutilidad o viste alguno de los ropajes de moda, en tanto que el objeto útil y ocioso se carga de razón práctica. Estaríamos, en estos casos, frente a un simulacro funcional.

66 En este caso cuando nos referimos a superficie hablamos de la capa más fina exterior de la superficie del objeto. Sin embargo, estamos de acuerdo con Jacques Dumont en que la superficie puede trabajarse también en su espesor, y se le hará expresiva, haciendo sensibles en ella la cantidad, la solidez, la materialidad de lo que se deposita en ella.

67 Piezas de diseñadores de reconocido prestigio que son las que han conformado y seguirán ampliando la historia del diseño de mobiliario.

68 También consideraremos objeto al mobiliario aunque en la mayoría de los casos superen la escala humana. Son elementos producidos por personas o máquinas que sirven de mediadores entre las situaciones y los actos, asumiendo una función.

69 Pirson 1988: 18.

70 Concepto que conlleva una parte visible y tangible y otra parte no visible y por lo tanto intangible.

desprenden de la forma y materia asociada a la técnica (no tecnología) permitiéndonos la percepción de lo no visible (presencia no atrapable e intangible) y que se manifiesta como sensación.

Somos conscientes de la extensión que ha alcanzado el término estructura y por lo tanto la cantidad de definiciones que podríamos recopilar desde sus diferentes acepciones en la lingüística, la arquitectura, etc., adelantamos que únicamente se tendrán en cuenta y mencionamos aquí, las que nos puedan ser útiles en el transcurso del trabajo para llevar a cabo la investigación que tenemos como propósito presentar en esta aportación.

El término estructura deriva del latín *structura*, proveniente a su vez del verbo *struere*, esto es, «construir», que designa la manera en que está construido un edificio. Tiene su origen en el vocabulario arquitectónico, asociado al esqueleto de una construcción (opuesta a la forma y a la apariencia), a la construcción como tal e incluso a la idea de organización⁷¹. A partir del siglo XVII su uso ha ido expandiéndose y aplicando en otros campos y contextos. Por una parte hacia el ser humano, entendiendo que su cuerpo es una coordinación de órganos y en ese sentido podríamos compararlo con una construcción; y por otra parte, hacia las obras realizadas por él; en particular, hacia la lengua que también es una coordinación de palabras dentro del discurso. La palabra estructura, por lo tanto, nos dice J. Pirson, designaría tres cosas a la vez: a) un conjunto, b) las partes de ese conjunto y c) las relaciones de distribución de esas partes entre sí. Resumiendo, diríamos que es el modo de disposición o articulación de las partes con un todo.

Si comenzábamos este apartado (unas líneas más arriba) haciendo mención a una frase de Mies Van Der Rohe en su consideración de la forma como consecuencia de la estructura y no en la razón de la construcción, continuamos con otra aportación similar de Pierre Francastel que acentúa el hecho de que la estructura termina en objeto⁷² -el edificio, la obra de arte, el objeto funcional, objeto estético, etc.- Esto nos lleva a plantear otro sentido al término estructura que también se ha utilizado en el campo de la arquitectura: *potencia latente de engendrar objetos*. Siguiendo a P. Francastel, en arte la estructura es a la vez lo que se realiza y lo que trasciende. Toda obra de arte y objeto proveniente de cualquier otro ámbito posee una estructura, sin embargo, dicha estructura no está compuesta por los mismos sedimentos⁷³, es decir, pensamos que en cada tipología de objeto, el grado de integración, intencionalidad, función y sentido de cada elemento que forma parte de ella (de la estructura) es diferente.

Respecto al análisis del término estructura “de sentido”⁷⁴ del que partimos, nos dice Jean Pirson, que considera el objeto como un sistema entrelazado, un conjunto de elementos interdependientes, y en el que cualquier modificación de cualquiera de sus partes, repercute en su totalidad y a la inversa. En consecuencia, dicho “sistema debe poder reconstituirse a partir de un fragmento y de las relaciones de ese fragmento con el resto de unidades constituyentes” (Pirson 1988: 18). Cada parte constituyente únicamente tiene sentido en vinculación al resto de las partes que ayudan a la configuración del todo, por lo tanto no lo podemos entender como el resultado de la suma⁷⁵ de las partes sino como la aportación de cada una de ellas a la totalidad. Lo podríamos resumir con la siguiente operación no-matemática (o matemáticamente imposible) y no lógica en otros ámbitos pero totalmente válida para nosotros, dentro de un ámbito más especulativo:

$$\text{uno} + \text{uno} + \text{uno} + \dots = \text{uno}$$

Convenimos con P. Francastel, que la estructura caracteriza la manera en que los elementos entablan una relación (articulación) dentro del contexto de un trabajo. Y pensamos que esos elementos no son únicamente formales y materiales, aunque el resultado visual se formalice materialmente y eso que nos llega, en principio, a través de la vista, alcance a materializarse en sensación, como ya hemos ido adelantando anteriormente.

Pensamos que, en cierto modo, podríamos referirnos a la estructura de sentido en relación a la formación por “sedimentación”, que no apilamiento. Esto es, como proceso de formación de un cuerpo que desecha lo accesorio por una parte, y hace uso de lo necesario a modo de recuperación y articulación constante del residuo o poso como memoria presente corporalizada, con el fin de “*ser un eco perfecto*” (Doran 1980: 152) en palabras de Paul Cézanne.

Este concepto de sedimentación que acabamos de incorporar al trabajo en este capítulo, nos permite asociarlo al concepto de habitabilidad que venimos haciendo mención unas páginas atrás. Y por lo tanto lo retomamos con la finalidad de ir esclareciendo la asociación y dependencia entre ambos conceptos (habitabilidad y sedimentación) para elaborar la estructura de esos territorios limítrofes e híbridos que tenemos como finalidad delimitar, ya que las variantes que puedan darse en dicha sedimentación determinarán las cualidades del entorno y, por consiguiente, la habitabilidad de dichos territorios (puntos de encuentro de funciones y conexiones que determinan la esencia de sus ocupantes).

Todo ello dependerá de múltiples factores que trataremos en breve y nos serán útiles para clarificar que dicho compuesto de sedimentos variará dependiendo de la función a la que esté destinado el objeto (hipótesis secundaria). Sabiendo que la sedimentación

71 En 1771 el diccionario de Trevoux definió el término estructura en arquitectura como la manera en que un edificio es construido. Y por extensión la disposición de las partes de una edificación desde el punto de vista de la técnica arquitectónica, de la belleza plástica, etc. Forma y volumen resultantes. En los siglos XVII y XVIII se contempla que la estructura designa la manera en que un conjunto concreto, espacial, es considerado en sus partes, en su organización: la forma observable y analizable que presentan los elementos de un objeto.

72 En nuestro caso, también acaba en objeto físico y tangible. Esto no quiere decir que en otras circunstancias como por ejemplo en la producción cinematográfica -que también posee estructura- acabe en objeto u otro tipo de manifestación que no implique un objeto.

73 Cuando decimos sedimentos, nos referimos a los elementos que se posan tomando su lugar dentro de los objetos. Creemos que no son los mismos elementos ni toman su lugar de la misma manera en el objeto escultórico y en el objeto de diseño de mobiliario en límite con la escultura.

74 Todos los autores que estamos mencionando no hablan del término “estructura de sentido”, sino de estructura. Por esta razón colocaremos la palabra “de sentido” entrecomillada cuando nos refiramos a citas o frases enunciadas con anterioridad por los diferentes autores ya que es un añadido nuestro.

75 No lo consideramos la suma de las partes porque 1+1 sería igual a 2; y nosotros defendemos la siguiente operación: 1+1+1+1=1. Con esto queremos decir que no es un sistema constituido por la simple adición sino por la aportación.

no implica una articulación consciente o intencionada, ya que no se da por un proceso de manipulación humana, sino por un proceso propio de la naturaleza; creemos poder asociarlo al arte en el sentido en que en el terreno del arte, sí se da en parte, 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. A modo de aclaración, cuando decimos imprevisible, no nos referimos a un modo de hacer o actitud aleatoria ya que posteriormente es meditado y puesto en relación con otros elementos. Pero es cierto que en el arte nos encontramos, como nos dice George Didi Huberman, en un *"lugar de vacíos imposibles de colmar, lugar construido por lo imprevisible y por el desafío al sentido común"*, donde *"la visión de las cosas [es así] abandonada a la extrañeza"* (Didi-Huberman 2009: 21).

Para adentrarnos y profundizar en el concepto de estructura de sentido, no únicamente trataremos el objeto desde la noción de forma, intentaremos también acercarnos al objeto como resultado de una actividad cuyos móviles y modos de hacer son múltiples. Entendemos que éstos son parte de la estructura de sentido.

Vemos como, tanto el concepto de estructura como el de objeto nos conducen hacia lo interno (profundidad, espesor, no superficialidad -imagen superficial- pero tampoco esqueleto), de manera que la cuestión de sentido toma relevancia, sobre todo, cuanto más se tenga en cuenta el destino del objeto, es decir su función, que en unos casos será de uso y en otras una manifestación artística. Como diría Sthéphane Lupasco en *Nuevos aspectos del arte y la ciencia* (1968), en la estructura siempre están inscritas la finalidad y la causalidad.

La configuración de un objeto plantea tener que tomar ciertas elecciones y desechar otras; elecciones de carácter constructivo, plástico, social, económico, etc., que intervienen en su creación y fabricación. Estas decisiones también abarcan la manera de organizar o articular los elementos constituyentes en busca de un todo (objeto-mobiliario u objeto-escultura-obra de arte) estructurado que puede definirse como una entidad autónoma de dependencias internas. Cuando nos referimos a un todo, no nos referimos únicamente a un todo cerrado, también contiene un todo que puede estar configurado de forma continua o discontinua. Como argumentaba John Berger, cuando en 1996 ofreció una conferencia titulada *"La cualidad del tacto"*:

<<También está la cuestión de lo no dicho, lo no escrito, los espacios. Porque de hecho en la vida, en la vida real quiero decir, hay cierta continuidad, pero en realidad lo que nos sucede está lleno de discontinuidades... pequeños acontecimientos, o pequeñas reacciones, o pequeñas conversaciones. O pequeños comentarios, intercambios, o a la manera en que llegan los pensamientos, como los vagones de un tren de mercancías haciendo brm brm... Y hay una tremenda tendencia en el lenguaje escrito a convertir ese tren de mercancías en un talgo, de movimiento continuo, comfortable>>.

Dicho de otra forma, en la estructura no sólo intervienen elementos de ligazón, de asociación y de homogeneización, sino que también es necesaria la ruptura, la disociación o la anomalía para

que la cosa *"se sostenga en pie por sí misma"*⁷⁶ (Deleuze y Guattari 1993: 165).

Otro autor cuyas aportaciones nos resultan interesantes para ahondar en el concepto de 'estructura' es Justo Villafañe. Éste designa con el término estructura las características inmutables y permanentes de los objetos sobre los cuales reposa su identidad visual. También nos dice que la invariabilidad de los rasgos estructurales (entendidos de esa forma) que definen el objeto, garantiza el reconocimiento del mismo, ya que su conceptualización, que es requisito previo al reconocimiento, se basa en su estructura. La propiedad perceptiva más importante de la forma estructural es que de ellas depende la identidad visual.

Recogemos este matiz referente al término de estructura pensando que puede ser aplicable a los objetos diseñados para cumplir una función de uso práctico, donde *"lo que contiene se identifica exactamente con lo que es contenido"* (Didi-Huberman 2009: 19), pero no a las obras de arte, ya que en el arte a menudo se utilizan objetos cuya significación no concuerda con su parte visual y no siempre reconocemos un objeto como objeto artístico (a veces su reconocimiento como tal depende del contexto en el que se ubique).

Como nos indica Hans Joachim Albrecht, el cambio fundamental de la concepción artística del siglo XX consiste en el abandono de la reproducción representativa de los fenómenos visibles y la búsqueda de los elementos que los forman y de las leyes que son su fundamento. A partir de ahí surgen construcciones que proceden de la capacidad humana de abstracción. Se abandona el campo de los efectos complejos para captar lo básico de toda realidad visible. De este modo la escultura recibe un sentido adicional que no reproduce desde ningún punto de vista la manifestación o fenómeno externo, y por otra parte puede desarrollarse independientemente de las vinculaciones funcionales de la arquitectura.

Con esta frase entendemos que aunque no se represente un fenómeno visible, el objeto si puede desprender algo que proviene de su propia constitución o materialidad pero que no es la propia configuración. Sin embargo, algunos de los objetos escultóricos que proponemos como ejemplos en este trabajo, sí hacen alusión a algo exterior a ellos mismos; esto no quiere decir que sean abstracciones de otras cosas, sino que trascienden su presencia física. Por lo tanto, ya comenzamos a advertir una posible diferencia en la manera de aplicar o entender el término de estructura en las diversas disciplinas.

Una idea que se aproxima a la de este trabajo es la que se plantea al considerar el objeto como un todo compuesto de partes interdependientes, en el que cada uno de los elementos que configuran la totalidad del objeto artístico, se entiende desde su vinculación al término estructura (Pedro Osacar). De esta manera, entendemos que podemos considerar el concepto de 'forma', una consecuencia de la estructura de sentido. Esto es, un conjunto de relaciones coherentes necesarias entre los diferentes elementos que la constituyen.

Como ya hemos ido avanzando, tomamos como parte de la estructura, no sólo a los elementos formales y visuales. Todos los

76 Con esta frase no nos referimos a la posibilidad física de mantenerse de pie, puede 'ponerse en pie' estando tumbado o en cualquier otra posición; pero se tiene que justificar a sí mismo. Como dirían los autores de la frase citada, es el acto mediante el cual el compuesto de sensaciones se conserva a sí mismo.

elementos que forman parte activa en la configuración de los objetos, son dependientes los unos de los otros y no se les puede considerar aisladamente. Los elementos de los que se compone la estructura de un objeto, son las partes que lo constituyen y que en este trabajo intentamos nombrar y comprender desde su vinculación al arte y en concreto a la escultura y a una tipología de diseño de mobiliario que ahonda más allá de su mera función práctica e instrumental.

No profundizamos por igual en todos los componentes que consideramos parte de la estructura de sentido porque sería una labor inabarcable y difícil de escrutar con exactitud cuales son, ya que no estamos tratando un tema abordable únicamente desde lo explicable en palabras, y por lo tanto, aumenta la dificultad en cuanto a saber donde empieza y donde acaba lo que llamamos estructura de sentido; siendo la intuición adquirida desde la praxis, un elemento fundamental pero como decíamos difícilmente explicable o traducible al lenguaje oral o escrito. Por lo tanto, mencionamos ciertos elementos sin adentrarnos en profundidad en ellos y solamente nos implicamos en algunos de éstos componentes; precisamente en aquellos que nos permiten ir construyendo y delimitando esos espacios limítrofes y territorios híbridos que venimos mencionando. Para ello será indispensable también transitar entre los campos de la escultura y del diseño de mobiliario.

Creemos abarcables en cierta medida los siguientes conceptos vinculados a la estructura: la forma como resultado de la estructura de sentido, el ornamento, la mirada en relación al contexto, el concepto de imagen y representación que a menudo confundimos con el significado o contenido, la función y funcionalidad donde también se incluirá el modo de hacer asociado a la técnica, la materialidad por una parte tangible y por otra intangible y finalmente el espacio. Como ya hemos dicho, mencionamos otros conceptos importantes en la configuración de los objetos que a lo largo de los siguientes apartados iremos viendo. Todos ellos a su vez están vinculados entre sí y están formados por otros elementos. La elección de estos componentes y de su organización en el objeto estético, artístico y “de diseño” ayudan a dar sentido y a configurar el discurso en cada una de las disciplinas a las que venimos refiriéndonos (escultura y diseño de mobiliario).

Con el propósito de retomar la idea de sedimentación de la que hemos hablado anteriormente en este apartado, recurrimos a la designación hecha por Vitrubio del término estructura aunque no tenga similitud con nuestra manera de entender la sedimentación en lo que a la estructura en arte y diseño se refiere. Sin embargo, sí se acerca a la idea de algunos objetos que mostraremos más adelante y aunque en principio provengan de artistas y diseñadores adscritos a las dos disciplinas mencionadas, intuimos que entrarían a formar parte de una instancia colateral (o espacio creativo colateral) que nombraremos “lo ocurrente” (objetos que nos resultan de difícil encaje tanto en la escultura como en el diseño; así como en los espacios limítrofes y territorio híbrido. Son objetos que responden a unas necesidades donde se destaca su presencia visual o imagen superficial pero que se distancian sustancialmente de lo que consideramos un objeto vinculado al arte -a la escultura en este caso-). Además, creemos que esto resultará esclarecedor para diferenciar un tipo de objetos de otros.

La estructura para Vitrubio “designa una obra de albañilería de piedras de construcción reticulares, o <articulaciones indetermina-

das>, o ladrillos <unidos por mortero>. El concepto de disposición encerrado en el término estructura corresponde aquí a un apilamiento de capas, a un amontonamiento de toscos materiales. Así, antes de que el término estructura designara la construcción y la organización dinámica de elementos fragmentados, determinados e indeterminados definía la construcción de una masa inerte” (Pirson 1988: 18). A una masa inerte o aditiva no se le supone vida propia; cosa impen-sable a la materialidad de una obra de arte de la cual emana o debiera de emanar alguna sustancia vital y transcendente que supere el mero plano de las contingencias materiales. No podemos decir que un objeto escultórico en nuestro caso, es una corporalidad inerte; aunque no se mueva, sí tiene capacidad de mover algo en el sujeto que lo observa. Como afirmaba J. Pirson, “La masa de hormigón del Goetheanum⁷⁷ actúa como un organismo vivo, cristalizando una respiración en las tensiones, dilataciones, contracciones de la materia. Las fuerzas no se ocultan y se encierran en un esquema inerte..., sino que impulsan el hormigón a partir de un germen inicial” (Pirson 1988: 21). Podríamos decir que la materia es impulsada mediante los modos de hacer; el artista posibilita el hecho de que, como nos aseguran G. Deleuze y F. Guattari, el plano del material ‘ascienda’ hasta invadir el plano de composición de las sensaciones para formar parte de él o ser indiscernible.

Siguiendo con las acepciones del término estructura, convenimos en que “la estructura designa [...] a un todo formado por fenómenos solidarios tales que cada uno depende de los otros y no puede ser lo que es más que en su relación con ellos” (Pirson 1988: 36). Cualquier modificación en cualquiera de las partes constituyentes de ese todo repercute sobre su estructura, en su sistema de jerarquización y subordinación, rompiendo el equilibrio, transformando y así constituyendo un nuevo sistema. Sistemas que están “formados por unidades que se condicionan mutuamente y, a su vez, se distinguen de los otros sistemas por la distribución interna de estas unidades. Esta distribución⁷⁸ es la que constituye la estructura” (Pirson 1988: 18). De ahí nuestra asociación anterior con el proceso de sedimentación.

En otro orden de cosas, la invención de nuevos sistemas y por lo tanto las rupturas de estructuras establecidas, ha sido motivo de búsqueda continua por parte de un nutrido número de artistas, lo que nos lleva a repensar el cómo (hacer) más que el qué (hacer). Es por esto, que no lo consideramos un conflicto negativo. La cuestión es poder identificar esas nuevas estructuras que generan nuevos sistemas y que a su vez son los que a menudo parecen situarnos en esos lugares limítrofes e híbridos.

Podríamos continuar *ad infinitum* recopilando definiciones del término estructura. Sin embargo, creemos que recogidas las ya mencionadas, nos es suficiente ya que nunca acabaremos de desenredar completamente la complejidad del concepto de estructura en lo referente a los objetos de arte (en nuestro caso escultóricos) ya que depende de múltiples factores, algunos de los cuales se nos escapan al lenguaje oral o escrito e incluso al razonamiento lógico. Hemos intentado, no obstante, un acercamiento que nos haga posi-

77 Construcción arquitectónica de Steiner en la que se concretiza la idea de la arquitectura dirigida a la fusión, a la construcción de la obra de arte total donde cada detalle se subordina a la totalidad.

78 Entendemos con la palabra distribución o en nuestro caso articulación, un acto de generar relaciones con sentido.

ble avanzar en este trabajo, siendo totalmente conscientes de las limitaciones con las que nos encontramos a la hora de tener que verbalizar lo no-verbalizable. Por lo tanto, insistimos en la idea de que este trabajo está compuesto (estructurado) de huecos, de vacíos que hacen posible esa estructura de sentido en el territorio del arte, ya que no consideramos oportuno pretender traducciones imposibles.

"Los bloques necesitan bolsas de aire y de vacío, pues hasta el vacío es sensación, cualquier sensación se compone con el vacío componiéndose consigo misma, todo se sostiene en la tierra y en el aire, y conserva el vacío, se conserva en el vacío conservándose a sí mismo. Un lienzo puede estar cubierto del todo, hasta tal punto que ni si quiera el aire pase ya, sólo será una obra de arte siempre y cuando conserve no obstante, como dice el pintor chino, suficientes vacíos para que puedan retozar en ellos unos caballos (aunque solo fuera por la variedad de planos)" (Deleuze y Guattari 1993: 166-167)

También citamos a otro autor y artista vanguardista (G. Vantongerloo) que intenta verbalizar esa parte no visible que conlleva el arte y que lo denominará algo así como "vibración": *"en la unidad está contenido lo visible y lo invisible. Esto último es una vibración, un movimiento permanente, y puede hacérsenos visible como un punto, una línea, una superficie, un volumen, que son imágenes o reflexiones de lo infinito"* (Vantongerloo 1962: 8).

Tal y como hemos dicho, antes de adentrarnos en los elementos que consideramos más importantes de esa estructura de sentido, comentaremos brevemente y a través de binomios algunas de las partes (sedimentos) del compuesto "estructura" que concluyen en objeto, ya sea estético, escultórico o de uso y que se inserta en la sociedad. En apartados posteriores se volverán a retomar de manera más amplia los conceptos categorizados, puestos en relación con las diferentes clases de objetos (estético, escultórico, proveniente del diseño e híbridos).

2.2.3. Apreciaciones en torno a elementos vinculados a la estructura de los objetos

Si en un comienzo pensábamos trabajar con más elementos estructurales de los que a continuación se mencionan, como son la mirada y el contexto, imagen y representación, función y funcionalidad, materialidad (tangible e intangible), modos de hacer y técnica, forma, espacio y tiempo, color, luz, textura, superficie, contorno, ubicación y contenido; posteriormente se ha decidido prescindir de varios de ellos por no ser los estrictamente necesarios o, dicho de otra manera, por no ser los más decisivos a la hora de delimitar o especificar las características de los espacios limítrofes y territorios híbridos que venimos mencionando, y centrarnos en los más importantes para nuestro campo de acción que tratamos de dilucidar. No por ello dejaremos de tener en cuenta todos ellos, a los que haremos mención en diversos momentos. Uno de los ejemplos más evidentes es el concepto de *Forma*, que sabemos que atiende a diferentes concepciones ya que su procedencia de dos palabras griegas -μορφή y εἶδος- contribuyeron a ello. La primera -μορφή- se utilizaba para las formas visibles y la segunda -εἶδος-, para las formas conceptuales.

Tenemos en cuenta la aportación que el autor Wladyslaw Tatarkiewicz hace en *Historia de seis ideas* (Tecnos 1986, 1ª ed.), donde nos da a conocer la historia de la *Forma* asociada a cinco categorías diferentes en relación con el arte: la primera categoría pertenece a la denominada *Forma A* que va asociada a la idea de disposición de las partes donde lo opuesto serían los elementos o componentes por separado. La segunda categoría llamada *Forma B* se aplica a lo que se da directamente a los sentidos, esto es, hace referencia a la apariencia exterior de las cosas como el color, la textura, etc. En el caso de la *Forma B* lo opuesto sería el sentido, el significado y el contenido. W. Tatarkiewicz nos pone el ejemplo del sonido que tienen las palabras en poesía, que sería la *Forma B* y el significado de estas el contenido. La *Forma C* hace referencia al límite o contorno de un objeto. Por otro lado la *Forma D* inventada por Aristóteles, se refiere a la esencia conceptual de un objeto donde lo opuesto, nos dice Tatarkiewicz, serían los rasgos accidentales de los objetos. Y por último hacemos alusión a la última tipología denominada *Forma E* utilizada por Kant, y que alude a la contribución de la mente al objeto percibido siendo su opuesto aquello que se da desde fuera a través de la experiencia.

Nosotros hemos optado por adaptarnos a la idea que se asimila a la noción estructura; es decir, a la denominada *Forma A* por Tatarkiewicz (2002: 254), que nos dice que *"la forma es la disposición de las partes en busca de un todo"*. Por este motivo, los elementos o partes constituirían lo opuesto al concepto de Forma. De manera que consideramos que la forma (en genérico, aparte de sus especificidades que estamos remarcando) es el resultante de la estructura de sentido. Es decir, consecuencia de la articulación de los diversos elementos que forman parte de la estructura donde todo está contenido. Es por este motivo que no lo incluimos como elemento o parte estructural. Sin embargo, sí tratamos de esclarecer en nuestro contexto los diferentes conceptos de *Forma*, ya que intuimos que esas otras acepciones de las que nos habla Tatarkiewicz, sí están presentes en varios de los objetos que forman parte de este trabajo.

Podemos decir, igualmente, que la forma se refiere a la superficie de un objeto materializado, cualificado y diferenciado del medio espacial que lo contiene; al objeto como individualidad situado en el espacio, constituido materialmente y susceptible de ser percibido en su totalidad y/o relacionalmente. Antes bien, Henri Focillon nos dice que la obra de arte sólo existe como forma y que debemos considerar la forma no como un contorno, sino *"como construcción del espacio y de la materia, ya se manifieste por el equilibrio de masas, por las variaciones de lo claro a lo oscuro, por el tono, por la mancha, ya sea arquitectónica, esculpida, pintada o grabada"* (Focillon 1983: 10).

Todos los objetos que aquí se tratan existen o los percibimos gracias a la forma impuesta por las personas que los han creado y las personas que los han visto (donde el espectador, como por ejemplo en el Minimalismo, podía aprehender el gestalt en la contemplación de las piezas en relación a su espacio circundante) y como diría H. Focillon su principio interno reside en esa exterioridad. La forma define el espacio y también tiene el poder de sugerir otras formas.

De hecho, al referirnos al término latino *forma* no podemos olvidar su procedencia de dos palabras griegas que contribuyeron a la diversidad de significados que se le atribuyen: μορφή y εἶδος tal como hemos introducido antes. La primera se utilizaba como hemos dicho, para las formas visibles y la segunda, para las formas

conceptuales. Según nos dice Tatarkiewicz la historia de la estética nos proporciona al menos cinco significados diferentes para este término en relación con el arte.

1) En primer lugar, y la que ya hemos analizado en el apartado estructura, es la definición que dice que forma es la disposición de las partes. En este caso lo opuesto o correlativo son los elementos, los colores o las partes que componen un todo. Siguiendo esta variante de la forma que Tatarkiewicz denomina como *Forma A*, la forma de un pórtico en este caso, por ejemplo en arquitectura sería la disposición de sus columnas que a su vez implica una relación espacial y de proporción. Podemos decir que esta manera de concebir la forma proviene del modo de entender la belleza basada en la proporción simple y definida de las partes (teoría originada por los pitagóricos aproximadamente en el siglo V a. de J. C.). Esta concepción de la forma decayó al final del siglo XVIII y posteriormente en el XIX, con el surgimiento y afincamiento del romanticismo. Emerge primeramente en el neoclasicismo, cuando Johann Joachim Winckelmann y Quatremère de Quincy defienden la geometría como la belleza verdadera. Por otro lado, Kant también propugna hacia 1770 que el elemento esencial en el arte consiste en la forma. Esta variedad de la forma (*Forma A*), ha tenido sus altibajos y en la primera mitad del siglo XIX decae para después remontar con las teorías estéticas de Johann Friedrich Herbart y fundamentalmente en los escritos de 1865 acerca de la forma de R. Zimmermann, donde defiende la concepción de forma como interrelación entre elementos. Si llegamos al siglo XX, aún percibimos la vigencia de la llamada *Forma A* como, por ejemplo, en la arquitectura de Le Corbusier. Durante buena parte de ese siglo XX diversas tendencias como la de E. Monod-Herzen interpretan la forma de modo geométrico y otros de modo místico como M. Ghyka.

En definitiva, esta tipología de la forma (*Forma A*) intuimos que es asimilable al concepto de estructura más utilizado, en parte, en la actualidad.

2) En su segunda acepción (*Forma B*), el término forma se aplica a lo que se da directamente a los sentidos, y como ya hemos dicho, hace referencia a la parte visual (apariencia), al exterior de un objeto por ejemplo. Lo opuesto o correlativo es el contenido, el sentido y el significado. En este orden de cosas, el sonido que tienen las palabras en poesía es la forma, y su significado, el contenido. Es posible combinar las formas A y la B: disposición de lo que se percibe directamente. La *Forma B* incluye el contorno, el color, la textura, etc.

El contenido casi siempre ha estado ligado a la forma de alguna manera aunque el contenido trascienda la forma, es decir, vaya más allá de la forma. Sin embargo, la observación o la percepción del objeto sólo es posible gracias a la forma (entendida como envoltura o apariencia exterior). La forma también ha sido en ocasiones el propio contenido de la obra, como es el caso de los formalistas quienes reivindicaban que “*en una verdadera obra de arte lo más importante es la forma*” (Tatarkiewicz 2002: 265) (Le Corbusier y otros). En este caso entendemos que la forma pasa a constituir el contenido de la obra. Esto no quiere decir que el contenido no sea importante, sino que el contenido en estas obras no es entendido como una narración que hace referencia a algo externo del propio objeto, a la correspondencia con la realidad o a la representación de la cosa; sino que todo está contenido en la propia forma.

De todos modos, detrás de esa forma si hay un hacer, una idea y un impulso concreto que determina el contenido (la forma) de dichas obras. Por lo tanto sí podemos aseverar que existe algo más que forma, algo que escapa a la forma, ya que es exterior a ella, generando una correspondencia con ella: “*toda forma visible mantendrá el parecido e imagen de la forma verdadera e invisible que existe en la mente*” (Tatarkiewicz 2002: 270). Antes bien, éste parecido no tiene porqué corresponderse en su totalidad, ya que la obra va alterándose y modificándose en su proceso de constitución aunque no haya una imagen muy establecida a priori, llegando incluso a sufrir cambios sustanciales respecto a la idea (en cuanto a forma) que existía antes del punto de partida. En este sentido creemos poder aplicar a la escultura en cierta medida lo que Stéphane Mallarmé respondió al pintor Edgar Degas después del comentario hecho por este: “*tengo una idea magnífica para un poema, pero no creo que sea capaz de desarrollarla*” (Sennet 2009: 151). A esto Mallarmé respondió lo siguiente: “*mi querido Edgar, los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras*” (Sennet 2009: 151). En nuestro caso tendríamos que sustituir las palabras por otro tipo de componentes pertenecientes al campo de la escultura (masa, espacio, materia, etc.).

No obstante, siempre mantendrá cierta relación con la ideología en sentido amplio (o el pensamiento) que probablemente desemboque en ciertas formas o en ciertos contenidos⁷⁹. El contenido también está relacionado con la función de uso en el caso de los objetos estéticos de uso práctico asociado a los “objetos de diseño”. Lo cual viene a indicar que desde nuestro punto de vista no es posible la forma sin contenido de ninguna clase, ya que consideramos también contenido el ideario o pensamiento que repercute en la creación y producción formal del objeto (incluso de manera inconsciente).

Esta oposición entre forma y contenido que se le aplica al concepto de *Forma B* ha ido variando a lo largo del tiempo, sin embargo, nos dice Tatarkiewicz que esta concepción cambiará en el momento en el cual la *Forma B* comienza a aplicarse a las artes visuales ya que anteriormente había sido utilizado en la poesía. A partir de aquí tanto la *Forma A* como la B empiezan a pertenecer a las artes visuales de manera que a partir del siglo XIX y mas intensamente del XX surgirán los debates entre los partidarios de la forma “pura” por parte del formalismo, suprematismo, neoplasticismo, etc. quienes defenderán la forma por encima del contenido, contra quienes sostienen, como en el caso de Wasily Kandinsky, que todos los medios tienen que estar al servicio del contenido ya que una forma sin contenido es como un guante lleno de aire y no constituye una mano. De aquí devienen dos tipologías de formas, las figurativas (representacionales) y las abstractas (no-representacionales). No obstante, esta distinción también suscitará diferencias en base a las formas abstractas inspiradas en objetos reales donde el espectador crea una asociación inevitable con los objetos reales.

3) La *Forma C* puede significar el límite o contorno de un objeto. Lo opuesto o correlativo es la materia o lo material. Esta forma incluye sólo el contorno y sobre todo asociada al dibujo, de manera que ahondaremos menos en ella, aunque somos conscientes que todo objeto posee un contorno.

79 El tema puede ser uno de los elementos que forman parte del contenido y ha sido lo más importante para la estructura en diferentes momentos de la historia del arte.

4) La *Forma D* fue derivada de Aristóteles. Forma en este caso se entiende como la esencia de cada cosa. Los opuestos o correlatos son los rasgos accidentales de los objetos. La mayoría de los estetas modernos prescinden de este concepto, sin embargo precedió a los conceptos B y C. Fueron los escolásticos quienes incorporaron al campo de la estética este concepto proveniente de Aristóteles (quien nunca hizo uso de la categoría en el campo de la estética). Para éstos la belleza de un objeto dependía de su esencia metafísica que se revelaba en la materia pero siempre dentro de las proporciones correctas. De manera que se asociaría a la Forma A como relación entre las partes.

La *Forma D* alcanzó su esplendor en el siglo XIII y no reaparecerá hasta llegado el siglo XX con los artistas abstractos como por ejemplo Piet Mondrian, cuando retoma el concepto de la experiencia de la belleza considerándola universal y afirmando que *"el nuevo arte «expresa un elemento universal a través de la reconstrucción de las relaciones cósmicas (De Stijl, 1917-1918)»"* (Tatarkiewicz 2002: 269). En este sentido, la *Forma D* nos lleva hacia la metafísica incorporada como forma y por lo tanto como algo no objetual y no tangible.

5) La *Forma E* utilizada por Kant y sus seguidores, significaba la contribución de la mente al objeto percibido, por lo tanto es algo impuesto por el sujeto. El opuesto y correlato es aquello que no es producido e introducido por la mente, sino que se le da desde fuera a través de la experiencia. Esta concepción parece que tiene su antecedente en Platón, quien explicaba que las ideas configuran el mundo y que no es posible pensar si no es por mediación de las ideas.

Si este quinto concepto de forma fue creado por Kant, el mismo negará también que no existen formas a priori en estética, es decir Forma E. Sin embargo, a finales del siglo XIX Konrad Fiedler seguidor de Friedrich Herbart, nos dice que las artes visuales no son un juego basado en la imaginación sino que también se basan en leyes y formas determinadas de visión. De manera que la mirada es parte constituyente de la forma. Esta idea continuó con los discípulos de éste, entre los que se encontraban el escultor Adolf Von Hildebrand y los historiadores Alois Riegl y Heinrich Wölfflin. Esta tipología de forma se arraigó sobre todo en Europa Central en la primera mitad del siglo XX pero teniendo en cuenta la rapidez con la que las tendencias artísticas iban cambiando, se tornó un concepto pluralista que admitía variantes y alternativas. H. Wölfflin hablaba desde la vertiente que iba de lo lineal a lo plástico, transición que cubría desde el Renacimiento al Barroco, de la forma cerrada a la abierta. A. Riegl, por otra parte, trataba de las formas ópticas y las táctiles en el arte. También fueron analizadas, entre otras, las formas primitivas y las clásicas. Aún tratando la forma en sus diferentes vertientes, todos ellos aceptaron la Forma E como punto de partida.

A parte de estas cinco acepciones del concepto 'Forma' que siguiendo a Tatarkiewicz hemos mostrado, este mismo autor nos dice que la teoría y la práctica del arte hacen uso de otro tipo de significados del concepto, pero de manera menos común. A estas formas las denominará F,G,H,I. Sin embargo no ahondaremos en estas tipologías por no ser de demasiada utilidad para nuestro trabajo. No obstante, sí mencionaremos a continuación algunas interpretaciones que desde la psicología se han hecho, sobre todo acerca de las formas A y C en lo que respecta a la percepción de la forma como totalidad (conocida como teoría *Gestalt*). En base a la teoría *Gestalt* (configuracionismo) que derivó del periodo de la Primera

Guerra Mundial, *"los elementos de la forma son abstracciones, siendo las totalidades, las configuraciones, las únicas formas reales"* (Tatarkiewicz 2002: 275). En este sentido defienden que lo que primero percibimos es la totalidad y no elementos por separado. Nos interesa en especial esta teoría por estar asociada, de alguna manera, a cierto modo de entender la imagen y en consecuencia por estar presente en la concepción de múltiples objetos, sobre todo en la vertiente del diseño. Desde otra perspectiva, el escultor Adolf Hildebrand diferenció las *formas de la existencia de las formas del efecto*. Según esta teoría nunca podemos percibir la forma de la existencia, es decir la forma real, ya que la forma siempre es mediada y por tanto alterada por diferentes causas como por ejemplo la iluminación entre otros factores.

Extraemos en conclusión que tanto el concepto de forma como otros que abordaremos a continuación no son invariables o constantes, varían dependiendo de las épocas y de las ideologías. Siendo conscientes que el objetivo no es la forma, sí afirmamos que sin ser finalidad, es necesaria (en sus diferentes acepciones del término tal y como hemos ido viendo a lo largo de éstas últimas páginas) como mediación o elemento terciador. De acuerdo con la estética de Hartman, el artista trasciende la relación que mantiene con la vida en sus expresiones visibles y materiales. *"Esa transcendencia no es otra cosa que la capacidad del arte para hacer que aparezca públicamente algo que está más allá de lo público, es la capacidad artística de generar símbolos de un sentimiento profundo de lo vivido. Pero es sobre todo una construcción, un hacer-aparecer"* (VV. AA. 2003b: 25). Coincidimos por lo tanto con Manuel Aramendia en que entre la idea y la representación tercia el material. En este sentido, Hartman defiende una *"transcendencia en el material y no en el significado, ya que este último ha sido expresado, mientras que en lo material reposa siempre esa porción de la experiencia inexpressable aunque evidentemente existente"* (VV. AA. 2003b: 25).

En sintonía con lo que hemos venido expresando hasta ahora en este capítulo y sin desprendernos completamente de lo mencionado, en las artes plásticas a menudo se hace una distinción entre la estructura y el ornamento (decoración). Sin embargo, nosotros consideraremos que el ornamento en algunos objetos y épocas ha podido formar parte de la estructura, ya que es un elemento configurador de algunos objetos. Dependiendo de las épocas y de las diferentes ideologías de los movimientos artísticos o grupos vinculados al diseño de objetos, el ornamento ha tenido más, menos o ninguna aceptación, incluso oponiéndose totalmente a él como en el caso del arquitecto Adolf Loos, quien abogaba por la supresión del ornamento (lo consideraba impuro, superfluo y algo apropiado y natural de los niveles de cultura inferiores), ya que identificaba el desarrollo de la cultura de élite con la supresión de la decoración en los objetos que tienen alguna utilidad, como por ejemplo la arquitectura, el mobiliario y la indumentaria. No sólo A. Loos defendía la forma sin ornamento, a partir de 1907 la Werkbund y después La Bauhaus también se opusieron al ornamento para favorecer las formas funcionales, simples, regulares y geométricas. *"La esencia del ornamento consiste en poder reducirse a las formas más puras de la inteligibilidad y en que el razonamiento geométrico se aplique indefectiblemente al análisis de la relación entre las partes"* (Focillon 1983: 16).

La negación del ornamento tuvo lugar en un periodo (modernidad) pero con el paso del tiempo (en la postmodernidad) ha vuelto

incluso con más fuerza y de forma perversa e irónica (se recurre a la imagen que proyectan las formas exentas de ornamento de épocas anteriores y son utilizadas de nuevo, de manera ornamental). Asistimos pues en postmodernidad, a una *"era de disciplinas difusas, de objetos tratados como mini-sujetos, de diseño total"* (Foster 2002: 14) fusionándose así, sujeto y objeto de manera que se plasma mediante el ornamento la individualidad del propietario del objeto. Siguiendo a Hal Foster, el producto se convierte en algo a manipular para ser consumido y vuelto a consumir, motivo por el que hay que diseñarlo y rediseñarlo, lo cual nos induce a pensar que esta necesidad del rediseño constante de un mismo producto que no contiene ninguna mejora en cuanto a su función de uso, contribuye a la proliferación del ornamento en su apariencia externa para poder seguir en un mercado en el cual los usuarios adquieren un producto-imagen. Adquiere, por lo tanto, mucha fuerza el diseño que se proyecta, en opinión de algunos diseñadores como Bruce Mau, a producir identidad y canalizar la atención hacia el valor de negocio. Es decir, la imagen convertida en capital. A este respecto, nos encontramos ante una situación donde prevalece el espectáculo en relación a la imagen; donde la imagen es el resultado del capital acumulado tal y como decía Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967). No obstante, y tal y como unas líneas más arriba hemos mencionado, la frase se puede invertir tal como indica H. Foster definiendo el espectáculo como *"una imagen acumulada hasta el punto de convertirse en capital"* (Foster 2002: 41). Sea de una manera o de la otra, se aúnan por una parte, el estatus de artista del que gozan algunos diseñadores y que por lo tanto todas sus creaciones están dotadas de un valor añadido y por otra parte, el hombre de negocios con dinero que posibilita que este tipo de actuaciones se lleven a cabo.

Entendemos, desde esa óptica, el ornamento como algo adherido (protagonista y con un papel fundamental en algunos momentos de la historia del arte y del diseño), y por consiguiente no siempre estrictamente innecesario; no dirigido a cumplir una función artística ni de uso práctico pero sí para el deleite estético en algunos casos. Incluso la pieza más simple formal y materialmente puede funcionar a menudo de manera ornamental, como ocurre en los objetos-imagen; siendo estos objetos o espacios configurados y decorados utilizando únicamente la imagen de estéticas de épocas pasadas, por ejemplo, que a día de hoy podemos considerarlos burdamente desde la epidermis 'imaginaria' como 'minimalistas', 'cubistas', 'neoplásticos', etc. (términos y recursos muy en boga sobre todo en la publicidad), los cuales consideramos que hacen abuso de las premisas de partida y no reflejan, en absoluto, su fundamento originario ni esencial). En estos casos se extrae la imagen que han proporcionado ciertos movimientos artísticos para aplicarla (superponerla) a la superficie de objetos creados en la actualidad pero que (estructuralmente e ideológicamente) nada tienen que ver con aquellas condiciones e idearios iniciales. Como diría M. Aramendia, estaríamos delante de un fenómeno de formas estereotipadas y plenas de 'artisticidad' fatua.

Otro concepto que consideramos importante de aludir es la noción de espacio. Sin embargo, hemos decidido acercarnos a él tras referirnos al concepto de materialidad tanto tangible como intangible, debido a su posible delimitación física por una parte, y su capacidad para posibilitar manifestaciones no tan físicas y asociadas a la sensación por otra parte.

Hemos seleccionado como imprescindibles, en esta labor de conocer ciertas características concluyentes de la habitabilidad de los espacios limítrofes y el territorio híbrido, los siguientes elementos que presentamos a veces a modo de binomios relacionados estrechamente: la mirada y el contexto, imagen y representación, función y funcionalidad sobre la base de los modos de hacer, materia, materialidad y sensación, y por último, el espacio y el tiempo.

2.2.3.1. La mirada y el contexto: cómo contemplamos la mirada que implica e incluye al sujeto y el contexto en el marco del presente estudio

<<Hoy vemos el arte del pasado como nadie lo vio antes. Lo percibimos de un modo realmente distinto>>.

John Berger

A sabiendas que la mirada y el contexto son inseparables por estar conectadas una idea con la otra, con el concepto de mirada al que hacemos alusión aquí, no nos remitimos tanto a la mirada entendida como la visión de *"nuestro ojo que se combina con el ojo del otro para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible"* (Berger 2002: 15), como a los modos de mirar que implican al sujeto y su contexto. Aunque sabemos que el órgano de la visión,

"No es un instrumento neutro, que se contente con transmitir datos lo más fielmente posible, sino que, por el contrario, es una de las avanzadillas del encuentro entre el cerebro y el mundo: partir del ojo conduce, automáticamente, a considerar al sujeto que utiliza este ojo para observar... Este sujeto no puede definirse de modo sencillo y, en su relación con la imagen, deben utilizarse muchas determinaciones diferentes, contradictorias a veces: aparte de la capacidad perceptiva, se movilizan en ella el saber, los efectos y las creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a una región de la historia (a una clase social, a una época, a una cultura). En cualquier caso, a pesar de las enormes diferencias que se han manifestado en la relación a una imagen particular, existen constantes, en alto grado transhistóricas e incluso interculturales, de la relación del hombre con la imagen en general" (Aumont 1992: 81-82).

No por ello deja de ser imprescindible la idea de visión, ya que el arte forma parte del mundo visible y generalmente nuestro primer contacto con él suele ser visual; pero también es cierto que esa primera percepción desde lo visual no es lo único que nos hace entrar en contacto con el arte o situarnos en relación con el arte; y por lo tanto, pensamos que esa relación y acercamiento no es solamente visual sino estructural (de mirada estructurada).

Esa parte visible del objeto en arte -en nuestro caso de la escultura-, la consideramos transitoria en el sentido de que es necesaria para trasladarnos a otro lugar, precisamente a ese lugar simbólico y por lo tanto común, no atrapable por la visión del ojo pero sí habitado por la mirada. Motivo por el cual, esa materialidad física y tangible -de carácter objetual en nuestro caso- que nos llega, en principio, a través del sentido de la vista y que como nos dice Jacques Lacan, está ahí para ser mirado y para hacer caer en la trampa al

que mira, adquiere cierta fugacidad. De manera que esa trampa siempre conlleva algo que va más allá del dispositivo de la propia trampa; siendo sin embargo, totalmente necesario el dispositivo.

Esta idea de objeto físico como trampa para la mirada que aquí únicamente mencionamos, la retomaremos cuando tratemos el siguiente binomio *imagen y representación* en relación a la mimesis.

Como sujetos sensibles que somos, entendemos que la mirada, la cual nos posibilita vivir una experiencia, conlleva un acto de penetración en lo observado, de manera que no es únicamente lo que acota la superficie, sino lo que va más allá de ésta y se encuentra en ese lugar donde intervienen todos los demás sentidos simultáneamente, además del contexto y el conocimiento de las diversas variantes que puedan darse. Es más, pensamos que la mirada puede llegar a cuestionar el propio acto de la visión. Esta idea que ahora dejamos entrever, la retomaremos posteriormente cuando entremos a valorar obras en las cuales su materialidad física es interrogada, poniendo en cuestión múltiples factores que afectan al tema de estudio (esculturas que parecen mobiliario y a la inversa). Por este motivo hacemos hincapié en la necesidad de la mirada detenida ante la obra de arte y también en otros ámbitos como el diseño de mobiliario, etc. Y en relación a esta idea de mirada detenida ante la obra de arte, hemos extraído la siguiente cita de Mircea Eliade donde se evidencia el deseo del artista por liberarse de la superficie de las cosas, con la finalidad de captar el sentido profundo del universo plástico:

"...Hemos sido testigos de un esfuerzo desesperado del artista por liberarse de la "superficie" de las cosas y penetrar en la materia y desvelar así sus últimas estructuras. Abolir las formas y los volúmenes, descender al interior de la sustancia, desvelar sus modalidades secretas o primigenias, no son para el artista operaciones emprendidas con el fin de lograr un conocimiento objetivo, sino aventuras suscitadas por su deseo de captar el sentido profundo de su universo plástico" (Eliade 2000: 68).

Si la vista es uno de los sentidos y herramienta sensible que hemos desarrollado, creemos que en el concepto de mirada que estamos analizando se incluyen todos los demás sentidos incluida la vista. Por este motivo nos interesa esa noción de mirada que por una parte requiere pérdida o dicho de otro modo, cierto alejamiento de la lógica y por otra parte, un modo de ver que entronca de alguna manera con el concepto de imagen y representación, debido a que *"toda imagen encarna un modo de ver"* (Berger 2002: 16). A su vez enlaza con la idea de que esta noción de mirada nos va alejando de lo puramente visual⁸⁰ porque:

"La mirada se distingue de la simple visión en que emana del sujeto que percibe, de manera activa y más o menos deliverada... las psicologías de la percepción la defi-

nen en cuanto acto sensorial-informativo consciente y voluntario, que entra en una estrategia de conocimiento y de comportamiento que es la del sujeto en su entorno" (Aumont 1992: 132).

Por este motivo creemos necesario hacer esta asociación entre mirada y contexto, puesto que la mirada siempre está condicionada por su entorno. En palabras de Maurice Merleau-Ponty: *"...donde vivo es en el mundo, con todas las huellas humanas que lo componen, no lo es menos que, cuando me paro a pensar en esta convicción, todo en ella resulta discutible por tratarse de una visión mía"* (Merleau-Ponty 1964: 21). Como es sabido, toda mirada está filtrada y dirigida por el contexto del momento ya que como apunta John Berger, depende de nuestra posición en el tiempo y en el espacio y siempre que nos enfrentamos a obras de arte, sucesos, etc. de épocas anteriores lo hacemos desde una mirada actual, siendo prácticamente imposible situarnos en ese pasado, es decir; en la mirada de las personas que vivieron en otro contexto diferente al nuestro. La distancia y los acontecimientos ocurridos en el tiempo hacen posible que el acercamiento y la vivencia desde la experiencia en el arte, estén en constante cambio. Luego, consideramos la mirada un elemento de renovación o actualización constante en el arte así como en otras áreas del conocimiento sensible y de percepción estética.

La vista es un sentido que llega evolutivamente antes que el habla (un lenguaje fonético y fonológicamente articulado) pero no todo lo que nos llega a través del ver es explicable en palabras. Y tampoco, como nos dice John Berger, en el conocimiento, la explicación se adecua a la visión, aunque lo que sabemos afecta al modo en que vemos las cosas. A la inversa, también podríamos decir que lo que sabemos o conocemos depende de nuestro modo de mirar, de fijar la mirada o la atención de ésta, bien en unos detalles o en otros. Dependiendo de nuestro ámbito de intereses seleccionamos determinados detalles, aprendemos a extraer información de nuestro entorno a través de la mirada hacia ciertas cosas y de una manera concreta. Es la razón por la que decimos que la mirada siempre es dirigida, condicionada por nuestra pertenencia a una determinada cultura, por múltiples experiencias, circunstancias particulares y conocimiento adquirido. Pensamos que la mirada es una de las partes constituyentes de la construcción del objeto ya que *"la mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión"* (Aumont 1992: 62). Es parte activa de la construcción del objeto. Es más, Ernst Gombrich nos dice que una imagen nunca puede representarlo todo y que es el saber previo o la sensibilidad adquirida del espectador; es decir, la mirada es la que *"suple, pues, lo no representado, las lagunas de la representación"* (Aumont 1992: 92) que se dan en la imagen.

En este trabajo, nos estamos centrando en el contexto postmoderno que es cuando más se han dado situaciones de confusión entre lo cotidiano y el arte. El testimonio de la modernidad nos servirá para posibles aclaraciones y comparaciones que nos ayuden a esclarecer cuestiones referentes al tema de estudio. No obstante, siempre desde nuestra mirada en la actualidad, la cual nos hace ver incluso en la modernidad (época en la cual las disciplinas estaban bastante más diferenciadas) hibridaciones⁸¹ entre el mobiliario y la escultura. Más

80 Tal y como decía J. Baudrillard, todo reside en lo visible (en la pornografía de lo explícito), por lo tanto, al arte sólo le queda hacerse invisible, incluso 'inmirable', hostil; siendo ésta una manera de huir de la diversión, del espectáculo. Sin embargo, de esta teoría se han apoderado otras disciplinas como el diseño de mobiliario intentando huir de la "estetización" del objeto, como por ejemplo ciertos objetos del grupo Memphis, etc. Por este motivo, no hacemos mención especial a lo meramente visual y sí a la mirada 'dirigida' que incluye cierta intencionalidad.

81 Francalanci nos define el término hibridación como la doble habitabilidad, la contaminación.

adelante se volverán a retomar estas cuestiones y veremos cómo la mirada: elemento estructural del objeto, es parte configuradora tanto de objetos de mobiliario como de objetos escultóricos.

2.2.3.2. Especificaciones sobre la imagen y la representación

«El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado. De ahí, que a medida que se elimina a la muerte de la vida social, la imagen sea menos viva y menos vital nuestra necesidad de imágenes».

Régis Debray

«El imitador ha de procurar ser parecido, no igual, y el parecido ha de ser no como el que hay entre el original y la copia, que cuanto más se le asemeje más es de alabar, sino como el que hay entre padre e hijo. Entre ellos, aunque exista mucha diversidad en el aspecto, hay siempre cierta sombra, lo que nuestros pintores llamaban "aire", que se revela sobre todo en el rostro y en los ojos, que es como una semejanza que nos hace, así que vemos al hijo, recordemos al padre, aunque si después procedemos a un examen detallado se nos muestre diverso; pero hay algo entre ellos oculto que produce tal efecto».

Francesco Petrarca

Comenzamos este subapartado con la cita de Régis Debray por la deriva o conclusión que podemos extraer de la frase hacia dos maneras de entender el concepto de imagen. Por una parte el sentido originario de ésta que surge de la necesidad de mediación de las personas con lo no visible (la muerte, dioses, etc.) o dicho de otro modo, la traída a presencia de lo ausente. Y por otra parte, el sentido de imagen como superficie visible que podría haber derivado de una no-necesidad de imágenes o, en su caso, de una falta de fe en lo no visible, que favorece una estética de lo visible y tangible. Sin embargo, esta falta de fe que mencionamos no ha hecho desaparecer esa imagen con fines mediadores sino que ese 'otro lado' en el que hipotéticamente se encuentran los muertos y los dioses, puede haber sido sustituido por lo inconsciente o por la búsqueda de lo no visible, posiblemente asociado en este caso a lo "inconsciente", algo supuestamente fuera de la lógica habitual y que probablemente podría estar más unido a la intuición. En este sentido, nos referimos a una imagen también mediadora porque trasciende más allá de su mera presencia física y también podemos decir que está unida a la muerte, el deceso y el desenlace. Es por eso que todo objeto artístico muere como objeto físico desde el momento en que su propia materialidad física y tangible posee la capacidad de trascender, de ponernos en contacto simbólicamente con algo fuera de ello pero que sin embargo, se encuentra dentro de nosotros mismos -del sujeto- ya que somos capaces de percibirlo y como nos dice David Freedberg existe algún tipo de identificación entre quienes los miran y lo que representan: *"las imágenes simbólicas, en definitiva, son formas intermediarias entre el mundo interno y el externo; formas que no asocian las impresiones por caminos lógicos, sino mediante analogías sensoriales o vivenciales"* (De Prada 2012: 27).

Por lo tanto, utilizamos la noción de imagen en dos sentidos: por una parte como superficie física captada únicamente por la visión del ojo y sin capacidad de trascender. Por otra parte, la imagen con capacidad de trascender y por lo tanto atrapable por la mirada del sujeto y en consecuencia, unido -sin ser lo mismo- inevitablemente al concepto de representación que tiene su origen en la mimesis, no como imitación sino como traída a presencia de la ausencia que a su vez implica siempre a un colectivo, ya que *"el sujeto accede a la individualidad mediante su inserción en el orden simbólico que gobierna su mundo y que dicho orden se construye a partir de los rituales que se realizan en el ámbito de la imitación"* (De Prada 2012: 28). Es decir, *"la presencia de otra cosa, de otro mundo en este"* (Bozal 1987: 69), creando un vínculo de contacto posible con lo inaccesible, ya que, como nos recuerda Valeriano Bozal, lo inaccesible se hace presente o como manifiesta Paul Klee: El arte no reproduce lo visible sino que *hace visible*⁸².

También nos es de ayuda la idea de Jorge Oteiza al respecto, que nos viene a decir que *«el arte es trampa y el artista tramposo, hacedor de trampas y cazador del ser»*. Con esto queremos decir que el arte como mimesis no se refiere a la reproducción de la apariencia de las cosas, sino de presentar la esencia: *"la necesidad de establecer en el mundo lo real"* (De Prada 2012: 28).

Es obvio que *"en todas las sociedades se han producido la mayor parte de las imágenes con vistas a ciertos fines (de propaganda, de información, religiosos, ideológicos en general)"* (Aumont 1992: 82). Nosotros tomaremos como referencia una de las razones esenciales para la creación de imágenes, que es la que, como nos asegura Jacques Aumont, *"deriva de la pertenencia de la imagen en general al campo de lo simbólico y que, en consecuencia, la sitúa como mediación entre el espectador y la realidad"* (Aumont 1992: 82). De manera que la imagen cumple una función simbólica o dicho de otro modo, cumple la función de relación, de enlace, de contacto.

A raíz de que toda imagen es una producción humana y concebida *"para ser vista por un espectador históricamente definido"*⁸³ (es decir, que trate con ciertos dispositivos de imágenes)" (Aumont 1992: 2017), es evidente que a lo largo de toda la historia se ha hecho uso

82 Consideraremos la relación de la imagen con sus orígenes ya que las acepciones de ésta están totalmente ligadas a sus raíces terminológicas. Para ello nos remitimos a las palabras del autor Michael Melot en *Breve historia de la imagen*. Del indoeuropeo provienen dos familias; una formada por raíz 'weid' de donde deriva la palabra 'idea' y que posteriormente ha desencadenado en 'ídolo'. Y la segunda está formada por la raíz 'weik' que ha desencadenado en 'ícono' y que designa la imagen material. También tenemos una tercera que se refiere al aspecto y que sería 'spek'. Y por último una cuarta en torno a 'phainein' (aparecer) que denota la aparición y la ilusión. Más recientemente, del latín 'Imago', designa efigie, la estatua generalmente funeraria pero también la apariencia y el sueño. 'Imago' comparte la raíz 'im' con el término 'imitatio', emparentada a su vez con la palabra griega mimesis.

83 Cuando nos referimos al espectador históricamente definido es porque la eficacia de las imágenes consiste en que sea posible la identificación entre el que mira y la imagen. Por este motivo las imágenes funcionan de manera distinta dependiendo del contexto y las respuestas de los espectadores no son iguales frente a una obra de su propio contexto que a una exterior a éste. Sin embargo, existe una reacción que como nos dice David Freedberg, rebasa las fronteras históricas, sociales y las de tipo contextual. Diríamos que se trata de la reacción que afecta a la dimensión psicológica, biológica y neurológica donde como miembros de la especie humana, parece ser que conectamos. Pensamos que ésta última apreciación (en arte), no se debe tanto a la respuesta de la imagen en sí, como a la forma de realizar esa imagen y que llega a nosotros a modo de sensación mediante los valores plásticos.

de la imagen para establecer una relación con el mundo. Esta relación se ha dado de varios modos. Basándonos en el autor J. Aumont, nos remitimos a los tres modos principales de esta relación a los que él hace alusión: el modo simbólico; bien religioso dando acceso a la esfera de lo sagrado o bien laico donde se han transmitido valores como la democracia, la libertad, el progreso, etc. El segundo modo al que se refiere Aumont es el epistémico, donde la imagen tiene una función informativa o, a lo mejor, aporta una información y conocimiento de diferente índole como por ejemplo lo que refleja un mapa, un paisaje o un retrato con intención documental. Por último, Aumont nos habla del modo estético que, según este autor, es indisoluble de la noción de arte y donde la imagen está destinada a complacer y a proporcionar sensaciones al espectador.

Antes bien, no creemos conveniente asociar de manera tan sencilla la complacencia estética con el arte. Por consiguiente, nosotros defenderemos la noción de imagen (en arte) unida a la de representación y por lo tanto al territorio simbólico donde tiene lugar la configuración de un dispositivo⁸⁴ material para una traída a presencia -material- de una ausencia. De manera que todos los elementos que hacen posible la visibilidad de una imagen, *“trabajan de manera eficaz para construir su valor visual”* (Didi-Huberman 2009: 43) y su valor emocional, ya que sin este valor de emoción, las imágenes únicamente tendrían valor de documento sin capacidad para traspasar su época de producción, es decir, capacitadas para hablar de su tiempo pero sin remitirse a otros tal y como señala Régis Debray. Por lo tanto, la imagen (en arte) posee la facultad de la intemporalidad, pues puede seguir causando emoción estética en el transcurso de los tiempos. En este sentido, George Didi-Huberman diferencia entre visibilidad atribuida a lo aparente y la visualidad al carácter sagrado de lo visible, a lo conmovedor que atraviesa el aspecto de lo visible. En consecuencia, como ya hemos mencionado antes, convenimos con Jorge Oteiza en que *«El arte es trampa y por lo tanto, el artista hacedor de trampas»*.

R. Debray por otro lado, nos remite a tres momentos de la historia de lo visible: la primera sería la mirada mágica que suscitó el ídolo, la segunda la mirada estética en relación al arte y la tercera la mirada económica que tiene como resultado lo visual. Este sentido atribuido por Debray a lo visual no estaría en sintonía con la visualidad de la que nos habla Didi-Huberman. Pensamos que lo que Debray llama visual emparenta posiblemente con lo que Didi-Huberman llama visibilidad en relación a lo aparente. Nos resulta interesante el tercer momento histórico donde surge la mirada económica que tiene como resultado, bien lo visual de Debray, bien lo visible de Didi-Huberman. De esta tipología de mirada se genera un tipo de imagen “estética” que afecta tanto al arte como al diseño y que se basa en lo aparente; de modo que estas imágenes se sitúan en otro lugar donde no podemos atribuirles la función simbólica que es propia de las imágenes artísticas, pero sí podemos decir que son imágenes que funcionan como símbolos de época y de status. Observamos por lo tanto, que esta mirada económica absorbe el término estética asociándolo a la superficie de los objetos a modo de apariencia, para proporcionar un valor añadido a los objetos

visuales (no artísticos), hecho que ha facilitado la extensión de “lo estético” a lo cotidiano. Deriva que nos ha llevado a la concepción de estetización de lo cotidiano.

No olvidaremos, por consiguiente, el valor de signo y el de representación que nos menciona Rudolf Arheim y el cual nosotros hemos vinculado al concepto de imagen, creando así el binomio imagen - representación. En relación al valor de signo, R. Arheim nos dice que *“una imagen sirve de signo cuando representa un contenido cuyos caracteres no refleja visualmente”* (Aumont 1992: 83).

Cuando retomamos lo dicho por Ernst Gombrich de que una imagen nunca puede representarlo todo, dado que, es el saber previo del espectador -su mirada- el que *“suple lo no representado o las lagunas de la representación”* (Aumont 1992: 92) que se dan en la imagen, seguimos defendiendo el ‘hueco’ en la representación. Es decir, la presencia inmaterial -de la ausencia- de lo no representado materialmente pero que se manifiesta en sensación con la ayuda de la representación material y la mirada del espectador, ya que, *“la imagen que sólo se apoya en el <<saber>> es <<puramente conceptual>>”* (Gombrich 1998: 274).

En todo caso, convenimos con Aumont en que *“La imagen -como toda escena visual observada durante cierto tiempo- se ve, no sólo en el tiempo, sino a costa de una exploración pocas veces inocente, y que la integración de esta multiplicidad de fijaciones particulares sucesivas es la que produce lo que llamamos nuestra visión de la imagen”* (Aumont 1992: 64)⁸⁵.

En cuanto a las significaciones de la imagen, Justo Villafañe observa que, normalmente, en una imagen coexisten asociados dos tipos de significación: el sentido o componente semántico, y la propia significación plástica de la imagen. Es posible que una imagen carezca de sentido (plástico), pero siempre poseerá ese otro tipo de significación cuyo aislamiento es el objetivo primordial de la Teoría de la Imagen en lo que se refiere al análisis icónico. La Teoría de la Imagen estudia los elementos formales que componen la imagen, así como las significaciones que dichos elementos producen. De hecho, *“como representación, la imagen asume en primer lugar, las figuras procesadas, cognoscitivamente adquieren el status de representaciones internas, base del reconocimiento del mundo y origen de todas las producciones humanas”*. En segundo lugar, *“los objetos fabricados por el hombre son consecuencia del mundo que sus habitantes se representan y del intento de mejorarlo; son así, también, imágenes del mundo, representaciones externas que manifiestan desde su presencia una particular manera de vivir”* (Achúcarro 2004: s/p.).

Si volvemos a insistir en la representación en términos de mediación o traída a colación, acordamos con J. Aumont que ésta (la representación) se da siempre *“en un lugar explícitamente asignado a esa función -y de un modo por otra parte muy ritualizado”* (Aumont

84 Entendemos por dispositivo el conjunto material y organizativo del objeto. Es decir, la manifestación material sensible formada por elementos plásticos como la materia, el color, la textura, la línea, el plano, la luz, la pincelada, la unión, etc.

85 Por otro lado, el diccionario de uso español de María Moliner nos ofrece cuatro significados que nos dejan ver las tipologías en las que se divide la imagen, cuyo campo se despliega en dos grandes bloques, entre la figura y la representación. Entre las figuras diferenciamos dos tipos: por un lado, las figuras ópticas que surgen desde los objetos en presencia de la luz y que son susceptibles de quedar registradas sobre una superficie; por otro, cuando éstas se posan sobre una superficie específica, la retina, acceden a la conciencia como sensaciones visuales, figuras o imágenes visibles, que deberían ser procesadas internamente para su reconocimiento e identificación con los objetos del mundo, en un proceso del que surgirán las representaciones.

1992: 108-109) por la capacidad de mediación del dispositivo desde su propio medio (lenguaje); es decir, desde los valores plásticos (más la mirada), que nos posibilitan trascender colectivamente el objeto.

2.2.3.3. Materia, materialidad y sensación (lo visible y lo no visible). La presencia de la ausencia; 'una vibración'

«La casa comenzó a asociarse con el terreno y a volverse natural al lugar de la pradera». [...] Cada material demandaba una manipulación diferente y unas posibilidades de uso particulares a su propia naturaleza. Diseños apropiados para un material no eran adecuados para otro; no lo eran a la luz de esta idea espiritual de simplicidad plástica como plasticidad orgánica... La perfecta coordinación es el primer principio del crecimiento. La integración -o aún la misma palabra "orgánico"- significaba que nada vale excepto referido naturalmente a un todo, en dirección de un propósito de vida, siendo parte verdadera de una entidad».

F. Lloyd Wright

«La cosa se ha vuelto independiente de su «modelo», pero también de los demás personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura».

Gilles Deleuze y Félix Guattari

Nos referimos básicamente a la propia materialidad de las obras, es decir, a lo corporal en tanto que materialidad que proviene de la estructura conseguida a través de la intervención de la técnica en la articulación sensible entre materiales, espacio, masa, imagen, finalidad, etc. Materialidad corporal que a su vez posee la capacidad mediadora de traernos a presencia la ausencia que se 'materializa' (valga la redundancia) emocionalmente como sensación, y nos induce a considerar otro tipo de materialidad no tangible que deriva hacia lo inmaterial e intangible pero determinado por la configuración sensible de la propia materialidad tangible. Este párrafo especialmente completo, entendemos que se dilucida mejor en este otro pasaje más poético:

"La sensación sólo se refiere a su material: es el precepto o afecto del propio material, la sonrisa del óleo, el ademán de terracota, el impulso del metal, lo achaparrado de la piedra románica y lo elevado de la piedra gótica. El material es tan diverso en cada caso (el soporte del lienzo, el agente del pincel o de la brocha, el color del tubo) que resulta difícil decir dónde empieza y dónde acaba la sensación de hecho; la preparación del lienzo, la huella del pelo del pincel forman evidentemente parte de la sensación, y otras muchas cosas más acá. Cómo iba a poder conservarse la sensación sin un material capaz de durar, y, por muy corto que sea el tiempo, este tiempo es considerado como una duración; veremos como el plano del material sube irresistiblemente e invade el plano de composición de las propias sensaciones, hasta formar parte de él o ser indiscernible" (Deleuze y Guattari 1993: s/p.).

Si este modo de entender la materialidad afecta sobre todo a las obras de arte, intuimos que no sucede lo mismo en los objetos que provienen del diseño debido a que la materialidad del objeto expresa o muestra siempre una acción concreta que afecta a la función de uso a la que está destinado el objeto, bien porque la cumple correctamente, bien porque no la cumple de manera eficaz como es el caso de muchos objetos situados en los espacios limítrofes del diseño, donde es evidente que la función de uso está siempre presente incluso para negarla, volviéndose dicha función de uso tema recurrente del propio objeto.

Incidimos también en que uno de los elementos que afecta directamente a la materialidad y que hace posible la visión de los objetos, es el elemento *luz*, ayudando a nuestra visión a modelar tanto el espacio como las formas. Dependiendo de la cantidad, del tipo de luz y de su proyección sobre las superficies (internas o externas)⁸⁶ de los objetos, éstos cambian. Su incidencia en el espacio lo modela y lo hace cambiante a nuestra percepción, creando incluso sombras sin existencia corporal material que son las que ayudan a la comprensión de algunos objetos, de sus volúmenes, y facilitan la tridimensionalidad en casos en los que las piezas tienden a la planitud. Los volúmenes en sus diversos estados, no son los mismos, puesto que dependen de la luz que los modela, que pone en evidencia sus huecos y sus llenos. Ahora bien, la luz depende de la materia que la recibe, sobre la que puede reflejarse o absorberse con firmeza, que le comunica una calidad seca, carnosa, etc.

Unido a lo que venimos argumentando, hemos de aclarar que la materialidad física o tangible, implica también materia, ya que para que las cosas existan de manera tangible, la materia es necesaria. En el arte, la materia siempre ha sido utilizada como vehículo de expresión o como expresión de sí misma. Esta no sólo es materia formal, también tiene significado, estructura y organización interna. A la hora de trabajarla, se pueden aprovechar sus características o no, se puede transgredir o no la propia organización o bien considerar su tendencia a la desorganización. Desde esta vertiente podemos clasificar las características de la materia en tres grupos:

A. El *aspecto*, que hace referencia a cómo se nos aparecen los objetos a la vista.

B. La *calidad* de la materia que hace referencia a su comportamiento, que puede ser rígido, maleable, blando, flexible...

C. Las *correspondencias*, que establece la relación entre materia y experiencia humana sobre ella, que nos llega de la tradición de su tratamiento a través de la historia.

Para nosotros es necesario comprender que el concepto de materia en la concepción aristotélica está relacionado con el concepto de forma, en cuanto a que todo compuesto es materia estructurada; pero lo que es materia respecto a esa estructura, es forma respecto a su propia materia. Su sentido de materia es el de componente o conjunto de componentes, mientras que el de forma es el de estructura o ley de composición⁸⁷. En opinión de Aristóteles, la materia puede ser sensible o no sensible, inmaterial en los objetos intangibles. No obstante, nosotros no recurriremos a esta tipología

86 Al hablar de superficies internas nos referimos a las superficies de las partes interiores habitables (por ejemplo en la arquitectura), o a las cavidades interiores de la escultura o de los objetos de diseño.

87 Como ejemplo la materia de la sílaba son las letras y su forma es el de estructura, el orden en que estas letras están dadas.

de objetos intangibles referenciada por Aristóteles y los objetos que tratamos aquí son tangibles y por lo tanto visibles, compuestos de materia sensible y articulación que desencadena en estructura.

Sobre la base de que la materia es necesaria para la creación de cualquier tipo de objeto, bien artístico, bien práctico funcional, la experiencia nos deja intuir que la materia casi siempre impone su capacidad o posibilidad para estructurarse en ciertas formas como totalidad; es decir, dependiendo de sus cualidades, de su consistencia y conservación, de su envejecimiento, de su movimiento y deformación a lo largo del tiempo, de la temperatura, de los cambios de estados (de líquido a sólido) etc., poseen cierto destino y por lo tanto cierta vocación formal (más apropiada para unas formas que para otras). Esto hace que se limite la vida de las formas. Sin embargo, el sentido de conservación temporal en el arte no sólo lo podemos entender desde el comportamiento de las cualidades materiales en cuanto a duración física del soporte y de resistencia al envejecimiento. Nos resulta imprescindible en este sentido la diferencia que nos aportan G. Deleuze y F. Guattari:

"El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (quid juris?), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (quid facti?), piedra, lienzo, color, químico, etc. [...] El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. La cosa se ha vuelto independiente de su «modelo», pero también de los demás personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmosfera de pintura [...] La cosa es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen mas que sentirla a posteriori [...] La cosa es independiente del creador, por auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de preceptos y de afectos" (Deleuze y Guattari 1993: s/p.).

Esta condición de la perdurabilidad en el tiempo unida a la sensación y no únicamente al material lo vinculamos de alguna manera con el sentido de colectividad que nos afecta desde la cualidad emocional desprendida de la materialidad de la obra de arte y que afecta al sujeto colectivamente; de manera que lo emocional le proporciona la capacidad de permanecer en el tiempo.

"Y sin embargo la sensación no es lo mismo que el material, por lo menos por derecho. Lo que por derecho se conserva no es el material, que sólo constituye la condición de hecho, sino, mientras se cumpla esta condición (mientras el lienzo, el color o la piedra no se deshagan en polvo), lo que se conserva en sí es el precepto o el afecto. Aun cuando el material sólo durara unos segundos, daría la sensación el poder de existir y de conservarse en sí en la eternidad que coexiste con esta breve duración. Mientras el material dure, la sensación goza de una eternidad durante esos minutos instantes. La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al precepto o al afecto. Toda la materia se vuelve expresiva. ...jamás un compuesto de sensaciones se confun-

dirá con las «mezclas» del material que la ciencia determina en los estados de las cosas, como eminentemente pone de manifiesto la «mezcla óptica» de los impresionistas". (Deleuze y Guattari 1993: s/p.)

A modo de conclusión acerca de las citas recogidas de G. Deleuze y F. Guattari, extraemos de los propios autores que la perdurabilidad de los materiales se caracteriza por su relatividad, ya que la sensación pertenece a otro orden y existe siempre que los materiales duren. En este sentido, la vinculación entre sensación y materiales se encuentra dentro de los límites de la duración de estos últimos.

El creador de objetos selecciona la materia en base a su capacidad para sugerir, expresar, significar, por el efecto⁸⁸ que quiera conseguir, por el grado de conocimiento en su tratamiento (técnica para trabajarlo), por su consistencia o adecuación al uso o función a la que esté destinado el objeto, etc. En el siguiente apartado trataremos la cuestión de la materia en relación a los diferentes tipos de objetos que venimos mencionando (estéticos, escultóricos, "diseño de mobiliario" y elementos híbridos que se ubicarían en los 'espacios limítrofes').

La materia también posee una superficie que afecta al volumen debido a sus características físicas, que dependiendo de ésta, la luz incide de una manera u otra cambiando la percepción de ese volumen (interior y exterior). En este hecho toma relevancia la técnica utilizada por el creador de objetos que trabajará los volúmenes, las superficies y texturas teniendo en cuenta las características de la propia materia y que a su vez pueden ser modificadas por mediación de la técnica y los procedimientos asociados a ella.

Con el avance de la investigación y la industria aparecen nuevos materiales provenientes de materias manufacturadas en el mercado, susceptibles de ser utilizados tanto en obras de arte como en objetos de diseño. Sin embargo, en el caso de estos últimos necesitan pasar por normativas de calidad, durabilidad, toxicidad etc. Se incorporarán al mercado materiales fáciles de reproducir en la industria e incluso materiales -plásticos- capaces de imitar otros materiales que facilitarán lo múltiple y el simulacro. La inclusión de estos nuevos materiales en la concepción de obras de arte, como los materiales efímeros, afectará al concepto del arte en aspectos como el de la duración de los objetos de arte en el tiempo. El arte dejará de pensarse para durar toda la vida⁸⁹. Aparecerán piezas creadas para una corta duración de tiempo, como sillas de hielo que se van deshaciendo. Las piezas desaparecerán físicamente pero se mantendrán en otros soportes (video o fotografía) como recuerdo de lo que

88 En algunos ejemplos que veremos más adelante ello irá asociado al efectismo, es decir a la imagen que surge del efecto superficial. Sin embargo, lo diferenciaremos de otros ejemplos donde la imagen proviene de la estructura. El efecto se entenderá de una manera o de la otra dependiendo de la intencionalidad, es decir, de la función a la que vaya destinado el objeto. Diríamos que los objetos efectistas son aquellos que pueden reconocerse como estéticos en un momento dado pero que no pertenecen a la categoría que nosotros estamos defendiendo en este trabajo.

89 Incluso los materiales que duran a lo largo de los siglos, -como la piedra-, sufren modificaciones debido a la erosión que en ellos causan los cambios meteorológicos. El cambio de concepto del arte para toda la vida es algo relativo puesto que, como ya hemos dicho, las piezas desaparecen pero se mantendrán en otro soporte que alarga su vida más bien de manera documental.

fueron. Las piezas se podrán reproducir fácilmente y se planteará el problema de la unicidad o multiplicidad de la denominada obra de arte.

Los procesos de construcción de la forma o de modificación de la materia proceden de las influencias de la sustracción o erosión y adición, que si lo aplicamos a la escultura hablaríamos de la talla (por desvaste), del modelado (por adición) y de lo constructivo a partir de las vanguardias. Las formas resultantes de estos modos de proceder son muy diferentes, por eso insistimos en la adecuación de la técnica y los procedimientos a la materia y a la forma; y en el caso de los objetos de uso la adecuación de la materia, la forma y la técnica a la función de uso.

Desde la industrialización hasta la actualidad es continua la aparición y expansión en el mercado de nuevos materiales e incluso materiales que simulan ser lo que no son, para su uso en diversos ámbitos. Esto ha ampliado el abanico de materiales y técnicas susceptibles de ser utilizadas en la creación de objetos tanto escultóricos como "de diseño", facilitando a su vez la ampliación de las temáticas y el cambio de conceptos en el arte.

Los materiales existen en uno de los tres estados en que se puede encontrar la materia, esto es, líquido, gaseoso o sólido e incluso, la misma materia puede pasar de un estado a otro con el cambio de temperatura por ejemplo. Dependiendo del estado de la materia, ésta contiene y ocupa (contracción o expansión) más o menos espacio, su tiempo de existencia en algunos estados es menor o mayor y la percibimos desde diferentes sentidos (el sentido de la vista, el oído, el olfato, el tacto etc.). De esta manera conecta con los conceptos de espacio y tiempo. El espacio puede considerarse también materia desde el punto de vista del escultor que lo interviene o transforma, y por lo tanto hace uso del espacio como 'materia prima'.

2.2.3.4. El espacio y el tiempo

«La obra de arte se sumerge en la movilidad del tiempo, y pertenece a la eternidad. Es algo particular, local, individual y, a la vez, un testimonio de universalidad».

Henri Focillon

Según nos dice Hans Joachim Albrecht, hasta finales del siglo XIX no tiene lugar en el arte la formación de un concepto estricto del espacio. Si en un principio y para la teoría de la imitación, el espacio plástico era considerado como una reproducción lo más aproximada posible a un espacio natural existente, en este trabajo partiremos, en un principio, del análisis de A. Riegl sobre el espacio basado en "lo que se encuentra entre los objetos" (Albrecht 1981: 80).

"En su sentido original el «espacio» es una condición de la vida" (Albrecht 1981: 67) y sólo lo percibimos si disponemos objetos alrededor ya que "sin soportes materiales no hay ningún espacio estructurado ni podemos hablar propiamente del mismo" (Albrecht 1981: 67); sin embargo, aun dependiendo de la materia, es ilimitado e infinito, se extiende por todas partes. La colocación de objetos en el espacio, lo modifica, modela y crea una especie de límites, acotándolo por ejemplo. Para llevar a cabo las acciones e intenciones, es necesario comprender las relaciones espaciales. Las acciones y las relaciones con los objetos, sirven a los individuos de orientación (es necesaria para poder actuar o intervenir en el espacio) y posiciona-

miento en el mundo en el que habitan respecto al espacio; esas relaciones con los objetos se basan en la distancia y relaciones topológicas (lejos, cerca), en las uniones (separado y unido), en la continuidad y discontinuidad, en el exterior e interior, áreas o regiones (cercados o cerramientos), etc. Este sistema de distancias y direcciones es alterado con los movimientos del cuerpo del individuo, ya que ha sido fijada en relación con el hombre que ha sido considerado el centro de todo. Hay opiniones al respecto, que defienden que el espacio del arte arquitectónico, es decir, el espacio que ha sido creado y construido, existe independientemente del receptor casual y tiene centros y direcciones propias.

Para Merleau-Ponty el espacio es una de las estructuras que expresan nuestro «*estar en el mundo*»: hemos dicho que el espacio es existencial pero también podríamos decir tal y como Heidegger propuso que «*la existencia es espacial*», ya que no puede disociarse el ser humano del espacio; forman un todo. No podemos situar el individuo al lado del espacio ni a la inversa. Los espacios reciben su esencia de los lugares y no del espacio y sobre esta base Heidegger desarrolla su Teoría de la Residencia intuyendo que la relación del sujeto con los lugares y, a través de ellos, con los espacios, consiste en esa noción de la residencia. Solamente cuando somos capaces de residir podemos construir. La residencia es así, o deviene la misma propiedad esencial de la existencia. Piaget, por otra parte, nos indica que nuestra conciencia de espacio está basada en la experiencia con las cosas -él lo llama esquemas operativos- culturalmente determinados y los cuales comprenden propiedades cualitativas como resultado de la necesidad de una orientación afectiva hacia su entorno.

Podemos distinguir varios conceptos de espacio: en primer lugar el *espacio pragmático* de acción física, el cual integra al sujeto con su ambiente "orgánico" natural. El segundo concepto es el *espacio perceptivo* de orientación que es imprescindible para la identidad del individuo como persona. En tercer lugar tenemos el *espacio existencial* que forma la imagen estable del ambiente que nos rodea y nos hace pertenecer a una determinada totalidad social y cultural. "Kevin Lynch sostiene que la orientación del hombre presupone una imagen del ambiente que le rodea, un cuadro mental del mundo físico exterior... Esta imagen es el producto tanto de la sensación inmediata como del recuerdo de experiencias anteriores y se emplea para interpretar la información y guiar la acción" (Norberg-Shulz 1975: 16). Una imagen espacial puede ser traspuesta a la esfera emocional por la información que proporciona acerca de la relación del individuo con lo que le rodea. El espacio es modificado por su presencia y le obliga, de alguna manera, a proyectar su propia posición para poder relacionarse con él. El proceso por el que una imagen puede ser traspuesta a la esfera emocional es expresado por el concepto espacial. Proporciona información acerca de la relación del hombre y lo que le rodea. Por otra parte tenemos el *espacio cognoscitivo* del mundo físico que significa que el individuo es capaz de pensar acerca del espacio. También podemos hablar del *espacio lógico* que es el que nos ofrece el instrumento para describir todos los otros. Y por último el *espacio estético, expresivo o artístico*, un espacio creado para expresar la estructura de lo que nos rodea. En las cinco primeras variantes del concepto se actúa en el espacio, se percibe, se existe y se piensa acerca del espacio. Sin embargo, en este último caso que es el que a nosotros más nos interesa, se crea y se concretiza el espacio. De todos modos, creemos que toda forma

de experimentar el espacio repercute y se deja traslucir en este último espacio denominado estético, expresivo o artístico. Podríamos decir que influye en la relación espacial vinculada a la materialidad no tangible que se forma en la percepción de la obra de arte en relación al sujeto.

Según el suprematista ruso El Lissitzky, únicamente disponemos de dos modos de diseñar, con *espacio* y con *materiales*. Al diseñar un objeto, el espacio *vacío* e indiferente es transformado en espacio artístico, de manera que se crea cierta tensión entre los elementos materiales. Lissitzky define el espacio como aquello que no está para ser mirado a través del ojo de una cerradura o a través de una puerta abierta. El espacio no sólo existe para el ojo, no es un cuadro, sino que se pretende vivir en él. Este autor expuso, así mismo, cuatro concepciones espaciales: la primera fue la de *espacio planimétrico*, creado por superficies físicas bidimensionales. El espacio puede ser sugerido por la superposición parcial de los objetos representados. El segundo concepto fue el *espacio en perspectiva*, en el que la perspectiva puede ser creada empleando la visión cónica. El espacio es considerado como una caja cúbica. Con el espacio en perspectiva el mundo es finito y cerrado. La tercera la llamó *espacio irracional*. Aquí la representación espacial es multidimensional y tanto el espacio como el tiempo pueden ser combinados en un nuevo conjunto inseparable. El cuarto concepto de espacio fue denominado *espacio imaginario*. Este tipo de espacio puede ser producido por el cine, con una velocidad de la que resulta la impresión de un movimiento continuo y una profundidad real. Este concepto es imaginario porque el mundo real del espacio y del tiempo es evocado por medio de un efecto no material, esto es, por movimiento. Lissitzky definió este complejo concepto espacial como de carácter «materialista-no-material».

Por otro lado, como indicábamos antes, Piaget nos dice que el espacio es el producto de una interacción entre el organismo y el ambiente que lo rodea en el que es imposible disociar la organización del universo percibido de la actividad misma.

Por consiguiente, el espacio constituye el ámbito de la obra de arte desde nuestra perspectiva. Consideramos el espacio una materia plástica cambiante ya que las obras no sólo ocupan un lugar en él, sino que lo modelan, delimitan, contornean, crean ritmos y vacíos a la vez que lo definen. Tanto influye en la forma como la forma en él (espacio), de manera que ésta (la forma) está determinada por el ámbito espacial en el que se configura y lo mismo podemos decir del espacio creado con la ayuda de las formas.

Hay formas como las ornamentales, los objetos de diseño y alguna clase de objetos artísticos (escultóricos en nuestro caso) que dependen menos del espacio en el que se insertan o que están menos influidos por él y a la inversa. En este caso el cambio de ubicación no afectará a dichos objetos en su significancia y en la posibilidad de cumplir su función tanto artística, estética o funcional ya que son objetos cerrados en sí mismos, en los cuales el entorno (entendido como un ubicación concreta) o el lugar no les aporta nada o no ayuda a su comprensión. Es decir, el espacio no funciona en éstos como elemento plástico constituyente de su propia materialidad. Sin embargo, sí se insertan en un espacio o forman parte de él; y aun cumpliendo una función decorativa, nos ayudan a la comprensión de dicho espacio debido a que nos pueden aportar datos, información sobre el espacio en el cual nos encontramos.

Retomamos a H. Focillon que distingue el *espacio-límite* y el *espacio-medio*. En el primero y al que denomina espacio-límite todo

confluye en una masa única donde la luz parece que se irradia de manera homogénea sobre la escultura y la epidermis se vuelve un envoltorio perfectamente tenso. El espacio medio, sin embargo, está abierto a la expansión favoreciendo la dispersión de los volúmenes y el juego de los vacíos, de manera que el espacio se conforma de manera plástica modelando y horadando la masa en su profundidad para crear relaciones de interior - exterior, llenando a su vez de sentido a la formación de vacíos.

Con el regreso sobre la centralidad del sujeto en la comprensión del espacio, Hans J. Albrecht propone un acercamiento al entendimiento del espacio que puede entenderse en una estrategia que toma como centro al individuo, y éste adopta tres posiciones: experimentando en él, actuando o reflexionando sobre él. En este sentido, los objetos en el espacio al igual que el cuerpo humano constituyen un espacio propio que forma parte del conjunto espacial que les rodea: "*posee extensión, tienen volumen y peso, está estructurado y presenta relaciones de medidas y sentidos muy determinados*" (Albrecht 1981: 24). La característica corpórea del objeto hace que se inserte en el espacio y a la inversa, el espacio viene dado a través de los cuerpos que forman parte de él. Por una parte funciona como recipiente de los objetos y por otra parte, como algo manipulado y modificado por la presencia de los objetos (y que como tal adquiere características propias del objeto).

Aunque el espacio es infinito, el concepto de lugar⁹⁰ lo acota de alguna manera. El lugar⁹¹ proporciona un espacio acotado a los objetos (escultóricos, estéticos, 'de diseño'...), de modo que para nosotros y en el contexto de este estudio, podemos identificarlo como el 'lugar' que proporciona sentido a la forma de ser de los objetos; por lo que en nuestro análisis nos encontraríamos, sin género de dudas, con los 'espacios limítrofes' y 'territorios híbridos'. No obstante y cambiando de registro, respecto a ese otro 'lugar' que los objetos ocupan en la sociedad y la cultura, parece ser que la 'expansión de los límites' que se ha ido produciendo paulatinamente, ha podido desencadenar en la pérdida del lugar correspondiente a cada una de las disciplinas. Vemos cómo lo que tradicionalmente ha sido adjudicado al campo de la escultura, empieza en algunos casos a ocupar el lugar de la cotidianeidad y a su vez propio de otra clase de objetos como los funcionales. Lo mismo ocurre con ciertos objetos funcionales que han ocupado el lugar de obras de arte en galerías, bienales de arte etc. Y han sido tratadas como obras de arte.

De todos modos, no apelaríamos a una pérdida de lugar total sino parcial. En ocasiones, la sensación que nos inducen estas intuiciones de pérdida de lugar nos conducen a un cambio de índole conceptual y a la vez bastante complejo que se ha dado en la manera de proporcionar ese lugar delimitador (o de 'hibridaciones') entre el objeto artístico y el objeto de diseño. Debido a la dificultad y complejidad de los nuevos mecanismos para crear estos lugares propios y a la proliferación o expansión de la estetización a todos los aspectos cotidianos que nos rodean, que ha repercutido en la formación de nuevos territorios híbridos propios de nuestra época, se crean unos espacios-lugares extraños, donde a priori, tienen

90 Aristóteles consideraba que la suma de todos los lugares conformaba el espacio.

91 Tanto en el arte como en otros ámbitos siempre ha habido una tendencia del individuo a marcar un lugar de alguna manera (Van De Ven 1981).

cabida toda clase de objetos raros que en principio no son bien aceptados en sus propios lugares de procedencia, pero que en éste son denominados al menos estéticos.

Una de las facetas de la obra de arte que ha perdurado hasta nuestros días es la capacidad de poseer cualidades imperecederas tal y como decía Henri Focillon, incluso en obras de arte consideradas efímeras, ya que, generalmente son documentadas en fotografías o videos que las hacen perdurar a lo largo de la historia (al menos una historia reciente). Por ello las obras plásticas están sometidas a la metamorfosis, que las renueva continuamente. Por una parte se trata de fijar algo (del pasado o del presente) en ellas pero por otra parte, nacen de un cambio y son el comienzo de otro cambio, por lo que constituyen un fenómeno de ruptura; son sometidas a miradas cambiantes (miradas desde diferentes perspectivas) que contribuyen a reinterpretaciones constantes. Las obras de arte precipitan el momento, podríamos decir que consisten en un acontecimiento que puede ser múltiple o no (formal, histórico etc.). Un acontecimiento es *"un precipitado eficaz que puede ser relativo o absoluto, contacto y contraste entre dos acontecimientos desiguales o mutación en el interior de uno de ellos"*. Del mismo modo, *"una forma puede adquirir una cualidad renovadora y revolucionaria sin ser acontecimiento en sí mismo, por el hecho de ser transportada de un medio rápido a uno lento o viceversa. Pero también puede ser acontecimiento formal sin ser por ello acontecimiento histórico"* (Focillon 1983: 65). El creador de objetos puede ser contemporáneo de su época, puede también basarse en modelos del pasado y por último puede construir un futuro enfrentándose al presente y al pasado o haciendo uso de ambos tiempos. El tiempo de vida para el que son creados los objetos varía en función de los valores afincados en cada sociedad y en el destino o función para el que son creados. En el caso de los objetos con una función de uso práctica, su tiempo de vida cada vez es más corto, debido en parte al uso de la imagen, cuya duración es muy limitada, ya que en un corto periodo vuelve a surgir otra imagen que revestirá la misma función y que, por lo tanto será retirado el objeto anterior y sustituido por su nueva imagen que dará lugar a un objeto novedoso en cuanto a imagen pero no -salvo excepciones- en su función de uso.

2.2.4. Tipologías de objetos: el objeto estético, el objeto artístico-escultórico y el objeto de diseño

"Como la araña con su tela, cada individuo teje relaciones entre sí mismo y determinadas propiedades de los objetos; los numerosos hilos se entretajan y finalmente forman la base de la propia existencia del individuo [en; Norberg-Schulz 1975: 9]"

Jacob von Uexküll

Si hasta ahora en esta segunda parte venimos recogiendo algunos de los conceptos que afectan a la tipología de objetos que tratamos en este estudio, en este apartado veremos en qué manera se reflejan estos, tanto en la clase de objetos escultóricos como en los objetos provenientes del diseño que abordamos; es decir, en los espacios limítrofes y territorio híbrido entre ambas disciplinas. Si uno de los factores importantes para nosotros es la expansión del componente estético, el cual ha sido absorbido por la mirada económica de la que ya hemos hablado, y la cual induce a una producción

determinada de objetos precisamente basados en producir imagen; no menos importante es igualmente, el hecho de la funcionalidad que también se pone en entredicho en estas modalidades de objetos limítrofes e híbridos.

Podemos decir que desde ciertas premisas que consideran lo estético vinculado a la imagen exterior de los objetos, el componente estético puede darse en cualquier objeto, debido a que todo objeto reviste de forma su función, pero el considerarlo o no estético, depende del grado de intensidad e intencionalidad estética que cumpla. La función estética es uno de los mensajes de un objeto y según la *teoría formalista*, éste se cumple cuando su pretensión es centrar la atención del espectador en el propio mensaje, en el modo en que la forma transmite el contenido. El objeto se vuelve visible como configuración expresiva, como materia sensible organizada y a través del sentido compositivo y del énfasis en lo sensible, el objeto se vinculará a la esfera del arte.

En opinión de S. Marchán Fiz, la finalidad estética presenta algunos rasgos inéditos. En primer lugar se dice que es formal debido a la importancia y atención que presta a la forma, y a la estructura interna del objeto. También se dice que es subjetiva, dependiendo del espectador. Por lo tanto, *"en lo estético, la forma de la finalidad, en cuanto estructura que se refiere a un fin, brota de la finalidad de la forma"* (Marchán Fiz 1997b: 46).

En lo referente a la funcionalidad, que es el sentido que un objeto encuentra en la relación entre soporte, organización y uso, derivamos que ésta (la funcionalidad) puede ser simbólica y/o utilitaria. Cuando el soporte y la organización interna se articulan materialmente con la finalidad de la puesta en pie de una estructura de sentido que viene a ocupar el lugar de otra cosa, hablaríamos más bien de una funcionalidad simbólica; mientras que la funcionalidad utilitaria responde también a una organización y articulación pero con una aplicación utilitaria en cuanto a función de uso; es decir, con la finalidad de que todo funcione correctamente para el uso. Sin embargo, sabemos que la concepción práctica no es la única finalidad del objeto utilitario, ya que también satisface otro tipo de necesidades de las personas que lo utilizan, de manera que se crea un vínculo muy estrecho y complementario entre objeto y sujeto. En este sentido, nos preguntaríamos sobre las finalidades que ya no son solamente las referentes a la eficacia práctica de uso, sino a otro tipo de eficacias también útiles para las personas pero las referidas a la eficacia sensitiva, de imagen, simbólica, de estatus o de bienestar, etc.

En la primera de las vertientes que hemos mencionado en el párrafo anterior estaríamos más cerca de la escultura y la 'funcionalidad' del monumento. Sin embargo, somos conscientes de que en el caso de objetos que provienen de la escultura y que son los que nos llevan a nuestro enfoque de trabajo, no podemos denominarlos monumentos ni tratarlos como tal, ya que, la conmemoración no es su función. No obstante, sí es uno de sus antecedentes en cuanto a la función del arte la de crear colectividad o comunidad. En la segunda vertiente encontraríamos las cuestiones más cercanas al diseño. Nosotros nos ubicamos en el quicio, en los lindes de ambos campos de sentido estructurales (los límites y los híbridos). Siguiendo con la cuestión de la finalidad, entramos a considerarla también a través de los modos de hacer, donde intervienen las diferentes maneras de entender los conceptos que venimos mencionando (forma, mirada, imagen, representación, etc.) y los saberes que aporta el individuo

creador de objetos estéticos (escultóricos o provenientes del diseño). Aún partiendo del fundamento que considera que los saberes y formas de entender son culturales, encontramos dentro de una misma cultura variantes de pensamiento e interpretación de un mismo concepto⁹² debido a que la experimentación personal revierte en conocimiento y es a su vez una de las características que determina ese modo de hacer. También cabe decir que toda experimentación está, en gran parte, condicionada culturalmente, de manera que de las variantes de pensamiento en cuanto a conceptos, se obtienen resultados en los que se intuye que las materializaciones son culturales, tanto las provenientes del arte como las directamente relacionadas con el diseño. Los resultados escultóricos o de los objetos funcionales y de diseño son diferentes dependiendo del acervo cultural del creador y del destino de su 'funcionalidad' (simbólica o utilitaria), según y como se entiendan los conceptos que se vienen manejando; éstos se mostrarán de una manera u otra y adquirirán mayor o menor importancia en la obra. Dentro de esos saberes adquiridos que determinan los modos de hacer, incluimos el conocimiento y dominio de la técnica⁹³ y de los procedimientos asociados a ella.

En este modo⁹⁴ de hacer al que nos referimos, la forma es el elemento constituyente de la estructura teniendo en cuenta su condición de acción inseparable de toda creación realizada. En este saber que denominamos técnico influyen todos los elementos mencionados en apartados anteriores y van totalmente unidos, sobre todo, a la noción de materia y materialidad. De manera que lo determinamos como un elemento que se suma a la totalidad y por lo tanto también es estructural. En cuanto a la elección de la materia, también ha estado y está condicionada por el significado que aporta por una parte al objeto y por otra parte por el rango que le confiere a la persona que adquiera el objeto; de ahí la distinción entre materiales nobles de primera clase y materiales de segunda o tercera clase. Dependiendo de la materia prima de la cual se parta se utilizará una técnica u otra para la configuración y producción del objeto teniendo en cuenta la adecuación entre *finalidad*, *materia* y *técnica*.

2.2.4.1. Objeto estético⁹⁵

<<No basta con que haya arte, con que haya pinturas o músicos, bailarines o actores. No basta, para que haya sentimiento estético, con que disfrutemos al verlos o escuchar-

los. Para que haya arte se precisan una mirada y un pensamiento que lo identifiquen>>.

Jacques Rancière

El componente estético aparece a menudo asociado a términos (arte, belleza, experiencia estética, forma, creatividad, mimesis e imitación artística, imaginación, genio, gusto o sentido estético, verdad artística y estilo) que poseen múltiples significados y que bien se han vuelto ambiguos o han cambiado de significado a través de los años. A mediados del siglo XVIII, Baumgarten identificó el conocimiento sensible con el conocimiento de la belleza, con el nombre grecolatino de *estética*⁹⁶. La transformación más significativa de la teoría de la estética fue la transición que posibilitó una explicación de la experiencia estética sin tener que recurrir a las hipótesis de un sentido específico de la belleza. Muchos autores de mediados de siglo XVIII, como por ejemplo Hume y Hartley, defendieron la idea de que la experiencia estética se producía por medio de asociaciones.

La disciplina estética se sirvió de las categorías estéticas para clasificar y normativizar el universo sensible. Este sistema se ha visto obligado a modificarse gracias a las teorías, rupturas de estilos, creación de nuevos movimientos artísticos, rechazo a las convenciones, etc. de los artistas de finales del XIX y de comienzos del XX. Lo más destacado de la representación clásica es la unión armónica entre la forma y el contenido. En cambio, en la modernidad, se produce una disociación entre ambas. Teniendo en cuenta que las trasgresiones artísticas de la modernidad han mostrado cierta hostilidad del arte contra la estética, podemos inclinarnos por la opinión de Simón Marchán Fiz de que las posiciones de la estética tradicional, (sistemática y especulativa) no son aplicables a medida que nos adentramos en el siglo XX. A lo largo de este siglo la estética se ha decantado en dos vectores: la *estética formalista* que ha dominado hasta años recientes, partidaria de que la belleza estética reside en las relaciones formales, y la *estética de la interpretación* que rompe con las equivalencias entre el significante y el significado y que defiende que no es posible formalizar todos los sentidos posibles de las obras y que no existen hechos constatables y cerrados de lo estético, sino únicamente interpretaciones divergentes.

A la hora de elegir los objetos para este trabajo creemos que no es necesario desechar ni el punto de vista formalista ni el de la interpretación. Se presta atención a la parte formal de los objetos, ya que los elementos visuales (contorno, líneas, figuras, luz, textura...) constituyen la forma del objeto, la que es estéticamente significativa y la que posibilita relacionar los significados intuitivos con características de la obra. Eso no impide interpretaciones de otro tipo (conceptuales y simbólicas).

Si la estética, tal y como nos dice Jacques Rancière, no es el nombre de una disciplina sino "*el nombre de un régimen de identificación específica del arte*" (Rancière 2012: 17), podríamos pensar que

92 Los conceptos comunes y culturales, pero hay una parte de ellos que interfiere en esa totalidad cultural, y que es individual porque los conceptos también están basados en experiencias y la experiencia es personal.

93 Utilizamos aquí la palabra 'técnica' en su acepción tradicional, mucho más operativa que especulativa. No siendo este nuestro caso, somos conscientes que hay lugares donde la construcción de los objetos respecto a la técnica es completamente diferente a la occidental e incluso su significado va unido al modo de hacer más cercano a lo ritual. De las técnicas resultan, así mismo, los procesos y procedimientos.

94 Estamos repitiendo la palabra 'modo' porque entendemos que es consustancial a las nociones que queremos expresar, sin que podamos proponer sinónimos adecuados que no alteren, aunque sea matizadamente, el significado.

95 "*El adjetivo estético es [...] de origen griego. Los griegos utilizaban la palabra 'sisqhsis' para referirse a las impresiones sensoriales, asociándola con 'nohsis' que significaba pensamiento*" (Tatarkiewicz 1992: 348).

96 La estética es una rama de la filosofía creada en buena medida a mediados del siglo XVIII por Baumgarten y que propondrá teorías y conceptos, reglas y leyes mediante las cuales hablará de sensibilidad, del arte y de la belleza. A lo largo de su desarrollo como disciplina filosófica, se constituye en el pensamiento occidental como una ciencia normativa, elaborando un sistema que permite clasificar, ordenar y categorizar el universo sensible (Lourdes Méndez). La experiencia denominada estética desde el siglo XVIII, había sido definida en siglos anteriores como la percepción de la belleza.

todo lo relacionado con la estética está vinculado directamente al arte y no a los objetos con una función de uso. Entendemos que esta rama de la filosofía se ocuparía, por lo tanto, de aclarar o identificar lo propio del arte, de manera que nos sería posible trazar una delimitación entre los objetos artísticos-estéticos y los objetos de diseño. Sin embargo, no podemos decir que esto sea así en este momento, sobre todo a partir de la modernidad. No obstante, sí hemos recurrido anteriormente a afirmaciones similares como la que asegura que *"el arte consiste en construir espacios y relaciones para configurar material y simbólicamente el territorio de lo común"* (Rancière 2012: 31); esto es, acotaciones que nos acercan en cierta medida a una forma determinada de entender el arte.

Siguiendo a J. Rancière diríamos que lo *"que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible"* (Rancière 2012: 32-33). En este sentido, Rancière apela al carácter político del arte pero teniendo en cuenta que por político no se refiere a los mensajes transmitidos en relación a conflictos diversos que puedan haber en los grupos sociales, movilización de masas ni la puesta en escena del poder, etc. El arte *"es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempo y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio"* (Rancière 2012: 33) de forma que *"lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma donde el arte tiene que ver con la política"* (Rancière 2012: 33). Consiste pues en una *"distribución o redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible"*, que a su vez *"consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era"* (Rancière 2012: 34-35).

Toda esta puesta en relación tanto de las formas materiales como del espacio simbólico la enlazamos con el concepto de estructura en el que hemos ahondado al principio de esta segunda parte de la contribución ya que ambas (formas materiales y espacio simbólico) son partes constituyentes de la configuración de origen donde, tal y como nos dice Rancière, convenimos en que lo propio del arte liga con cierta forma de ser y reverberarse de la comunidad.

Dentro de las diferentes actitudes en relación con la identificación del arte, nos resulta interesante para este trabajo extraer una de ellas que proviene de Platón, donde separa por una parte el arte como implementación del saber que se fundamenta en la imitación de modelos (mímesis) y por otra parte, la apariencia o el simulacro de arte como imitación falsa, ya que la imitación entendida como mímesis se basa en una traída a presencia 'verdadera', aunque sea entrecomilladamente y/o su 'veracidad' subyazca sutilmente matizada.

2.2.4.2. Objeto artístico - objeto escultórico

No toda obra de arte está asociada al objeto (y viceversa), de modo que la obra de arte puede consistir en una operación mental o conceptual con propiedades representacionales no vinculadas al objeto físico. Sin embargo, las piezas escultóricas que se trabajan en este estudio, todas ellas se refieren a obras de arte que corresponden a un objeto físico con propiedades representacionales y expresivas - sensibles propias del objeto artístico. Aun no siendo la forma

la finalidad de éstas, sí se expresan a través de la forma, lo cual no quiere decir que nos estemos refiriendo a una vertiente formalista. En este sentido nos referimos más bien a la forma obtenida como desencadenante de múltiples factores constituyentes de la obra que abarcan desde la elección y manipulación del material hasta la articulación de las partes y su inserción en el espacio, en busca de la obtención de sentido. Además, cabe decir que en lo específico del ámbito escultórico interviene en parte la interpretación cualitativa de la forma. De todos modos también es específico del arte que persista algo de lo inexpressado.

Ante ese carácter de la escultura que media sensiblemente entre el sujeto y el mundo que intenta materializar sensiblemente la esencia de modo afectivo- colectivo, entendemos -en buena medida- la escultura como una realidad viva y dinámica en continuo replanteamiento y sujeta a una confrontación permanente del sujeto creador con sus referentes culturales. Además, se caracteriza también por su tendencia a lo tridimensional, de manera que como ya hemos mencionado anteriormente se inserta en el espacio y es afectada en mayor o menor medida por éste que la circunda, la incluye o la configura convirtiéndose en materia prima que adquiere materialidad -espacio con presencia o convertido en algo corporal-; teniendo en cuenta que su propia ocupación corporal en el espacio la podemos considerar espacialidad.

Tradicionalmente la noción de escultura con su técnica, se ha asociado a determinados procedimientos, materiales, formas y a ciertos requisitos como la tridimensionalidad, la autoría, el carácter singular o sin réplica de la pieza, la originalidad que la diferencia de la obra de otro artista y la afuncionalidad, que la distingue de los objetos utilitarios. Pero a partir de las primeras vanguardias del siglo XX se rompe con la idea tradicional del arte, y estas definiciones basadas en la asociación a determinados materiales y procesos, no bastan para definir la escultura del momento. En esta época se expanden los límites de los materiales y se incorporan como definitivos desde materiales considerados pobres, también sintéticos, mientras se comienzan a utilizar nuevos métodos, procedimientos entremezclados y ejecuciones mecanizadas, nuevos lenguajes (objetuales, formas geométricas, orgánicas...) e intenciones, desde puramente esteticistas hasta sociales y políticas.

Otro aspecto que repercutió tanto a nivel plástico como conceptual fue el nacimiento del procedimiento constructivo o ensamblaje en el que las obras están compuestas de partes que podemos reconocer como fragmentos de materiales que previamente han sido seleccionados para después organizarlos en la obra. Todos estos cambios transformaron el concepto de escultura; no bastaba con la distinción de talla o modelado y de representación mimética, sino que precisaba de una ampliación. A partir de este momento, la escultura se orientará en sus procedimientos y en sus imágenes hacia el mundo de lo artificial y objetual, se explorarán y expandirán los límites entre las diferentes categorías artísticas, se diluyen las barreras entre arte y realidad, se suprime la peana o pedestal en muchos casos, y los objetos cotidianos se incorporan al ámbito artístico. Por un lado, los movimientos racionalistas revolucionarios incorporan formas, materiales y espacios reales al ámbito artístico, situando las diferentes disciplinas al servicio del proyecto funcionalista, dando cabida a la noción moderna de diseño. Estas vertiente racionalista y analítica del arte moderno, disolverá las apariencias en busca de ideas. Por otro lado y en síntesis, el nihilismo de Dadá

incorporará los objetos de uso al ámbito artístico, dando origen, con los 'ready made' de Duchamp, a la tradición objetual, y a partir de ésta, a la desmaterialización del arte y al arte conceptual.

Esta incorporación de formas, materiales y espacios reales al ámbito del arte que se produce en la modernidad, lleva consigo una ruptura con el ilusionismo y una progresiva desmaterialización de la escultura. Se incorporan los objetos cotidianos como materia prima de la escultura, mediante descontextualizaciones que desembocan en una diversificación de significados, y en la creación del Arte Objetual que, -según S. Marchán- origina un 'género nuevo', en el cual, la representación se identifica con lo representado y niega todo ilusionismo. Los 'ready made' de Duchamp, sobre todo de la década de 1910-1920 podemos considerarlos también como origen de esta tradición.

Entre las múltiples vertientes, discursos y modos de expresión que convergen en la escultura, la que aquí se trata, es una vertiente objetual que se expresa a través de la forma de un objeto visual, (lo cual no quiere decir que nos estemos refiriendo al formalismo) y que alude al objeto utilitario, tanto por semejanzas estructurales como por poder ser utilizable en mayor o menor medida. El surgimiento de este tipo de objetos se ha dado con más frecuencia en la postmodernidad, en la obra de artistas como Scott Burton, Vito Acconci, Siah Armajani, etc. No obstante, también ha habido ejemplos, pero más escasos, en las primeras décadas del siglo XX; es el caso de algunas obras de Brancusi en las cuales se plantea la función de uso de varias formas diferentes; en unas obras, como es el caso de la pieza titulada "Banc" (Banco) (Fig. 140), es posible la utilidad; en cambio, en otras, como por ejemplo "Coupe I" (Copa I) (Fig. 114), alude a ella pero de manera que su empleo es imposible. (Ejemplos similares como los aludidos en la parte I se profundizarán en los apartados del capítulo siguiente).

Otro ejemplo a destacar puede ser el de las banquetas del propio Brancusi que el diseño posteriormente ha copiado su imagen en otro material, y que no tienen una ubicación concreta. Sin embargo, son de un material determinado, que no puede ser otro; y sí tienen una ubicación (la mesa y banquetas alrededor de una determinada piedra o zona boscosa concreta, por ejemplo, en el parque).

Cuando decimos que la finalidad de un objeto utilitario es, aparte de la estética, su valor de uso, nos referimos a una condición o rasgo distintivo entre la escultura (arte) y el objeto utilitario (artes aplicadas). Podríamos decir que el considerar o no artístico a un objeto, se debe a los valores que se han considerado propios del arte establecidos en cada época. Lo que conecta con la idea de que "el campo expandido que caracteriza este dominio del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado -escultura- sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio -fotografía, libros, líneas en las paredes [...] o la misma escultura- pueden utilizarse" (Krauss 1996: 72). Podemos pensar, por consiguiente, que el valor de uso de las obras escultóricas que anteriormente hemos mencionado sería un medio para expresar un concepto o una idea, más que una finalidad.

Si retomamos el aspecto afectivo-colectivo que caracteriza a la obra de arte y que mencionábamos al principio de este sub-apartado, es común escuchar (incluso en este mismo trabajo lo hemos afirmado) el hecho de que toda obra de arte es producto de su tiempo porque reúne lo estilístico de su época y forma parte de una manera

concreta de entender lo plástico de su contemporaneidad a la que se vincula. Además, el símbolo vivo que incluye lo propio de su tiempo es considerado común porque afecta a un grupo humano amplio por el que este (el símbolo) puede ser captado. No obstante, las obras de arte tienen la capacidad de permanecer en el tiempo, y no únicamente de manera física desde la perdurabilidad de su soporte, sino desde su vertiente emocional, afectiva-colectiva. Aún sin ser sujetos pertenecientes a la época originaria a la que quedan adscritas algunas obras de arte y por lo tanto con escasa o nula capacidad para captar los símbolos de esos tiempos; perdura de alguna manera el lado no racional del símbolo que se configura escultórica y sensiblemente estimulando la sensación y la intuición. El compuesto del símbolo, se compone con datos racionales e irracionales. En este sentido, entendemos que el símbolo vivo que incluye en sí la atmósfera espiritual de su época, tiene una parte accesible a la razón y otra parte inaccesible a ésta pero que se materializa sensiblemente, lo que le confiere perdurabilidad, posibilitando el acceso a sujetos de todos los tiempos desde su vertiente emocional.

No alejados de este sentido de las cosas Claude Levi Strauss sostenía algo así como que el arte bebe del significante flotante, es decir, del exceso escurridizo que se escapa a los análisis definitivos, a las formalizaciones exhaustivas, ya que en la obra artística el significante y el significado son asimétricos, esto es, no se relacionan de un modo lineal, no se acoplan como una plantilla.

2.2.4.3. Aproximación al 'objeto proveniente del diseño' como campo específico de interacciones e 'hibridaciones'

"El diseño es un principio no un fin: El diseño no es una rama del arte aunque esté íntimamente ligada a la creación. Pero sobre todo, el diseño no puede ser un fin en sí mismo. Diseñamos en el entorno y no para el entorno. El diseño debe ser una disciplina pública"

Parte del manifiesto de la asociación de diseñadores de Madrid. (www.dimadrid.org)

Las siguientes aproximaciones al objeto de diseño están basadas en las definiciones de varios autores. En opinión de Bruno Munari, el diseño intenta proyectar objetos que, además de resolver bien sus funciones, tengan un aspecto coherente, y lo define como "estética de la lógica" en la que es protagonista "un objeto que funciona bien y tiene una estética nacida del propio problema" (Munari 2003: 39).

Por otro lado, Ives Zimmermann nos dice que:

"En el diseño hay intención y voluntad (en planear, estructurar, subyacen las nociones de intención y voluntad)... El concepto intención coincide con el significado etimológico de diseño. Esta palabra nace del italiano disegno, que a su vez deriva del latín designio, intención [...] El concepto de diseño está, ligado al de designio, a la intención así como a la noción de signo, en el sentido de seña-lar, seña-lizar. Designio, significa que un diseño debe adecuarse al fin para el que ha sido creado, -para poder realizar con él la intención-, este designio debe hacerse visible en el diseño, convirtiéndose en seña-signo, señalando en su forma, en su aspecto, a qué uso sirve" (Calvera 2003: 69-70).

Otro aspecto importante que I. Zimmermann indica, es la comunicabilidad del objeto, es decir, que el objeto diseñado debe poder comunicar determinados conceptos a través de su aspecto, por medio de sus colores, signos, formas, materiales, texturas, etc., para que al receptor le sean evocados, así mismo, los conceptos o significaciones.

Por lo tanto, en base a estas formulaciones entendemos que la función de los objetos utilitarios consiste en comunicar su función a través de sus formas; informan de la solución propuesta y específica ante una necesidad, y a su vez también nos hablan del contexto cultural que los genera. La forma, a parte de hacer posible la función, debe denotarla de manera clara. Los objetos funcionales poseen capacidad comunicativa; la efectividad práctica de su conformación como objeto debe ser también eficacia expresiva, configuración que manifieste visiblemente sus posibilidades de uso; su organización debe funcionar como un código interpretable por el receptor. Su propia forma está subordinada a hacer manifiesta la idea para la que ha sido producido. Por lo tanto, su función como objeto mensaje, es la de expresar un contenido, provocando una respuesta en el observador.

El concepto de diseño de objetos, tal y como lo entendemos hoy, y como Jesús Donoso señala, se somete a normas y decisiones que nos ayudarán a entender la naturaleza de éstos. J. Donoso diferencia tres etapas básicas en el desarrollo de un objeto a diseñar:

1. *Estudio y estructuración del problema.* En primer lugar el diseñador se plantea una necesidad y una solución. En el siguiente paso, se valoran y se contrastan sus ventajas en relación a otros objetos de características similares existentes en el mercado; una vez recopilados estos datos, se pasa a los componentes formales y se intenta buscar la forma que mejor comunique la función para la que va a ser creado el objeto, es decir, la forma que mejor se comunique entre el objeto y el usuario. Seguidamente se contemplarán las limitaciones de uso, duración estimada, materiales a utilizar y se relacionarán con problemas económicos y de exigencias de mercado.

2. *Diseño propiamente dicho.* En esta segunda etapa, se desarrollan varias alternativas mediante bocetos, esquemas, planos o maquetas, de las cuales se hará una selección de las posibles alternativas, procediéndose a dimensionar las diversas partes que integran el objeto; se indican detalles de unión, se establecen tolerancias (margen de error en las medidas de las piezas en relación con los ajustes) y se definen las superficies. A partir del dibujo definitivo se construye el prototipo para comprobar su comportamiento y respuesta. Una vez concluida esta fase de prueba, se introducen las correcciones que sean necesarias, dando lugar al prototipo modificado y definitivo.

3. *Fabricación del objeto real definitivo.* En la última etapa se realiza un estudio de costos y posibilidad de comercialización y si este estudio es positivo, finalmente, se pasa a la fabricación en serie.

Cuando se crean objetos utilitarios, no basta sólo con tomar en cuenta las propiedades formales; tan importantes como éstas son las relaciones funcionales y estructurales que hacen del objeto un todo coherente. Las características exteriores no son una mera apariencia, sino que tienen que guardar correspondencia con su organización interna, vinculada a ella y desarrollada a partir de ella. Otro aspecto importante de los objetos creados bajo este prisma es su carácter significativo, esto es, su relación formal con la idea o función representativa. Los objetos, a parte de cumplir con una uti-

lidad funcional⁹⁷ y decorativa, poseen significado, son portadores de un plus de significación, lo que Baudrillard denomina valor de cambio/signo de un objeto.

Tal y como continúa esgrimiendo Donoso, “*todo lo que se proyecte con un fin práctico ha de hacerse en relación con las circunstancias que ofrezcan mejores resultados dentro de la función que se pretende obtener, y cualquier otra meta que se proponga como prioritaria queda fuera de la razón de ser del objeto*” (Solanas 1981: s/p.). Se han originado diferentes ideologías nacidas de los conceptos «forma» y «función»:

A- *La forma sigue a la función.* Primero la función, después la forma: representa el lema del funcionalismo. Según éstos, la planificación y el proceso del diseño deben nacer de la necesidad.

B- *Primero la forma después la función.* Es la teoría formalista, también conocida como academicista o esteticista. La principal preocupación es dar forma al objeto; pero forma en cuanto apariencia y presencia de aspectos visuales agradables, que inciten la posesión o consumición del producto.

C- *Función y forma son una misma cosa.* En este caso, la expresión formal es el resultado de los aspectos funcionales. Sería afirmar que un objeto es bello en cuanto es funcional. La belleza de la forma sería un derivado de la función y producto de su objetividad.

El que un objeto tenga valor de uso y haya sido fabricado industrialmente no quiere decir que no pueda ser contemplado estéticamente. Los ejemplos seleccionados para abordar este trabajo, a parte de poder cumplir una función utilitaria poseen una intencionalidad estética, y como veremos en apartados posteriores, unos, se inclinarán más hacia el límite del campo del diseño, y otros se situarán en un territorio híbrido. Podríamos decir que en su mayoría pertenecen al apartado B que hemos mencionado arriba: “*primero la forma, después la función*”, a pesar de que en muchos casos, estos objetos niegan (pervierten) la función de uso, bien por los materiales utilizados, por sus formas inadecuadas, las texturas etc., y se acercan más a las obras de arte, en el sentido de que están creadas para ser contempladas más que para ser usadas. Las siguientes imágenes son un ejemplo para traer a colación el tipo de objetos diseñados que se tendrán en cuenta.

El diseño siempre refleja determinados estilos de vida, y los años 80 del siglo XX estuvieron marcados por la intensidad pero también la superficialidad en la concepción y creación de muchos de estos objetos utilitarios. En esos momentos, el placer era el principio más importante y el diseño no necesitaba tener un estilo particular como en décadas anteriores; cualquier estilo era aceptable. Como revulsivo quizás a la larga senda y trayectoria heredada de la escuela Bauhaus, que tipificaba la «forma correcta» y cuya influencia tendía a decrecer, en respuesta a ese ‘sometimiento a la razón’, aparecieron una serie de objetos con unas características totalmente opuestas a lo que hasta entonces se había considerado que tenía que ser el diseño.

Karl Michael Armer y Albrecht Bangert caracterizan estas obras como: superficiales, irracionales, estrafalarias, extremas, excesivas, objetos que rechazan las estructuras anquilosadas, capaces de sor-

97 El término ‘funcional’, deriva de ‘función’, y sugiere que el objeto se realiza en su relación exacta con el mundo real y con las necesidades del ser humano. “‘Funcional’, no significa lo que está adaptado a un fin, sino lo que está adaptado a un orden o a un sistema” (Baudrillard 1969: 71).

– EVOLUCIÓN DEL DISEÑO DESDE LA DÉCADA DE LOS 50 HASTA LOS 90 DEL SIGLO XX –

DISEÑO DE LOS AÑOS 50-60-70 (s. XX)	DISEÑO DE LOS AÑOS 60-70 (s. XX)	DISEÑO DE LOS AÑOS 80 (s. XX)	DISEÑO DE LOS AÑOS 90 (s. XX)
El diseño se orientará a la democratización y será partidario de una buena elaboración para un mercado lo más amplio posible.	Se diseña partiendo de un pensamiento racional y analítico .	En esta década, se da la aristocratización del diseño; se producen objetos con valor añadido y económicamente más costoso para una minoría selecta. Se da prioridad a la imaginación y a la emotividad . Alchymia y Memphis son dos de los grupos que realizaron mobiliario vanguardista de la década de 1980. Sus objetos fueron considerados ideas extravagantes y provocadoras.	En estas <i>décadas</i> , se intentarán combinar la razón, emoción, análisis y sensibilidad artística .

Tabla de elaboración propia a partir de los datos extraídos de las aportaciones de Karl Michael Armer y Albrecht Bangert.

– DIAGRAMA: DE LAS FASES Y ETAPAS DE UN MODELO NUEVO A DISEÑAR –

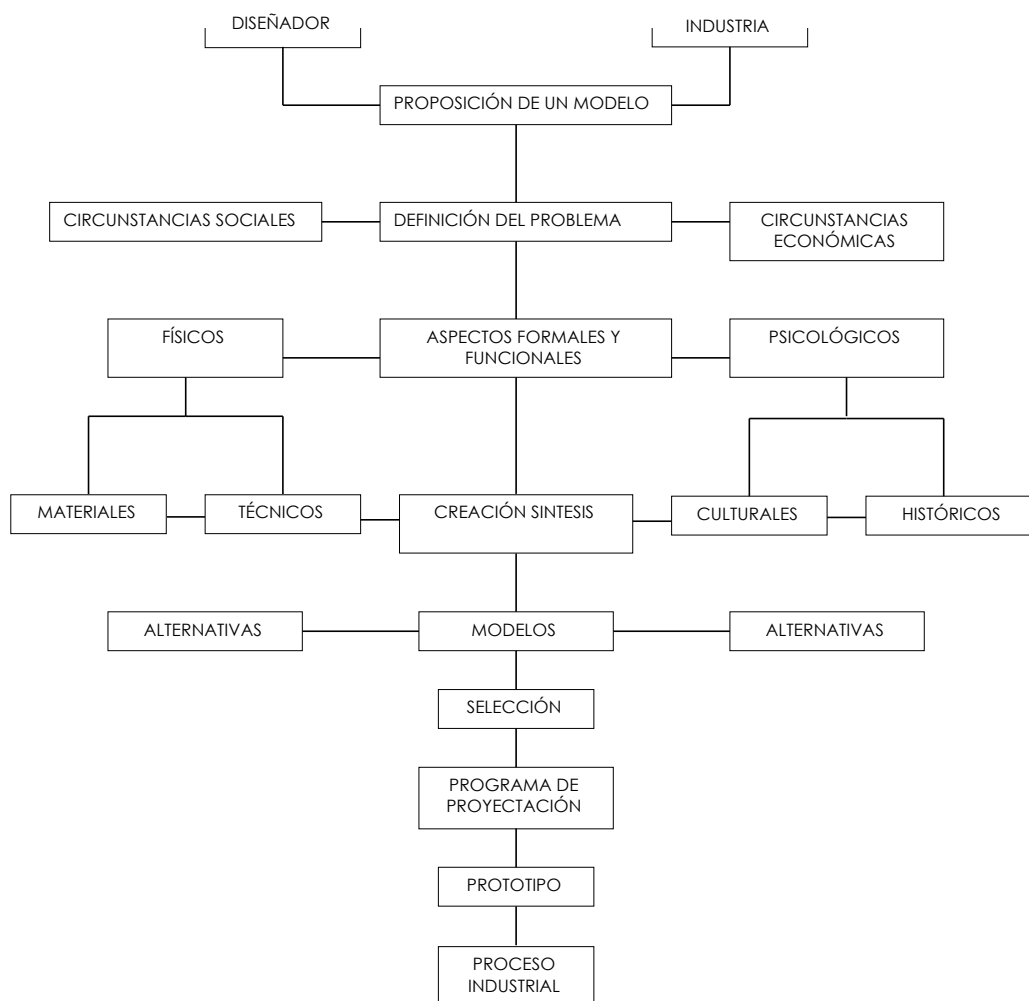


Figura 21. Diagrama de elaboración propia a partir de los datos extraídos de las aportaciones de Karl Michael Armer y Albrecht Bangert.

prender a otras personas, consecuencia del autoencaprichamiento y de la escasa inclinación a pensar en objetivos a largo plazo. Estos objetos se movían entre la provocación y la decoración. Debido al consumo rápido, las diferentes tendencias se sucedían rápidamente. En la postmodernidad ha resurgido igualmente el interés por el simbolismo, algo que está presente en la mayor parte de nuestras relaciones con los materiales,⁹⁸ y que los modernos –salvo alguna excepción como Le Corbusier– habían pasado por alto. La crítica resaltaba el carácter artístico de estos “objetos de diseño” que aparecieron en el escenario público concretamente en la década de 1980 y que “establecían analogías con tendencias en el arte y, de este modo, ligó los conceptos arte y diseño como prácticamente sinónimos” (Calvera 2003: 62).

Para finalizar este apartado, podemos cotejar la tabla de las evoluciones y cambios que se han dado en la disciplina del diseño desde los años 50 hasta los 90 del siglo XX. La etapa en la cual más nos centramos es la de la década de 1980. Debido a la aparición de esta clase de objetos que resaltaban el aspecto estético por encima del funcional, la palabra «diseño» adquirió una connotación negativa y peyorativa, considerándola sinónimo de «cosmética» de objetos y signos que únicamente crea bellas apariencias sin valor de uso real. “La época en que se registra este cambio de significado se caracterizó por una euforia económica-financiera, lo que animó al consumo y la creación de nuevos productos, y por el cambio de referente cultural con la venida del posmodernismo”, contexto en el que “lo signico adquirió relevancia predominante a costa de otros aspectos fundamentales. [...] En estas circunstancias al diseño se le reconoció como nuevo pilar de la cultura consumista” (Calvera 2003: 63).

Estos objetos no señalaban, por lo tanto, el uso para el que servían sino a sí mismos como espectáculo, y la función de uso fue sustituida por la función de signo. “La meta es la construcción de objetos permanentes bajo imágenes móviles de inmediata percepción” (Norberg-Schulz 1975: 19). Objetos que no aportan nada nuevo excepto su imagen (superficial) y epidérmica.

2.3. CONCLUSIONES APROXIMATIVAS DE LA SEGUNDA PARTE

“Siempre tenemos presente un objeto, muchos objetos; tangibles o imaginados, ellos son parte del escenario real y mental. El objeto es bueno para usar y es bueno para pensar. Nos vincula a los acuerdos y confirma la percepción que tenemos del mundo, las conductas y estados de ánimo propios de las comunidades a las que pertenecemos. De manera consciente o no, los objetos, las cosas, lo cosificado, se unen a conceptos e imágenes, a eventos y acuerdos, a paradigmas que prescriben y proscriben dando cuenta de nuestra historia personal y filiación a un grupo humano. Los objetos (artísticos, urbanos, arquitectónicos, del paisaje, industriales, gráficos, etc.) nos muestran pautas y proceder; matizan, sutil o notablemente, nuestros sentimientos;

hacen de cada experiencia una forma singular de ser ‘yo’ y representar a ‘nosotros’” (Calvera 2007: 52).

Fernando Martín Juez

Al hilo de lo que venimos denominando ‘estetización de lo cotidiano’, Wolfgang Welsch intentó describir esta característica del mundo contemporáneo señalando que existen dos tipos de estetización, donde interviene, por una parte, lo superficial vinculado a la globalización y que consiste en el embellecimiento estético de la realidad, y por otra parte, el hedonismo como nuevo centro de la cultura, o dicho de otro modo, la estrategia económica que, como ya hemos mencionado anteriormente, plantea una absorción de lo estético desde la economía y las estrategias de mercado. En este sentido, la estética constituye una función de ornamento añadido. Creemos que es este modo de entender la estética la que viene desarrollándose fuera del ámbito del arte y además consideramos que es la que domina en el panorama de lo cotidiano, que en nuestro caso se refiere a los objetos de ‘diseño’ situados en un espacio limítrofe de su propia disciplina.

A este respecto, pensamos que esta estética que recurre al ornamento superficial defendiendo que el diseño es “una actividad estructural estratégica decisiva en una economía, como la actual, donde los factores clave van más allá del carácter funcional o servicial de los utensilios y lo que se compra y vende son sensaciones, experiencias, valores e incluso signos imaginarios” (Calvera 2007: 52), difiere de la estética perteneciente al arte; la cual no consiste en la búsqueda del deleite momentáneo basado en una estrategia económica, sino en el anhelo de un lugar común que traspase la época en la cual “se inserta” o “surge” a modo de materialización sensible, donde también interviene la técnica de representación bien sea escultura, pintura, dibujo, etc. Es decir, donde “la sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sombra y luz [y el] azul no es un azul de agua sino «un azul de pintura líquida»” (Deleuze y Guattari 1993: 167). Y confluyendo con Deleuze y Guattari, tal vez lo propio del arte consista en “pasar por lo finito, para volver a encontrar, volver a dar lo infinito” (Deleuze y Guattari 1993: 199).

Podemos entrever que en el campo del diseño, donde se insertan estas tipologías de objetos que se sitúan en el límite de su propia disciplina, la forma es entendida como apariencia y funciona como objetivo (o al menos como uno de los objetivos). Contexto en el que más bien surgen formas estereotipadas de artisticidad como nos decía Manuel Aramendia u objetos-imagen de donde se extraen características de la imagen aparente de algunos movimientos artísticos históricos, para aplicarlas o superponerlas a la superficie de los objetos creados; en ocasiones tal que ‘pastiches’ y simulacros. No sucede lo mismo en los objetos situados en el límite de la escultura, donde la forma se entiende vinculada a la estructura y aparece como consecuencia de una serie de articulaciones materiales y formales entre otras, que posibilitan que algo aparezca con capacidad de trascender la forma para generar símbolo y de esta manera liberarse de la superficie aparente de las cosas.

Si revisamos las claves de esta segunda parte sacamos en conclusión que uno de los elementos constituyentes de la estructura de sentido que hemos intentado acotar, y que más relevante resulta en este ensayo de solventar las posibles diferencias entre los espacios límite y territorios híbridos, podría ser lo referente al concepto de representación unido a la imagen. No por ello descartamos como

98 Stephen Bayley nos propone el ejemplo de la arquitectura Vitruviana, la cual está basada en un lenguaje de las formas que identifica el orden dórico con la belleza masculina y el jónico con la femenina.

fundamentales también las cuestiones específicas que atañen a la mirada, la materialidad, el espacio-tiempo y lo referente al componente estético. Todo ello forma un cuerpo que, dependiendo de los desplazamientos o derivas que tomen estos elementos que hemos nombrado, se fundamenta en una clase u otra de objeto. De modo que no sólo podemos hablar de desplazamientos o derivas de la escultura o diseño, escorándose hacia lo uno o hacia lo otro, sino que pensamos y consideramos crucial tener en cuenta las derivas/desplazamientos de los propios elementos estructurales de éstos, que a menudo son compartidos por ambas disciplinas pero nunca utilizados ni encaminados en una misma dirección.

Igualmente, si tenemos en cuenta que nos encontramos en unas conclusiones aproximativas y previas a la tercera parte de contenidos de este estudio, dejamos la puerta abierta a otras cuestiones de carácter conclusivo para retomarlas en las conclusiones finales. No obstante, hemos decidido aportar al final de este capítulo unos esquemas que se explicarán someramente a continuación y que sintetizan, de alguna manera, varios aspectos relativos a las conclusiones que consideramos relevantes en relación a esta segunda parte, de forma que puedan servirnos para hacer de enlace con los esquemas que aparecerán inmediatamente al comienzo de la tercera parte.

Dichos esquemas entendemos que conectan con lo expresado en diversos apartados de esta segunda parte del libro, sobre todo con las apreciaciones de los elementos vinculados a la estructura de los objetos, que constituye uno de los epígrafes más relevantes para la articulación del segundo capítulo de esta parte. Lugar en el que se dan cita conceptos categóricos como imagen y representación; materia, materialidad y sensación, que en nuestro trabajo han de funcionar entrecruzadamente con los condicionantes de las 'miradas dirigidas', a veces filtradas y teleológicamente encaminadas hacia los contextos en los que se hacen físicamente presentes los sujetos y los objetos. Unos objetos definidos igualmente por la forma de concebirlos de los 'sujetos' que los crean y los contemplan; objetos de deseo convertidos a veces en "objetos fetiche" para una clase de consumidores avezados como decíamos anteriormente, y a menudo 'disfrazados de inutilidad' o viceversa; esto es, 'revestidos de utilidad' fatua que engalana con una fútil 'pátina ociosa' la 'razón práctica' de su existencia, en una especie de operación conducente a una extraña 'funcionalidad simulácrica' (Jean Baudrillard).

Antes bien, veámos a lo largo de esta parte que la relativa 'negación del ornamento' que tuvo quizás su punto culminante en el período de la modernidad avanzada, ha regresado con fuerza en

postmodernidad de forma un tanto irónica pero no por ello menos perversa, hasta el punto de que se observa una habitual recurrencia a la imagen que proyectan las formas exentas de ornamento más propias de épocas anteriores, pero para ser utilizadas ellas mismas como elementos decorativos y ornamentales; en una simultánea producción de 'objetos-pato' conjuntamente con las 'arquitecturas-pato' que Robert de Venturi ya identificaría en Las Vegas de la década de 1960. Somos conscientes de que desde Venturi a H. Foster han transcurrido más de 30 años, pero desde una sensibilidad que 'intersticialmente' también se hace patente en los 'resquicios' de la postmodernidad, acaso en los 'espacios limítrofes', el ornamento sigue siendo 'delito', sobre todo cuando bajo ello subyace el objeto manipulado para ser consumido una y otra vez, en una rueda de movimiento continuo. Con lo cual es necesario diseñarlo y rediseñarlo constantemente, sin que en ello intervenga una 'depuración de su esencia' en busca de una mejor funcionalidad práctica. Más bien se pretende relamer una y otra vez esa 'pátina externa' para que su atractivo, en cuanto a imagen-símbolo contribuya a su mantenimiento en el mercado y la proliferación de sus 'filiales' con el destino habitual de una mayor 'amplitud social'.

En la otra vertiente más cercana al 'objeto-escultórico', hemos intentado poner de manifiesto la recurrida máxima de la 'forma que sigue a la función', con el reconocimiento tácito de una praxis en la que la forma se subordina al empeño de hacer reverberar la idea para la que ha sido extraída de un acervo o sustrato que nos remite a unos 'modos de hacer' basados en los saberes y conocimientos que sustentan las comunidades y colectividades en las que se insertan los individuos. Desde nuestra formación, como decíamos al inicio, escorada hacia el arte y nuestra forma de estar en él, pero también desde nuestra perspectiva existencial, estamos pretendiendo ubicarnos en el 'quicio' o en los lindes de los campos de sentido estructurales que hemos denominado los *espacios liminales* y *territorios híbridos*, donde sedimentan nociones y conceptos como la 'habitabilidad' en los términos que hemos venido manejando, al objeto de perfilar, precisamente, la 'estructura de sentido' de dichos 'entornos' delimitados quizás solamente por *aproximación* y por *'despejamiento de objetos'* como iremos viendo en la tercera parte del trabajo. Y donde, en última instancia, la 'sedimentación' y la 'habitabilidad' determinarán las cualidades intrínsecas de los 'límites-márgenes' con sus puntos de encuentro, de conexiones y de confluencias que matizarán la esencia y las características de los 'ocupantes-objetos' que iremos paulatinamente consignando en ellos.

2.4. ESQUEMAS DE LA SEGUNDA PARTE

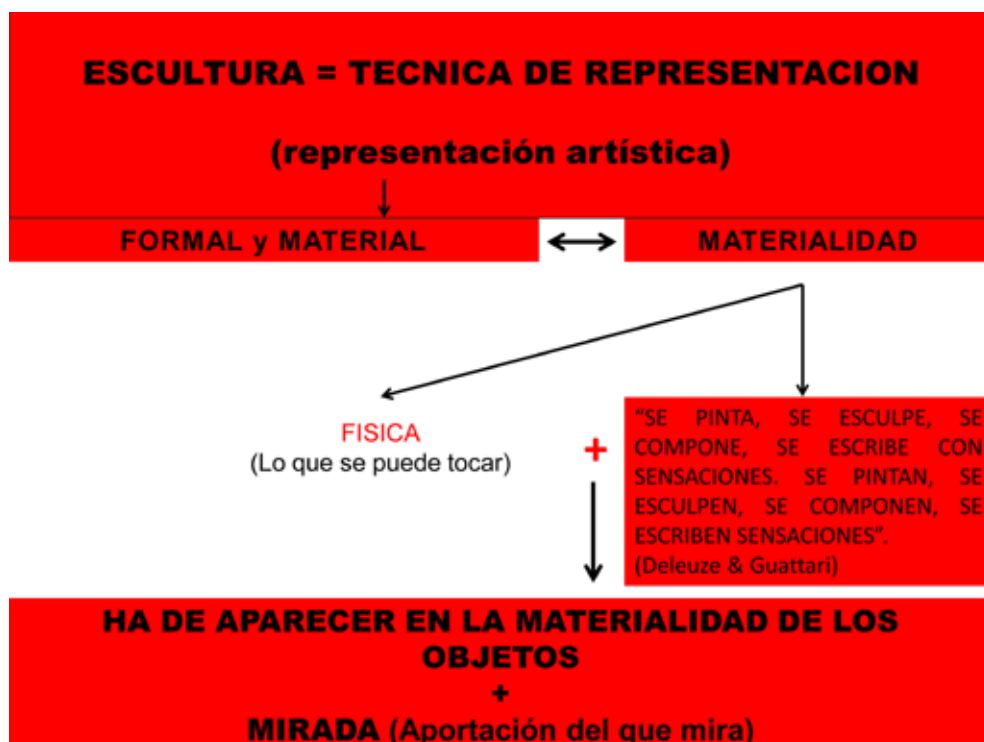


Figura 22. Esquema que da cuenta de la escultura como técnica (artística) de representación que apela a la 'materialidad' para la traída a colación de cuestiones que se hacen físicas y tangibles en la interacción entre material y forma, con la 'mirada' estructuralmente compleja que aporta el espectador⁹⁹.

99 * Fuente de los esquemas (figuras): **Lekerikabeaskoa, A.** (2015). *Encuentros y desencuentros entre los objetos provenientes de la escultura y del diseño en los espacios limítrofes y territorios híbridos* (tesis doctoral), Universidad del País vasco (UPV/EHU), Facultad de Bellas Artes (Departamento de Escultura), Bilbao.

Representaciones artísticas

(Traída a presencia simbólica y sensible)
"Un eco perfecto" (Cezanne)

"La sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sombra y luz. ...personajes de pintura que respiran atmosfera de pintura"
(Deleuze y Guattari)

SENSIBILIDAD PLASTICA

Las emociones a través de la materialidad

VALORES PLASTICOS

"Descubrí que el sol no se podía reproducir, había que representarlo por el color" (Cezanne)

"Para exteriorizarlo, intervendrá el oficio, ...(que) no tendrá mas pretensión que la de traducir (traer a presencia) inconscientemente por el pleno dominio de su lengua, ... la naturaleza vista, la naturaleza sentida, la que está ahí, la que está aquí, y ambas deben amalgamarse (mezclarse) para durar, para tener una vida mitad humana, mitad divina (espiritual), la vida del arte" (Cezanne)

Figura 23. Esquema que hace alusión a las aportaciones simbólicas y sensibles de la representación artística, con los valores de la sensibilidad plástica que reverberan emocionalmente por medio de la 'materialidad'.

ESTRUCTURA

$$1+1+1+1+1+1 = 1$$

TOTALIDAD = UNIDAD

*“La **integración** significa que nada vale excepto **referido al todo**,..., siendo parte verdadera de **una entidad**” (F. Lloyd Wright)*

VISION UNICA PARA EL CONJUNTO

“Saber qué eliminar y qué introducir. Se trata de escoger lo que pueda ser asimilado por el conjunto” (F. Lloyd Wright)

“LA IDEA DE PLASTICIDAD COMO ELEMENTO DE **CONTINUIDAD**”

(F. Lloyd Wright)

Figura 24. Esquema que muestra gráficamente la suma específica e infinita con la unidad de 'enteros' cuyo resultado nunca es acumulativo, y que tiene que ver con la visión única-unitaria para el conjunto así como la idea de plasticidad como elemento de continuidad.

MIRADA



FILTRADA Y DIRIGIDA

*“No es un instrumento neutro, que se contente con transmitir datos lo más fielmente posible, sino que, por el contrario, es una de las avanzadillas del encuentro entre el cerebro y el mundo: partir del ojo conduce, automáticamente, a considerar al sujeto que utiliza este ojo para observar... Este **sujeto** no puede definirse de modo sencillo y, en su relación con **la imagen**, deben utilizarse muchas determinaciones diferentes, contradictorias a veces: aparte de la capacidad perceptiva, se movilizan en ella el saber, los efectos y las creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a una región de la historia (a una clase social, a una época, a una cultura).”*

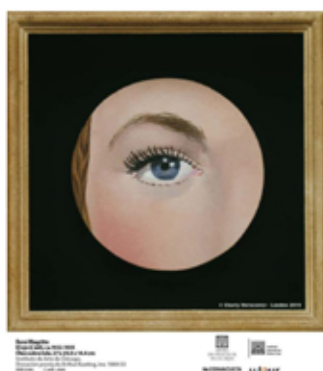
John Berger (Modos de ver)

Figura 25. Esquema que pone el acento en la 'mirada' (tanto individual como colectiva) que es contextualizada (personal e individualmente) así como 'filtrada' y casi siempre 'dirigida'.

*"Hoy vemos el arte del pasado como nadie lo vio antes. Lo percibimos de un modo realmente distinto. ... Depende de nuestra posición en el **tiempo** y en el **espacio**"*

John Berger (Modos de ver)

LA MIRADA CONSTITUYE UN ELEMENTO COMPOSITIVO, CONSTRUCTOR Y RENOVADOR



CONDICIONADA

"Lo que sabemos afecta a nuestro modo de mirar y a la inversa lo que sabemos o conocemos depende de nuestro modo de mirar"

J. Berger

Figura 26. Esquema que insiste en la mirada 'condicionada' como elemento del 'trabajo' y de la praxis del arte, que resulta además constructiva y renovadora o restauradora.

MATERIALIDAD

FISICA

LO VISIBLE

NO-FISICA

LO MANIFESTADO EN SENSACION

"Está ahí para ser mirado y para hacer caer en la trampa al que mira" (Jacques Lacan)

DISPOSITIVO Y TRANSITORIO



TRANSCENDENCIA

Lo que se encuentra más allá de la materialidad física de la escultura
Lo trascendente constituido por la mirada.

¿EL MAS ALLA O EL MAS ACA?

Figura 27. Esquema que trae a colación los dispositivos físicos (visibles y tangibles) así como los no físicos de la 'materialidad' que se palpan en sensaciones que nos remiten 'un paso más allá'.

IMAGEN

MIRADA

CONTEXTO

SUJETO

"Toda imagen encarna un modo de ver" (John Berger)

"La mirada se distingue de la propia visión en que emana del sujeto que percibe..." (Jacques Aumont)

La PERCEPCION como acto voluntario y consciente. Los saberes anteriores y el contexto forman parte de dicha percepción

Figura 28. Esquema que interacciona entre 'mirada contextualizada' (eje horizontal) y 'sujeto-imagen' (eje vertical); ámbito donde intercede también la percepción como acción voluntaria y consciente de la que emanan hilos espacio-temporales que enlazan y definen.



Figura 29. Esquema que incide en la función 'mediadora' o 'terciadora' entre la 'mirada', la 'imagen' y la 'representación' para la 'traída a presencia' que acontece de manera simbólica pero que, sin embargo, se resuelve formal y materialmente en la práctica artística en pos de una 'estructura de sentido'.



Figura 30. Esquema que expone los 'modos de mirar' ante las diferentes imágenes y funciones.

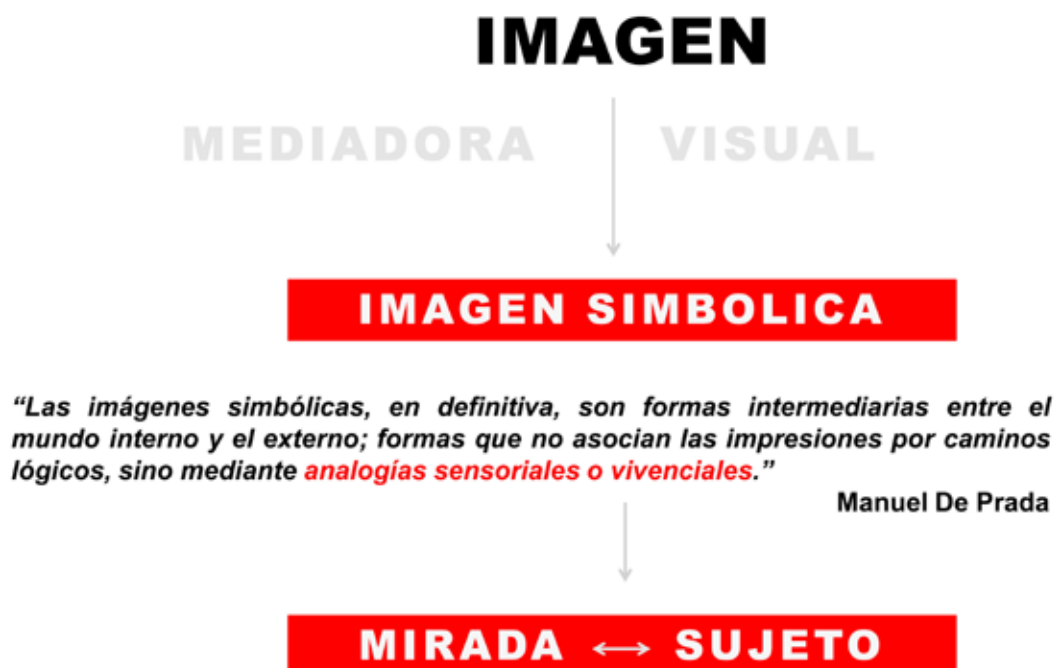


Figura 31. Esquema que coloca la 'imagen simbólica' en línea e intermediación visual-sensorial con la 'mirada del sujeto'.



Figura 32. Esquema que relaciona la mirada con la imagen y la representación, como función mediadora que trae a colación y/o pone en pie una estructura material y formal.

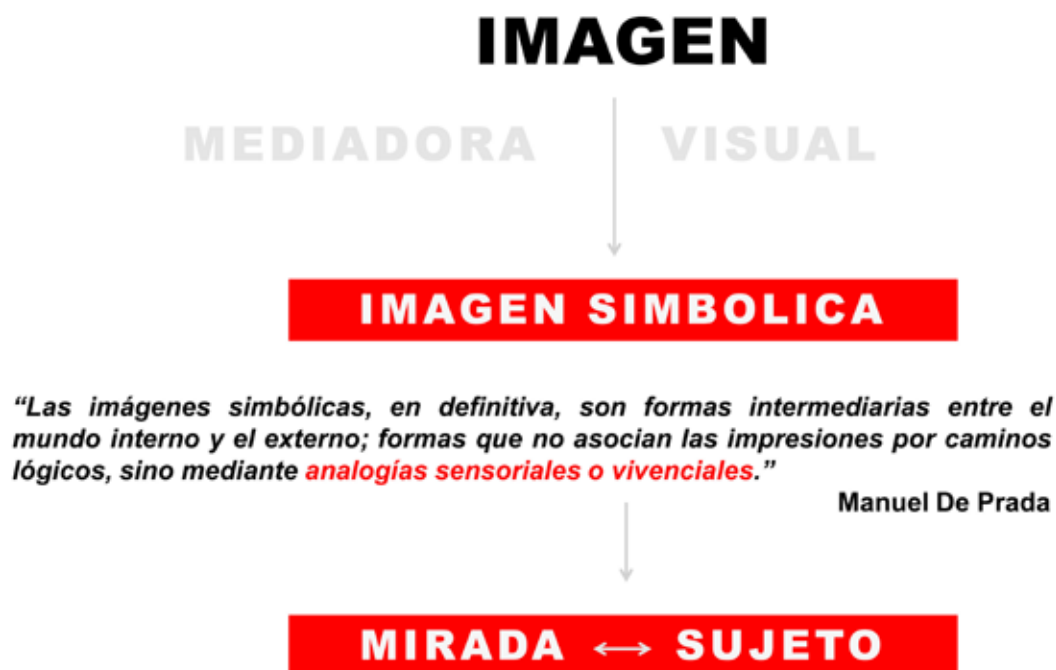


Figura 33. Esquema que nos recuerda cómo la estructura no constituye meramente un ‘esqueleto’ sino que articula las partes a favor de la totalidad.