

El decir de las cosas: Manipulaciones del objeto en la visualidad contemporánea

Things say: Manipulations of the object in contemporary visuality

Resumen. Las artes visuales del siglo xx focalizaron una buena parte de sus esfuerzos en su propio lenguaje. Al concentrarse en las significaciones aumentaron sus repertorios posibles, asimilando *lo ya hecho*, no solo como un objeto que precede al trabajo creativo del artista —un objeto no creado por él— sino que además, y por sobre todo, como un *hecho* significativo, portador de un sentido ya disponible dentro del andamiaje social. En esta dinámica, los objetos cotidianos adoptaron un papel crucial, porque ellos mismos, en su sobreabundancia artefactual, se implicaron escalonadamente en la vida cotidiana. Al interactuar con los modos de convivencia humana, modelaron también nuestras formas de ver y actuar (Appadurai, 1991), permitiendo que se manifestaran como un amplio repertorio de imágenes visuales de significaciones potenciales para el decir sobre nuestros contextos sociales y culturales.

Este artículo desarrolla una breve aproximación histórica de la presencia de los objetos en las artes y otras disciplinas afines, para luego proponer una serie de categorías recurrentes dentro de las operatorias de manipulación del objeto en la visualidad contemporánea. Para estos objetivos, este trabajo se apoya en un cuerpo de literatura proveniente de la historia y teoría del arte, la estética y los estudios culturales.

Palabras clave: arte objetual, comunicación visual, *objet-trouvé*, *ready-made*, significación de los objetos

Abstract. The visual arts of the 20th century focused most of their efforts on their own language. By concentrating on meanings, they increased their possible repertoires, assimilating what *was already done*, not just as an object that precedes the artist's creative work —an object *not created* by him— but also, and above all, as a significant *fact* bearer of a meaning already available within the social scaffolding. In this dynamic, everyday objects adopted a crucial role because they themselves, in their artifactual superabundance, gradually became involved in everyday life. By interacting in the ways of human coexistence, they also modeled our ways of seeing and acting (Appadurai, 1991), allowing them to manifest as a wide repertoire of visual images of potential meanings for saying about our social and cultural contexts.

This article develops a brief historical approach to the object presence in the arts and other related disciplines and then proposes a series of recurring categories within the object manipulation operations in contemporary visuality. To achieve these objectives, it relies on a body of literature from the history and theory of art, aesthetics, and cultural studies.

Keywords: found art, visual communication, *objet-trouvé*, *ready-made*, meaning of objects

Fecha de recepción: 23/05/2024

Fecha de aceptación: 25/11/2024

Cómo citar: Gárate Chateau, R. (2024). El

decir de las cosas: Manipulaciones del objeto

en la visualidad contemporánea. *RChD:*

creación y pensamiento, 9(17), 1-17. <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2024.74756>

RChD: creación y pensamiento

Universidad de Chile

2024, 9(17).

<http://rchd.uchile.cl>

Introducción

A comienzos del siglo xx las artes visuales occidentales irrumpieron con una serie de transformaciones disciplinares y operacionales. En su impulso vanguardista, aceleraron una sucesión de innovaciones que modificaron radicalmente la visualidad disponible, como también el espectro de lo posible admitido en la categoría arte. Estas inéditas artes, a modo de nuevos representantes de la re-presentación de la realidad, desestimaron muchos de sus modos de producción anteriores, abrieron sus repertorios a otros materiales y procedimientos, e incluso cuestionaron su propia condición y finalidad. En ese trayecto disruptivo, la operación representacional cambió su rol de testigo naturalista fiel ante lo observable, por una labor de escasa fidelidad inmediata, más atenta a su propio actuar y a sus posibilidades *dentro del cuadro*.

El arte ya no reprodujo lo visible, sino que hizo visible lo que antes estaba desprovisto de esta cualidad. Se emancipó de la tarea de imitar lo externo para abrirse a las posibilidades de expresar lo interno. Más que copiar el mundo, lo reveló, lo interpretó y lo transformó. Así, dejó de ser un eco distante de la realidad y se convirtió en una nueva forma de presencia, una construcción que resonó en lo esencial de la experiencia humana (Klee, 1976).

De este modo, la imagen del arte pudo sostenerse o más bien desprenderse de la exigencia de la mimesis para comenzar a ser por sí misma. En esta ruta, se dispuso más atenta a un imaginario propio que al *afuera del cuadro*, favoreciendo la interpretación de lo externo por sobre su presencia evidente. Fue más un espejo que reflejaba una realidad interior que una ventana abierta a una realidad exterior semejante. Representó más un modo de entender o decir, al disponer o construir una nueva presencia, en vez de ser el representante de la ausencia de aquello que ya fue o no está. El arte, en este sentido, ya no era una ventana al mundo, sino un espejo que reflejaba su propia lógica y autonomía (Baudrillard, 2000).

En esta clave, el arte se dispuso como un decir actualizado; presencia que se activa en cada observación y dice de sí misma o su entorno, pero a modo de una situación que significa y se manifiesta, enclava, despliega o repliega en una forma-superficie. Como sostiene Calderón (2022): “Las imágenes son siempre significados que se están haciendo a través de superficies, atravesadas y constituidas por sus accidentes” (p. 42). Las imágenes, por tanto, son más que objetos visuales; son un medio de comunicación entre los cuerpos y las mentes, una experiencia que trasciende lo puramente visual (Belting, 2007).

A la imagen del arte se le preguntó entonces más por lo que dice que por su relación con el *afuera del cuadro*. Se le exigió significancia, desde la curiosidad receptiva por aquel decir y desde el análisis sobre cómo edificó sus signos para ese decir. El significado rodeó a las imágenes del arte tanto en su recepción y estudio como también en su creación.

Las alternativas tradicionales de producción de obras resultaron infructuosas como respuesta simbólica y expresiva ante esta nueva forma de interpretación.

La función del arte ya no se limitaría solo a la creación de objetos artísticos, sino que se amplió a un campo de infinidad de objetos previamente hechos, que, sin ser necesariamente creados por el artista, adquirieron un nuevo rol al ser introducidos en un contexto artístico, transformándose así en portadores de una nueva significación (Marchán Fiz, 2012).

Fue, precisamente, en esta exigencia de crear significados y modos de expresión capaces de sostenerlos que las artes del siglo xx se inclinaron hacia el protagonismo de este enorme conjunto objetual de *lo ya hecho*, no solo como un objeto ajeno a la autoría del artista, sino que, especialmente, como un hecho de significancia, portador de un sentido disponible socialmente, como un objeto que ya dice antes de ser dispuesto como imagen de arte, arrastrando su anterior denotación funcional —en contra o en conjunto— hacia su nueva connotación simbólica de imagen innumerable.

Esta sobreabundancia objetual disponible no sería más extraordinaria que la diversidad de las especies naturales, con la salvedad de que a estas últimas la humanidad habría logrado catalogarlas en gran cantidad, censarlas con mucho detalle. Intento, al parecer, truncado por el exceso de objetos prácticos y técnicos que proliferaron exponencialmente a partir de las nuevas necesidades materiales modernas. Al multiplicarse esta producción también se aceleró su obsolescencia, agotando de este modo un posible vocabulario para nombrarlos (Baudrillard, 1969) o renombrarlos en su infinidad de variaciones o subpartes. De este modo, se configuró un entorno de cosas carente en gran parte de denominación; una gran inflación objetual sin título preciso, que, pese a la incapacidad de cuantificar o cualificar, igualmente requería satisfacer la necesidad de distribución, exhibición y consumo exigida por el avance del capitalismo (Baudrillard, 1969; Jameson, 1991).

3

Para Peris (2010), las primeras galerías comerciales aparecieron en las grandes capitales europeas a finales del siglo xix, precisamente como una nueva forma de concentración de productos diversos que habría provocado una inversión en la jerarquía entre sentido y función. De este modo, la utilidad de los objetos o su *valor uso* habría pasado a ser opcional, mientras que su referencia cultural o *valor signo*, ahora conformaba una nueva necesidad. Visto de esta manera, el objeto no sería tanto un artefacto que funciona para desactivar una necesidad mediante su uso, sino un repertorio de particularidad sobre una forma de vida; un aparato que no solo habla de ese uso, sino del significado social y cultural que se le atribuye dentro de un contexto, es decir, en su dimensión simbólica (Appadurai, 1991).

Objeto insumo

Los primeros objetos dispuestos como arte, aquellos *ready-made* duchampianos de la segunda década del siglo xx, fueron mecanismos utilizados para provocar cuestionamientos, reflexiones u obras sobre las entidades o alcances del arte, o para sostener teorías en torno a este. Pese a que el objeto resultó rebasado por estos propósitos, el arte no dejó de utilizarlos. Gran parte de esta centuria estuvo marcada por tal hoja de ruta: disponer lo sencillo y común —en tanto cosa y también materialidad— como algo destacable, otrora

despreciado por la grandilocuente categoría arte. Y aunque este no era el objetivo del proyecto duchampiano, sino que, por el contrario, este despreció el mal uso o mala interpretación que se hizo de su ausencia de gusto al escoger sus pedestres objetos como elementos para la creación artística (Marchán Fiz 2012), aquella disposición inicial de *lo ya hecho* como obra de arte provocó una apertura de sentido en torno a los objetos disociados de su utilidad original, al ser convertidos en piezas visuales de distinto tipo.

El siglo xx se llenó de *objetos visuales* desprovistos de su rol de origen en obras provenientes de distintas disciplinas; lanzó una infinidad de objetos vulgares en forma de imágenes desde las artes visuales, el diseño gráfico o la poesía experimental. Aunque en esta dinámica creciente el objeto desfuncionalizado fue perdiendo el impulso crítico que tenía en sus inicios, mantuvo protagonismo no solo por su capacidad de decir acerca del arte, sino del mundo y del vivir en él. Así, el objeto reemplazó en muchos casos a la referencia humana por un hacer indirecto que igualmente hablaba de lo humano, ampliando su rango de acción al expresar un funcionamiento social. Fue capaz de decir sobre lo humano, obliterando su referencia inmediata. Su uso tuvo más que ver con operaciones de significación diversa que con la tradicional labor artística de producción de objetos *bellos*. Estuvo más abocado a decir cosas con otras cosas que a producir objetos destacables, haciéndose, de este modo, indistinguible ante otras prácticas de la comunicación visual. El objeto pasó a ser posibilidad argumental; recurso disponible dentro de una red de repertorios de significados.

En ese sentido, cada objeto poseería, por así decirlo, una profundidad metafórica que lo vincularía a un significante y le otorgaría, al menos, un significado. Un objeto, por más banal que sea, siempre sería portador de una significación, ya sea como símbolo o como parte de una clasificación cultural (Barthes, 1990).

4

Si lo relevante para las artes ya no fue —solo— representar un objeto-realidad, y si el problema principal de la imagen contemporánea sería sostener significados, la presentación y manipulación de objetos pudo ser muy funcional para este fin. Su operatividad asimiló de muy buena forma estas nuevas concepciones. *Lo ya hecho*, dispuesto como imagen, ahorra o inaugura gran parte del lienzo en blanco de la significación, junto con permitir un amplio abanico de relaciones posibles.

La sobreabundancia objetual se convirtió, entonces, en un vasto acervo visual por manipular y rearticular, a la manera de un léxico con letras, palabras, frases u oraciones ya dispuestas en formas objetuales; listas para construir nuevas relaciones visuales.

Este potencial significante del objeto lo transmutó en otro utensilio, en otro objeto-útil, pero con base en su capacidad para decir, como objeto comunicativo, que sirve a ese fin. Esta utilidad no viene dada por su antigua función, aunque se apoya en ella para la comprensión de un mensaje. Reúne la inercia del uso real con el (des)uso simbólico. Sin el saber de su uso en un contexto cultural, su nuevo rol comunicativo deja de cumplirse; de ahí que sea un objeto que arrastra su condición inicial de uso a un estado

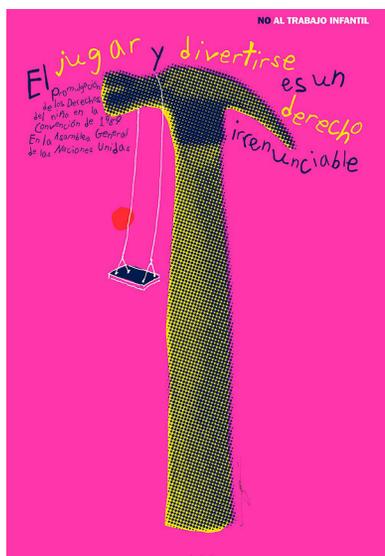


Figura 1

Julián Naranjo, *No al trabajo Infantil*, 2012

Nota: © Julián Naranjo.

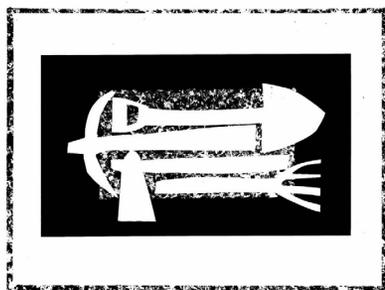


Figura 2

Mono González, ilustración en *Una lista previa*, 2006

Nota: © Mono González.

posterior de signo. Si no fuera identificable su uso previo, difícilmente podría significar el comportamiento social respecto de aquel uso, o acerca de la caracterización que se hace de él. Es así como el martillo presente en una obra de Julián Naranjo (Figura 1) puede convertirse en un columpio fallido que refiere la incompatibilidad del juego con el trabajo infantil.

Al congregar la función original con un nuevo rol que le asigna humanidad a lo no humano (Latour, 2008), se activan precisamente características en el objeto que hacen de él un *otro* con intención simbólica. En esta ficción, el objeto puede llegar a ser malvado o bondadoso; causar rabia, placer o miedo y, finalmente, convertirse en actante dentro del relato social (Latour, 2008). Es una operatividad de reemplazo compleja, que, por una parte, acusa una transformación de la representación por la presentación, ya que suple lo hecho por *lo ya hecho*; y, por otra, releva al otro como representante funcional de ese otro al sustituir al sujeto con su objeto. Así ocurre con una ilustración presente en el folleto *Una lista previa* de Mono González (Figura 2), en que las siluetas de las herramientas de trabajo de unos campesinos representan a quienes ya no están por causa de su desaparición forzosa.

Objeto imagen

Aunque la imagen está involucrada en el objeto, lo rebasa y trasciende. Desde esa primera maniobra nominalista del *ready-made*, y en todos los procedimientos de reemplazo del mismo arte contemporáneo, la poesía visual o el diseño gráfico en los que el objeto soporta otra significación, la imagen del objeto se ubicó por sobre el mismo objeto; su actuar imaginado lo obligó a ser otra cosa, ampliando su radio de funcionamiento. Al convertirse en imagen de algo más o imaginarse como otra cosa, el objeto contuvo su dimensión utilitaria en favor de una dimensión simbólica.

De este modo, cada uso del objeto devuelve una imagen que rebasa su propio uso; excedente aprovechado por distintas disciplinas visuales y que se relaciona, confunde o implica con su materialidad, pero que se presenta como una objetualidad aparente que es maniobra de un decir. Un decir que no acusa mayor diferencia de uso entre las disciplinas que se encargan de la imagen, ya que su operatividad es similar. Y si en las artes visuales, en principio, su manipulación apuntaba a ese nominalismo duchampiano asignado al objeto cotidiano, al indicativo *esto es una obra de arte* que pretendía reconfigurar toda una categoría distintiva, su uso ampliado desgastó este interés. Tal afinidad se hizo funcional fuera de ese ámbito, al utilizarlo en su facultad de decir sobre el mundo, quiso decir cosas por sobre la entidad del objeto, más allá del hacer artefactual o del círculo del arte.

Entonces, ¿de qué tipo es el objeto puesto en un cartel? ¿Qué lo distinguiría del artefacto colocado en una obra de arte? Para el diseño gráfico, el uso de la imagen siempre ha sido una práctica con un objetivo nítido; pese a ser deudor de las artes, no juega su mismo juego. En esta disciplina práctica de la comunicación se intentan acotar las desviaciones, para orientar una interpretación funcional en favor de un entendimiento certero y ojalá inmediato. En las artes, las desviaciones no son un problema; la apertura de la obra es una facultad incluso enriquecedora. Pero, pese a estas aparentes



Figura 3
 Man Ray, *Regalo*, 1921
 Nota: © Man Ray.

grandes diferencias, muchos de los resultados de los objetos dispuestos como imagen entre una u otra disciplina resultan bastante indiferenciados. Todos parecen atender a la relevancia del trabajo conceptual, de un decir inscrito en un modo de presentar, donde al objeto se le manipula precisamente para subrayar, abarcar o interpretar esa razón conceptual, y así, entonces, el objeto imagen parece entenderse más como un objeto comunicativo que solo como un objeto estético.

La paradoja en este asunto es que el objeto industrial pasó de foco a recurso. Con el desarrollo del capitalismo, a las artes aplicadas se les encargó la tarea de enaltecer retóricamente al objeto para extender el deseo de la adquisición públicamente. En ese transcurso, las bellas artes occidentales modernas, sin ser ajenas al objeto utilitario, no lo tenían en estima como entidad propia, sino solo como tema —por ejemplo, en las pinturas de bodegones o naturalezas muertas— Pero a comienzos del siglo XX el mismo objeto se convirtió en imagen paradigmática del arte y más tarde el diseño gráfico y la publicidad comenzaron a utilizarlo como parte de su repertorio. La imagen que antes fue usada para artificar la apariencia o para simular la presencia, ahora se hacía presente como entidad propia y centro de la espectacularidad imaginada. El mundo rodeado de sobreabundancia objetual se pobló también de su objetualizada imagen.

Encontrar o elegir

Ya desde los primeros trabajos objetuales hay algo en su maniobra que se desenvuelve entre lo elegido o encontrado y extraído o extraviado. En estos objetos transfigurados, presentados en forma aislada o ensamblados con otros (Figura 3), existiría una cierta virtud oculta que se liberaría ya en esa primera decisión electiva duchampiana (Oyarzún, 2000); una especie de atributo acallado que se manifiesta en esa elección o en su hallazgo. Para Oyarzún, esta interpretación tendría su origen en los círculos surrealistas, que asociaron el *ready-made* con los objetos que ellos mismos *encontraron* y colocaron como obras. La postulación surrealista consistiría en aminorar —o incluso suprimir— la vigencia utilitaria del objeto, (re)sustituyéndola por su vigor metafórico. Es una especie de nuevo decir, que involucra la caducidad de su deterioro, de su anterior utilidad, pero que la traspasa desde un otro sentido que su *racionalidad* ocultaba. El hallazgo operaría extractivamente como revelador de una secreta reserva poética latente en las cosas más banales.

En este sentido, el *ready-made* sería un claro precursor del *objet-trouvé* surrealista y, en esta lógica de la extracción, el *trouver* —encontrar— se asemejaría en sinonimia al *choisir* —elegir— (Oyarzún, 2000), sin embargo,

¿cuál ecuación se podrá establecer entre dos actividades que parecen tan dispares como la del vagaroso toparse con las cosas, para el cual estas no son sino, inicialmente, un inopinado asalto, y —se dirá— la búsqueda juiciosa, y tenaz, acaso, de una cosa que ha de ser señalada por el prurito de la indiferencia? (p. 165)

Para Oyarzún (2000), la equivalencia consistiría en suponer que

[...] la extracción revelaría el soterrado encontrarse las cosas unas con otras —su «hallarse» objetivo como subsuelo poético de toda realidad— y, a la vez, la consonancia de la subjetividad humana —ya traspasada— con ese encuentro, entendida —tal consonancia— como hallazgo fortuito. (p. 175)

Lo anterior sería una elección predeterminada por un azar o un encuentro imprevisto condicionado por esa virtud oculta que precisamente es la que elige, extrae su poeticidad y la extravía del sentido al que su utilitarismo debía atender. A modo de una relación ya organizada previamente, donde la sinonimia *encuentro* simplemente sería la forma de entender la elección que ya estaba prefigurada,

[...] nos encontramos con cosas que previamente y sin consulta se han encontrado unas con otras; pero, a la vez, solo nos encontramos con ellas, solo las hallamos, si nuestra subjetividad, hinchándose y aboliéndose, se ha puesto en consonancia con el azar objetivo que preestablece el hallazgo. *Trouver* nombra, pues, a fin de cuentas, el azar objetivo como encuentro azaroso, fortuito, y, para expresarlo así, autónomo de las cosas, cuya última verdad reside en el enigma. (Oyarzún, 2000, p. 173)

Hablamos entonces de una especie de (des)encuentro de lo (des)encontrado, o un *choque poético* como gustaba llamar Miró a sus propias esculturas. Un encuentro casual que anuncia que siempre pudo ser así, que al aparecerse parece planeado, porque en su cruce establece una conexión ya no inaudita, sí posible, que deriva hacia un acontecer de sentido a modo de una coincidencia que ya fue escogida por el propio azar. El sentido estaría casi en el sinsentido, o en un sentido anteriormente disponible, aunque solo accesible o plausible en la apertura poética. El sinsentido se entiende como un presentido, a modo de un sentido previo aún no descubierto, pero latente, anunciándose en el inconsciente.

Esta es, justamente, la premisa surrealista de entenderse con el mundo y, por ende, también de (re)presentarlo. Sería también la derivación habitual de la mayor parte del arte objetual posterior, que, aun teniendo una clara raíz en el gesto duchampiano, atiende más a estos procedimientos de *encontrones* elegidos casuales dirigidos al extravío que al nominalismo más puro del *ready-made* o a la disposición estética más propia del ensamblaje o del *collage* cubista. Aunque la maniobra objetual que se dispone como imagen se podría entender bajo la operatoria del mismo *collage*, en tanto combinación de fragmentos o cosas ajenas, sería más un *collage* de asuntos; un ensamblaje de significados obtenidos, que aprovechan la poética de lo apenas develado que se aparece como insólito y cargado de misterio irracional. Pero es un insólito o un desacostumbrado que se acostumbra y se hace posible porque construye desde lo inusual la necesidad de ubicarlo dentro de lo factible, precisamente por la exigencia de entendimiento. Lo insólito se vuelve sólito —usual— en su aparición y, aunque continúe inverosímil como realidad objetiva, igualmente emerge como realidad simbólica aceptable.

Y hay algo más que nos indica Oyarzún (2000) para conectar el *trouvé* surrealista con el *ready-made*: la ausencia de pretensión estética, esa indiferencia ante el factor de lo bello —o lo feo— como facultad de su hacer y estar:

[...] la falta de pretensiones estéticas no es sin más ausencia de pretensiones: al contrario, el objeto surrealista quiere cumplir, ante todo, una función sorprendente, dislocadora, que sea, de un modo u otro, la anticipación en la esfera habitual —que se mantiene bajo la vigilancia de la conciencia— de la nueva realidad, en primera instancia opuesta a la de nuestra vigilia, pero donde también esta ha de reconciliarse, al fin, con la onírica en que definitivamente estamos embebidos: el reino venidero, pues, de la surrealidad. (p. 169)

Su relevancia no es su belleza o fealdad, su facultad es su capacidad de sorpresa. Esta es la primera condición para formarse como un constructo de posible significación: la necesidad de establecerse como algo atendible, dada precisamente por una extrañeza que lo desplaza de lo común y que exige significancia. Objetos con función simbólica es justamente la denominación que ajustaron Dalí, Breton y Miró para designar a este tipo de ensamblajes (Oyarzún, 2000); esa función extrañadora y dislocadora sirve a modo de medio que irrumpe o interrumpe en la realidad común para acceder, a través de esta intrusión, a una sobrerrealidad:

Su sentido primordial y estricto es, así, no el sentido plástico, formal, sino el sentido poético; en otras palabras, el hecho de suscitar en el espectador la representación de una conexión que es inexplicable por las leyes de la conciencia y que, precisamente en virtud de ello, motiva un ensanchamiento poderoso de la experiencia humana, casi siempre demasiado servil a la abstracta racionalidad. (Oyarzún, 2000, p. 170)

8

Pero aún sin dejar de funcionar en estas operatorias, gran parte de la visualidad que utiliza el objeto como recurso baja su intensidad o su sentido poético ensanchador, porque su proceder es aprovechado precisamente para despertar el entendimiento en la lógica utilitaria racionalizada, en un decir que, para ser escuchado, necesita sorprender. La comunicación con objetos se sacude un tanto de esa apertura experiencial, para, sin dejar de mantener algo de esa lógica del absurdo, someterse a la concreción de un decir controlado. El desmerecimiento de lo estético también cede: ese mínimo de habilidad manual requerido, esa indiferencia sobre lo bello o lo feo, se convierte más en una casualidad arreglada, diseñada y premunida de autoría, donde ya no basta solo con el encuentro: hay un embellecimiento —o afeamiento— en muchos casos agregado.

Anomalía

El objeto reutilizado como otra cosa está atento a su anomalía, en tanto se descubre rápidamente eso inusual en su uso o su configuración, lo que gatilla inmediatamente la pregunta de por qué ahora está de ese modo. Así, en su descubrir delata lo que encubre, revela un significado a reconocer; asombra en lo inusual, pero en un inaudito que no puede

traspasar lo desconcertante ensimismado, lo remoto inalcanzable. Su artimaña, su mentira, mantiene lo imposible en la medida de lo posible para que esa diferencia entre lo verdadero y lo falso carezca de importancia o se naturalice.

Es una cotidianidad insólita que congrega lo que sucede a diario con lo que no parece verdadero; conjuga lo habituado y lo inverosímil en una aparente contradicción conceptual, pero que resulta increíblemente aceptable a partir del ficcionar poético de una mirada alerta. Es una habitualidad retocada en extrañamiento, una familiaridad fuera de lugar, una distinción seductora otorgada a través de la manipulación, que reclama atención para admitir e interpretar esa inverosimilitud curiosa que irrumpes como significación. Un engaño aceptable a la realidad, preparado para ser descubierto en sus intervenciones extravagantes. Es también un instante intenso de extrañeza, de acomodo inquietante y atrayente, muchas veces irrisorio y enigmático, construido por juegos de yuxtaposiciones, alteraciones, disfuncionalidades, ingeniosidades puntuales y focalizadas que, precisamente, son las que permiten que se afirmen como anomalía.

La anomalía de la manipulación de los objetos permite un decir de manera indirecta: desplaza y cambia las cosas de su lugar habitual, las recontextualiza en otro terreno que no es tan solo formal, sino que también significativa. Se inmiscuye en la materialidad con la que se construyen los objetos, en sus cualidades expresivas y en sus usanzas, buscando un valor escondido, para (de o re)volverles el carácter poético y (re)establecer relaciones entre ellos. Es un juego de permutaciones para revelar nuevas formas y nuevos conceptos que se intenta descubrir en lo (in)significante. La anomalía funciona precisamente para declarar significancia en lo aparentemente insignificante, comparece a través del objeto para seducir y sostener significado, lo falsea y desfigura para dejarlo hablar. Transforma una cosa, o alguna de sus partes, en otra inusitada realidad, en un acontecimiento. Pero no es solamente una (des)figuración formal, también es una conceptual que adjetiva: el objeto se sirve de una condición cualitativa de su usabilidad. Es así como un serrucho se puede convertir en la boca de un cocodrilo, asemejándose formalmente, pero también exagerando su potencial violento de daño exacerbado, o bien, puede transformarse en escalera dentro de una obra de Pablo Bernasconi (Figura 4), con toda su subida o bajada macabra.

9



Figura 4

Pablo Bernasconi, *Cielo*, 2010

Nota: © Pablo Bernasconi.

Para esa operatoria no es necesario el objeto presente, también puede ser el representado. El abanico del arte objetual habitualmente se entiende bajo la lógica del objeto real manipulado —o simplemente colocado fuera de su contexto—, que deriva por esta acción en pieza de arte. Pero las operatorias con objetos representados, tanto en su fidelidad fotográfica como en sus síntesis icónicas, funcionan de similar modo, arrastrando sus utilidades con sus atributos simbólicos en un entrelazamiento que irrumpe en un decir, permitido precisamente por las manipulaciones que proporcionan su carácter anómalo. El objeto ya inmiscuido en el habitar social sigue hablando a pesar de que *ya no sea* o a pesar de que sea solo una representación de él. La representación no abandona por completo a la imagen, solo deja la relevancia del reemplazo como esa primera —y a veces única— condición del arte, para proceder a modo de un símil que no pretende un completo pasarse por otro. Solo procura indicar qué es ese otro en tanto signo similar del decir de su original real. Así, el objeto real o el representado terminan hablando de manera equivalente: ambos asumen un fuera de contexto, una colocación fuera de su lugar, un desinterés de uso, un lugar privilegiado como imagen, un quehacer implicado en lo inusual, que asume extrañeza entre lo ya existente, que adhiere a la casualidad y al aleatorio de lo encontrado-elegido para su discurso, y que se articula como un potencial y vasto repertorio de cotidianidad insólita disponible para un también extenso espectro de posibilidades de manipulación.

Algunas categorías de manipulaciones visuales del objeto

Son innumerables las operaciones de transformación de los objetos que podemos reconocer en distintos autores y disciplinas. A continuación, se pretende distinguir algunas categorías que atienden más a la maniobra utilizada que a la manifestación en cuestión. Más al cómo decir que al decir mismo, en un comparativo de procedimientos que muchas veces pueden identificarse en una misma obra, que involucra desde la simple descolocación de la habitualidad del objeto o a una mínima alteración, hasta intervenciones mucho más complejas o completas, como la (re)creación de un nuevo objeto que no estaba *ya hecho*.

10

Todas estas categorías implican la exigencia de considerar a los elementos significativos y los valores comunicativos de aquello que nos circunda. No se basan en un análisis histórico, simplemente atienden al mecanismo de manipulación, a la forma de articular, al decir de las cosas, que se ejemplifican con obras o piezas gráficas de diferentes autores, preferentemente actuales, pero sin desconocer algunas referencias imprescindibles del *ready-made* y el *objet-trouvé*.

Objetos en disposición estética

Sucesores de los primeros objetos aparecidos en las artes visuales contemporáneas, de aquellos primeros *collages* cubistas de principios del siglo xx, este tipo de intervenciones agrega un factor de significancia mayor al avanzar esta centuria, pero no descuida su disposición estética. Adicionan a ese logro alguna función signica, muchas veces confundida entre el entramado propio de lo abigarrado del *collage*, pero donde igualmente es



Figura 5

Virginia Errázuriz, de la serie *Cancelados*, 1977

Nota: © Virginia Errázuriz.

posible advertir un decir, quizás más entremezclado, o no muy focalizado, a diferencia del arte objetual más atento a uno o algunos objetos. El objeto juega un rol primeramente de dispositivo estético; su significancia deriva de esa disposición, donde se desenvuelve entre otros objetos u otras intervenciones también significantes dentro del cuadro de la imagen.

Ya en la obra de Kurt Schwitters de la segunda década del siglo xx podemos ver algunos de estos objetos insertos flanqueados entre otros recursos. Posteriormente, en los informalistas y poveras europeos, como Antoni Tàpies o Alberto Burri, apreciamos una focalización mayor del rol activo significativo, también presente en el pop estadounidense.

Es una derivación que también se implica con el conceptualismo latinoamericano, menos sobrio y minimalista que su original del norte, a modo de un arte conceptual ensuciado, situado por la exigencia o urgencia del compromiso político. La sobreposición de capas propia del *collage*, en muchos de estos casos se utiliza como estrategia de ocultamiento, un autocensurado propio del arte contestatario contra los regímenes dictatoriales de nuestros países, como un decir *en clave* y camuflado en la suma, donde el habla está cuidada para un entendimiento que se esconde en un código reconocido solo por guiños, juegos de lenguaje, subcapas o subentendidos (Richard, 1994). En estos casos, la disposición estética tiende a disimular la significancia, disfrazando al entendido (Figura 5).

Titulación de objetos encontrados

La denominación de un objeto encontrado es tal vez la primera maniobra que prioriza el carácter significativo del mismo y que lo ubica en la escucha de un decir. El objeto escapa de su uso no por alguna manipulación objetual, ya que tiende a estar presente tal como es o con una muy mínima intervención. Lo que desvía su significancia es el texto que lo acompaña; ese complemento es el que inaugura un discurso cambiado, bajo una especie de nominalismo adjetivante que transgrede la inaugural puesta en escena de su estar anterior. Como diría Polanco (2023): “dispone, monta, relaciona e ilumina con una frase que disloca el sentido común” (p. 7).

Herederos del urinario *Fuente* de Duchamp, los llamados *Trabajos prácticos* de Nicanor Parra son de este tipo procedimental: un objeto encontrado-elegido dispuesto como es, con un título añadido que orienta una significación hacia otro destino, hacia una extravagancia, pero que aprovecha su anterior uso, su entorno y lo que se ha dicho de él. La anomalía no está en el objeto, sino en su reubicación asignada por el texto en esa intersección producida entre la imagen y la palabra.

Un claro ejemplo de este recurso —y de la serie *Trabajos prácticos*— es la obra *Voy e vuelvo* (Figura 6): una cruz vacía y este mensaje colgado se complementan en una relación de ambigüedad, enlazando la resurrección de Jesús con esa frase típica del pequeño negocio que cierra provisoriamente, o con el dicho popular que excusa a una persona de ausentarse por unos minutos cuando en realidad pretende no volver. Al relacionar estas situaciones se produce una banalización del relato



Figura 6

Nicanor Parra, *Voy e vuelvo*, 2006

Nota: © Nicanor Parra.

canónico, que se sacude del canon y se convierte en un chiste acontecido que no tendría sentido para el receptor sin el conocimiento de este episodio bíblico, y de estas expresiones y usos populares. El *chiste* solo funciona en la fusión del texto y la imagen objetual, y se ejecuta porque este objeto y estos textos ya están presentes en nuestros imaginarios operando en el sistema de signos y significaciones culturales. De este modo, se produce un transbordo de significaciones en una nueva comprensión, trasladando las características de una entidad a la otra, mezclándose como un nuevo sentido en la intersección de sus atributos. No se crea algo nuevo —en este caso ni siquiera el texto—, se combina lo que ya circula.

En las siguientes categorías, el texto —si existe— sigue teniendo relevancia, pero no como detonante fundamental de la anomalía. Su existencia deriva o se complementa de esa rareza producida y armada en el objeto, orientando un significado que ya está bastante predispuesto por la manipulación objetual. Tiende a fijar en alguna de las posibilidades significantes lo que la alteración en el objeto ya avisaba pero no cerraba, como un encuadre que focaliza. Y también el borde disciplinar y operativo prácticamente desaparece. Este tipo de imágenes deambulan en espacios tan dispares como una galería de arte, un cartel, un poema visual, una portada de libro, un logotipo, un meme, etc.



Figura 7

Nancy Fouts, *Máquina de coser con vinilo*, 2012

Nota: © Nancy Fouts.

Fusiones

Fusiones entre objetos, entre objetos y animales, entre objetos y humanos, son algunas de las variadas distinciones que podemos encontrar en la operatoria de la combinación, que, además, parece ser la de mayor abundancia dentro del rango de imágenes de manipulación objetual. El *ready-made* de Duchamp *Rueda de bicicleta* (1913) montado-mezclado sobre —o con— un taburete de madera se entiende ya perteneciente a esta categoría al involucrar más de un objeto en su puesta en escena, pero es la clásica plancha con clavos de Man Ray la que se constituye, quizás, como primera referencia del posterior extenso mundo de la objetualidad híbrida, pero donde todavía participa, casi en mayor relevancia que la misma fusión, el rol de esa titulación (des)orientadora.

12



Figura 8

Isidro Ferrer, *Cartel para obra de teatro*, 2007

Nota: © Isidro Ferrer.

El delicado trabajo fotográfico análogo en blanco y negro de Chema Madoz, las variadas portadas de Daniel Gil o Manuel Estrada, las combinatorias de Joan Brossa o las intervenciones de Nancy Fouts (Figura 7) son algunas de las tantas obras en que el objeto real, aun cuando pueda estar dispuesto en circunstancia fotográfica, se declara en su condición originaria, como objeto físico de una materialidad presente volumétrica, como representante de un mundo objetual posible, casi existente, que la fotografía viene a documentar o atestiguar.

Por el lado de las representaciones de objetos de menor fidelidad iconográfica, las siluetas objetuales animalizadas o humanizadas de Isidro Ferrer (Figura 8), las mixturas icónicas de Javier Jaén o las mitades acopladas de Craig Frazier son otros ejemplos de esta maniobra de la fusión, que en su versión que involucra un elemento humano nos recuerdan

a esos seres mitológicos mezclados (minotauros, centauros, esfinges) pero pertenecientes a otro mundo de lo excepcional, quizás sin poderes o grandes atributos, aterrizados a la realidad cotidiana de las cosas, bajo una distinción más acotada a la simple rareza, que igualmente mantiene ese antropomorfismo egocéntrico. Una autoreferencia que siempre ubica lo otro como alusión de lo humano, como un humano adjetivado por el atributo secundario de lo yuxtapuesto a él. En el caso donde la mezcla objetual es animalizada, esta se presenta como un bestiario, un zoológico de animales con prótesis o un conjunto de artefactos autónomos movidos por una fuerza animal: pero no se impone uno de ellos como máxima referencia, ya que la adjetivación tiende a ser más horizontal.



Figura 9

Craig Frazier, de la serie *Re:connections*, 2019

Nota: © Craig Frazier.

Este tipo de fusiones que involucran lo animal y lo humano entremezclado con los objetos tienden a ser diseñadas bajo representaciones que no pretenden una cuasi existencia de lo representado, sino que se asumen como elementos más sígnicos, de un decir dado en la combinatoria de signos ya circulantes; lo que se crea es la imagen de un signo nuevo, antes no hecho, pero que reutiliza y manipula los que ya existen. En estas fusiones también hay una autoría de intervención mayor o más dedicada al objeto, ya que es armada, creada y no solo presentada o dispuesta tal como es. Es un artificio diseñado para articular la fusión, que, para naturalizar su conjunción, se aprovecha de las partes para provocar una continuidad entre lo mezclado. Es así como esa prolongación del cuerpo del pájaro termina con una forma análoga, pero de perro —o pinza— para colgar la ropa (Figura 9).

El armado atiende a sus formas para producir un encadenamiento figurativo; falsea, pero facilitando la posibilidad de que *pudo ser perfectamente así*. Es un decir comprometido en la juntura de sus formas o también en el calce de la escala de las cosas; el acoplamiento se puede dar tanto por la simple yuxtaposición ajustada como por un entrecruce formal mayor. Es, además, la irrupción de un funcionamiento que en ocasiones entra en conflicto o contradice una función, en otras abre un sentido inesperado o exagera un atributo ya presente. En todos estos casos se producen contaminaciones y traspasos de atributos, a modo de refutaciones, metáforas o hipérboles.

Las siguientes categorías pueden señalarse quizás como distinciones o casos particulares de las anteriores, pero para explicar su operatoria parece necesario atenderlas en su peculiaridad.

Figuras dobles

La imagen construida por doble figuración, o también por la relación entre figura y fondo, aparenta tener mucho en común con las fusiones o ser una especie de ellas, pero con la gran diferencia de que en esa anterior mezcla se produce un nuevo elemento, objeto, monstruo o híbrido. En el caso de este recurso no hay fusión efectiva, es uno u otro según la focalización de la percepción; la conjunción solo existe en el armado que debe atender a la posibilidad de compartir un mismo contorno. Es una construcción que mezcla pero que en la percepción se separa o se vuelve a individualizar en una de sus partes (Figura 10). Aunque aparecen dos cosas, siempre es una u otra en el momento de la mirada, porque la misma observación

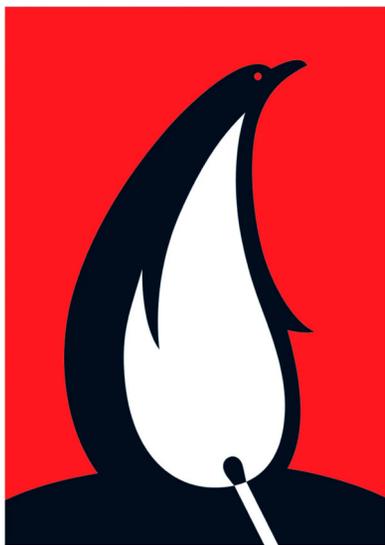


Figura 10

Noma Bar, *sin título*, s.f.

Nota: © Noma Bar.



Figura 11

Isidro Ferrer, *El ruido, el silencio*, 2015

Nota: © Isidro Ferrer.

va alternando en alguna de ellas y es la inmediatez del cambio de ese reenfoque el que aparenta un conjunto.

El recurso de la figura y fondo se vale de una característica —o limitación— de la percepción: todo lo observable se discrimina entre una cosa que está sobre otra, un delante y un atrás; eso es lo que permite el entendimiento óptico del entorno o la facultad de comprenderse visualmente en un espacio. Pero esta cualidad, necesaria y lógica para este desenvolvimiento espacial, no deja de actuar al ver una imagen plana: el ojo sigue referenciando un enfrente y un lejos, le exige a la imagen esa relación a pesar de su estar plano. La ficción volumétrica de la imagen se basa en esta discrepancia; este recurso simplemente atiende a ese condicionamiento para producir imágenes capaces de ser dos cosas casi al mismo tiempo. En el caso de la figuración doble, aunque la mayoría de las veces resulta casi indiferenciada con la figura y fondo —incluso esta última puede considerarse una subcategoría—, la *falla* perceptiva atiende más a la focalización exigida en la imagen que a la relación con su fondo. Es otra por el lugar de la mirada ubicado en la imagen y no porque se invierte entre un adelante y un atrás. El cambio de ese punto de observación renuncia a la anterior imagen reclamando la otra por el nuevo foco.

Ambos recursos basan su eficacia en la alternancia entre dos elementos distinguibles por pequeñas modificaciones ópticas de direccionamiento, que se construyen bajo la similitud formal de una figura y por el potencial de coincidencia de un mismo contorno que permite esa imaginación doble. Es un armado producido por representaciones muy sintéticas, casi al nivel de las siluetas, que parecen muy sencillas en aspecto pero que tienen bastante dificultad de construcción. Es una técnica muy utilizada en la comunicación gráfica, porque en su simplicidad formal abarca una doble condición del decir, con poco dice más, y eso es precisamente su mejor atributo.

Rediseños de objetos reales

Esta es una categoría que podría estar perfectamente dentro de la titulación de objetos encontrados o de las fusiones, pero que se inserta mediada por el atributo de ser reproducciones. Son objetos representados, pero no al nivel de la figuración: son recreaciones en otra escala o materialidad que nunca pretendieron ser utilizados, sino que comparecen únicamente para una función de imagen (Figura 11). Son imaginados desde un inicio, y por esto ya están descolocados en su origen. Son imágenes que representan objetos, pero no para hacerse pasar por ellos, sino más bien para presentar sus decires, y que en su configuración incluyen alteraciones que precisamente subrayan esos decires. Son simulaciones de objetos reacomodados en sus atributos, que en su inusualidad exaltan esa pretensión signifiante.

Estas reproducciones generalmente corresponden a escalas inusitadas de los objetos, grandes tamaños o miniaturas, alteraciones de su materialidad, o transformaciones dadas por la aplicación adjetivante de una acción que hace al objeto maleable a ese decir.



Figura 12

Arman, *¡Sesenta veces no!*, 1980

Nota: © Arman.

Acumulaciones

Las agrupaciones de un mismo objeto perfectamente podrían estar contenidas también en la categoría de las titulaciones de objetos encontrados, o incluso en las de los *collages* objetuales, pero efectivamente se distinguen de estas —o son una particularidad—, porque es precisamente la repetición de una misma cosa la que genera la anomalía, no tanto el objeto en sí. La operatoria de la acumulación es la que involucra al objeto en una significancia de reiteración, que transforma la individualidad en una agrupación o un hartazgo, que en el hacerse pasar por un otro humano deriva en un conjunto coordinado: una fuerza, un ejército, una marcha, una comunidad, una multitud; o una masa, un mar, un torrente, un sinfín, etc. (Figura 12). Es su realización de suma escalada la que construye un bloque social adjetivado o una saturación exagerada de la función original del objeto.

Reemplazos tipográficos

Las sustituciones objetuales en el texto, o la manipulación de la letra para convertirla en una figuración objetual, son operatorias que también podrían pertenecer al rango de las fusiones a modo de una mezcla entre una palabra y una representación objetual, o dentro de las figuras dobles, en tanto letra y objeto en una misma situación formal. Su particularidad radica en que son más parte del intento —muy propio de las vanguardias, por lo demás— de la implicancia o aceptación de la visualidad en el texto o del reconocimiento de la propiedad de imagen intrínseca en la palabra escrita. Es, por ello, menos una intervención objetual que una manipulación más anclada en la poesía visual o en el diseño de marcas gráficas (Figura 13). Sin embargo, sigue consistiendo en una operatoria que, al reemplazar una configuración sígnica por otra, amplía su rango de sentido por ese desborde de significación que arrastra al objeto involucrado. Es una manipulación que apela al mundo objetual en su facultad simbólica, para involucrarlo como nuevo signo en la intervención tipográfica. Al acudir al objeto para ubicarse como una letra, se transforma en una especie de palabra completa contenida en ese nuevo anómalo carácter, constituyéndose, entonces, como un abecedario disponible de signos que en sí mismos ya son casi frases completas.

15



Figura 13

Joan Brossa, *Poema visual*, 1971

Nota: © Joan Brossa.

Conclusiones

El objeto modificó su accionar en su acontecer inflacionario permitido por el sistema centrado en el capital (Baudrillard, 1969). El capitalismo necesitó de las cosas, pero ellas en su andar adquirieron también nuevas dimensiones. Las tecnologías objetuales extendieron nuestras capacidades y en ese proceso transformaron nuestras visiones de mundo y la propia condición humana (Mumford, 1992). De tal modo, el objeto como entidad tecnológica fue trazando en ese vivir cotidiano una forma de estar en el mundo; su cotidianidad se expuso como lienzo de significaciones del andar social del individuo. Y así como históricamente esa innumerable animalidad fue personificada para otorgar atributo a lo humano, los objetos también comenzaron a servir como adjetivación para ello, pasando a formar parte del universo de significaciones atribuibles. Su actuar social adjetivado convirtió

a esta sobreabundancia objetual en aspecto ineludible de lo humano y, aunque no hubiera nombre distintivo para cada uno de estos objetos, este ámbito de lo adjetivable proliferó más allá de aquel entorno material en el decir humano.

Esta adjetivación singularizante funcionaría así como un objeto por sobre su propio objeto, a modo de agregado o revestimiento: una capa significativa que actúa por sobre él o a pesar de él; que sigue diciendo aún en el deterioro o desuso y que desafecta o desatiende su condición original en el uso social adquirido.

El sistema de los objetos se convierte entonces en un enmarañamiento de significados, a modo de lenguaje compartido (Baudrillard, 1969; Blumer, 1982) que siempre está diciendo cosas a partir de otras cosas. Es un insumo para el decir humano, un código más, implícito y legible, dentro de las posibilidades y mecanismos del lenguaje disponible; una significación deambulante, metáfora de intercambio que activa un decir de otro modo; un decir de lo humano *a través de* lo no humano (Latour, 2008).

Financiamiento

Este artículo es parte de la investigación: “El arte a empujones. Panorámica de la imagen contemporánea: operatividades significantes y resonancias locales”, de la tesis de grado de Doctor del programa de Estudios Americanos (especialidad Pensamiento y Cultura), del Instituto de Estudios Avanzados (IDEA) de la Universidad de Santiago de Chile. Programa cursado con beca ANID N° 21200723 entre los años 2020 y 2023.

16

Conflicto de interés

El autor no tiene conflictos de interés que declarar.

Declaración de autoría

Rodrigo Gárate Chateau: conceptualización, adquisición de fondos, investigación, metodología, administración del proyecto, supervisión, visualización, redacción – borrador original, redacción – revisión y edición.

ORCID iD

Rodrigo Gárate Chateau  <https://orcid.org/0000-0002-8199-7070>

Referencias

- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas*. Grijalbo.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (2000). *El crimen perfecto*. Anagrama.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.
- Blumer, H. (1982). *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*. Hora.
- Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Metales pesados.
- Duchamp, M. (1978). *Escritos. Duchamp du Signe*. Gustavo Gili.
- Jameson, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Klee, P. (1976). *Teoría del arte moderno*. Calden.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte del concepto*. Akal.
- Mumford, L. (1992). *Técnica y civilización*. Alianza.
- Oyarzún, P. (2000). *Anestésica del ready-made*. LOM.
- Polanco, J. (2023). La revuelta cotidiana. En J. Brossa, *Gritar es digno* (pp. 7-11). Universidad Austral de Chile.
- Peris, S. (2010). El trayecto de la mercancía: del objeto fetiche al Yo marca. *Pensar la Publicidad*, 3(1), 139-146. <https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0909120139A>
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos*. Cuarto Propio.