

ISBN 84-7658-020-7



El arte es hoy «viva exposición de lo que alumbró la nueva mutación en los humanos» (J.E. Cirlot).

Los tan «vacíos» años sesenta no supusieron más que un mero relajamiento en el culto objetual. En cambio, en los ochenta el objeto ha adquirido una potencia más relevante que la que pudiera poseer desde la ya lejana época del surrealismo.

La inmensa riqueza de los objetos artísticos del siglo XX reside en su pluralidad de significados al incluirlos en contextos diferentes.

Intuir a comienzos de los años cincuenta que el mundo del objeto pasaría a ser una de las preocupaciones fundamentales de los artistas de la segunda mitad de siglo constituye una de las aportaciones esenciales de la presente obra.

JUAN-EDUARDO CIRLOT (Barcelona, 1916-1973), estudioso, crítico de arte y poeta, es autor de innumerables obras.

palabra plástica

El mundo del objeto a la luz del surrealismo

Juan-Eduardo Cirlot



Ilustrado con 51 figuras seleccionadas por el autor

ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE

palabra plástica

Dirigida por José Fernández Arenas

8

Juan-Eduardo Cirlot

EL MUNDO DEL OBJETO
a la luz del surrealismo

*ilustrado con 51 figuras
seleccionadas por el autor*

Prólogo de Lourdes Cirlot

 ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE

El mundo del objeto: a la luz del surrealismo /
Juan-Eduardo Cirlot ; prólogo de Lourdes Cirlot. —
[Reimpresión]. — Barcelona : Anthropos, 1990. — 126 p. :
ilustr. ; 20 cm. — (Palabra Plástica ; 8)
Ilustr. con 51 figuras selec. por el autor
ISBN 84-7658-020-7

I. Cirlot, Lourdes, pr. II. Título III. Colección 1. Estética 2.
Surrealismo
7.01

Primera edición en Editorial Anthropos: diciembre 1986
Reimpresión: diciembre 1990

© Gloria Valenzuela García, 1953, 1986

© Editorial Anthropos, 1986

Edita: Editorial Anthropos. Promat, S. Coop. Ltda.

Via Augusta, 64-66, entol. 08006 Barcelona

ISBN: 84-7658-020-7

Depósito legal: B. 43.139-1990

Composición: Tharrats, Gran Via, 569, 08011 Barcelona

Impresión: Indugraf, S.C.C.L. Badajoz, 147. Barcelona

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

«El progreso es el castigo de Dios.»

WILLIAM BLAKE

«Todo objeto artificial es una violencia hecha a la naturaleza.»

FRANCESCO ROCCHI

«La empresa surrealista tiende a provocar una revolución total del objeto.»

ANDRÉ BRETON

Prólogo

Los tan «vacíos» años setenta no supusieron más que un mero relajamiento en el culto objetual. En cambio, en los ochenta el objeto ha adquirido una potencia más relevante que la que pudiera poseer desde la ya lejana época del surrealismo. Son otros objetos. Aparecen nuevos significados. Pero, en el fondo, existe un sutil vínculo con el mundo del objeto surrealista. Pintores, escultores, diseñadores plantean de modo incesante nuevas posibilidades. Sin embargo, en la mayoría de ellas se hallan presentes elementos que conectan con la comprensión mágica, esotérica y simbólica que del objeto hiciera el movimiento surreal. Tanto el *ready made* como el *objet trouvé* o el objeto de funcionamiento simbólico, generaron ya en las primeras décadas del siglo planteamientos insospechados en la relación entre sujeto-objeto. Pese a la aparente frialdad o indiferencia de ciertos elementos objetuales existe algo en ellos que provocan determinados estados psíquicos y mentales. No en vano el surrealismo se nutrió, de manera esencial,

del psicoanálisis. Y en el objeto surreal se trasluce toda una problemática vinculada con esa ciencia. Tendencias posteriores como el New-Dada, el Pop Art o el Nuevo Realismo se caracterizaron precisamente por *reconsiderar* la trascendencia del objeto surrealista. No resulta extraño que Duchamp adquiriese entre los artistas de todos esos movimientos un especial significado. Su obra se valoró como jamás se había hecho. Los complejos *assemblages* de Rauschenberg o Johns no son sino el resultado del profundo estudio y de la lenta asimilación del conjunto de la obra duchampiana. En los últimos años, a raíz del triunfo del arte del concepto en la década de los años setenta, se ha producido una nueva valoración del arte del objeto. Aun cuando esta afirmación pueda parecer, en un primer momento, un contrasentido, no lo es en absoluto. La reflexión inherente a un arte que se caracterizó exclusivamente por la idea creativa y por el proceso previo a la propia ejecución material de la obra trajo consigo el interés por pensar. Así, cuando el artista y el receptor de su obra en nuestros días se han percatado de que poseían el bagaje necesario para *interpretar* y no simplemente *percibir*, han podido asimilar, sin demasiadas dificultades, algunos de los mensajes propios del mundo objetual.

La inmensa riqueza de los objetos artísticos del siglo XX reside en su pluralidad de significados al incluirlos en contextos diferentes.

Intuir a comienzos de los años cincuenta que el mundo del objeto constituiría una de las preocupaciones fundamentales de los artistas de la segunda mitad del siglo, constituye una de las aportaciones esenciales de la presente obra. Matizar y precisar que el surrealismo fue el movimiento que otorgó autonomía al objeto y establecer la importancia de esta tendencia como auténtica

precursora de corrientes de vanguardia mucho más recientes, es otro de los factores que permiten considerar EL MUNDO DEL OBJETO, A LA LUZ DEL SURREALISMO como una obra premonitoria.

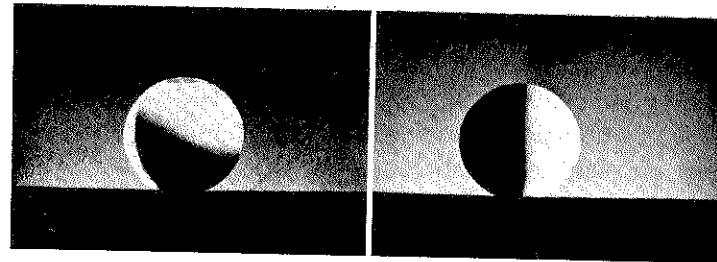
LOURDES CIRLOT
Barcelona, 1985.

Palabras preliminares

En los años de la primera guerra mundial, Johannes Baader exhibía, en una exposición organizada por el grupo Dadá, entre los dibujos, esculturas, poemas, *collages*, «objetos contruidos», etc., simples prendas y utensilios de su uso personal. En 1925, el poeta irlandés William Butler Yeats le responde como un eco: «Quince apariciones he visto; la peor, un abrigo sobre una percha». Mientras tanto, la Rusia soviética permitía por unos años que algunos artistas experimentales, como Vladimir Tatlin y El Lissitzky gozasen creyendo descubrir el gran arte revolucionario, sin tema ni tradición, sin contenido ni ideales, al verificar «construcciones», objetos puramente estructurales que pretendían valer plásticamente, tan al margen de la industria como del arte oficial: arquitectura, escultura, pintura. Más tarde, Rainer Marie Rilke estableció los términos de la controversia entre el hombre y la nueva esfinge del objeto al decir: «Considera la máquina; cómo gira y se venga, nos deforma y debilita», y dogmatiza: «Toda adquisición es

amenazada por la máquina, mientras ose existir en el espíritu, no en la sumisión» (citado por C.M. Bowra, en su obra *La herencia del simbolismo*). Años después, en las exposiciones internacionales del surrealismo (París, 1938; Nueva York, 1942; París, 1947; Praga y Santiago de Chile, 1948), aparecieron los extraños objetos de funcionamiento simbólico, ejecutados por Salvador Dalí, André Breton, Giacometti, Max Ernst. Dentro de este ciclo, derivado del dadaísmo, la figura de Marcel Duchamp, introductor de los *Ready-made* (objetos elevados a la categoría artística por su simple elección), ocupa el lugar central. Muchos creerán que esta constelación de hechos es perfectamente gratuita. Por nuestra parte, preferimos aceptar la existencia de un problema y enfrentarnos con él, aunque posiblemente sólo nos aguarde una cosecha de interrogaciones.

JUAN-EDUARDO CIRLOT



OBJETOS GEOMÉTRICOS
Esferas con iluminación parcial

Introducción

Muchas cosas entran en agitación en nuestro tiempo, el cual parece asistir a una mutación, a un crecimiento brusco de ciertas practicabilidades, las cuales, al desplazarse hacia lo desconocido, abren algunos huecos pavorosos, sumidos en la obscuridad e iluminados por ráfagas de luz cambiante. Crisis sociales, políticas, artísticas son la consecuencia de otras más profundas, que se fraguan en el centro del hombre mismo y se traducen en cambios de su sensibilidad y de su «sentimiento del mundo». La llamada «enfermedad de nuestro tiempo» es así un fenómeno mucho más hondo que un simple cambio de costumbres, normas o de leyes y concierne a una alteración en el equilibrio interno de las bases esenciales de la existencia arraigada.

La incertidumbre, la contradicción, la serie de solu-

ciones propuestas por algunos espíritus, a esta altura, nos parecen mejor que programas, simples comprobaciones de hechos ya producidos. El anhelo surrealista de confundir lo alto y lo bajo, el sueño y la realidad, el sujeto y el objeto, caen dentro de la alusión especificada y, en consecuencia, basta fijarse en algunos signos aislados pero coherentes para advertir la profundidad de las grietas abiertas en la gran construcción del hombre cósmico.

Efectivamente, los *conceptos* del cosmos, las representaciones de éste, distaban mucho de ser fijas y, desde Ptolomeo, la imagen del mundo se fue rehaciendo, sin que por ello se apreciaran síntomas turbadores, excepto en raras ocasiones. Pero el siglo XX presencia «otra cosa». Y es el cambio del *sentimiento* del cosmos, o sea, de la relación viva del ser humano con el inmenso cuerpo que le circunda, constituyendo también el forzoso escenario de su peregrinación.

De ahí que la inquietud temática se haya transformado en inquietud estilística. Para el arte del presente no reza la concepción de Schopenhauer de la «belleza desinteresada», de que el arte constituye un reducto de la idea pura donde, en el fondo, *no pasa nada*. Al transir el sentimiento del cosmos y descender la agitación a la yema de los dedos, a la pulpa de los labios, al fulgor de las pupilas y la aureola de los cabellos, ya no se trata de «teorías» sino de transformaciones reales operadas en el cuerpo de lo real (hecho del que siempre tuvo clara visión el grupo surrealista de París y, en especial, André Breton).

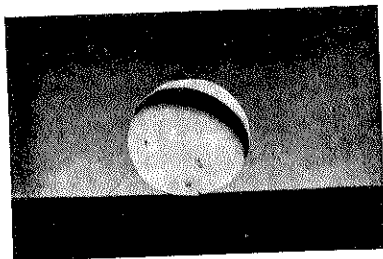
No creo que la popularización de las teorías de Einstein, Heisenberg, Planck, Poincaré y otros científicos haya originado tan profundos cambios. Mucho menos las apocalípticas negaciones de Wittgenstein, o la irra-

cionalista lógica de Lupasco, ni aun el amenazador movimiento espiritual que recorre la línea Kierkegaard, Heidegger, Sartre. Todas las transmutaciones generales del «estilo de vida» (y del estilo artístico) se fraguan en la cripta del alma general, del «ello», para usar de una expresión psicoanalista.

Interesante, dentro del horizonte de la época, es la modificación o, mejor dicho, la vibración del sentimiento del objeto, el cual aparece a primera vista como un inmediato símbolo del mundo, como la mínima representación a la que siempre, automáticamente, se trata según dictamen confesado o inconfesado de la profesión de fe. En los lustros que van desde finales del siglo XIX a este momento, se ha disuelto la universalidad de los conceptos y de los sentimientos. Una especialización rigurosa, técnica, de la sensibilidad y del espíritu ha operado con la materia y con la forma, o la función, con la misma libertad que si de algo absolutamente maleable se tratara. No basta con poner el marchamo de subjetivismo a tal actitud; se trata más bien, a nuestro juicio, de una nueva objetividad, entendida según leyes relativas, particulares y sometidas al principio de placer.

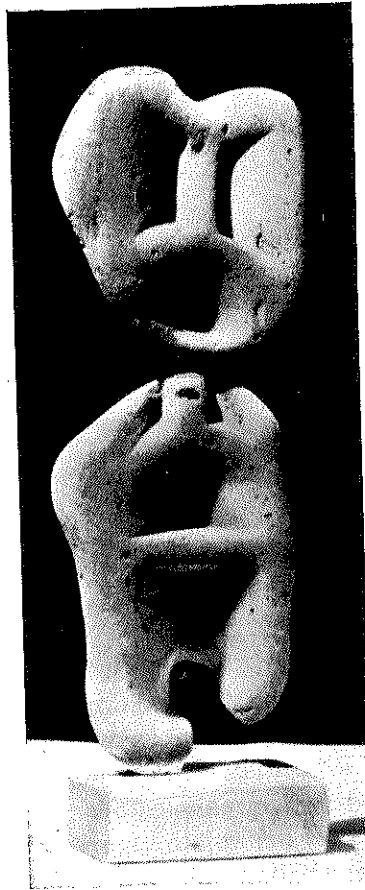
Tras el ablandamiento de la perspectiva universal y su reparto en lotes, ha venido la creación de «mundos» propios. Un eclecticismo técnico (y en cierto modo surgido de la desesperación) ha orientado los esfuerzos de los grupos hacia el cultivo de lo cada vez más particular y dotado de leyes específicas, descubiertas o inventadas por los creadores de cada sistema. El *mundo de los sueños*, el *mundo de lo que no existe*, el *mundo de la poesía hermética*, viven al lado del *mundo de la microfísica* y al lado del *mundo funcional*. Cada *ismo* representa una irreductible posición teórica y práctica, un auténtico planeta en el que se niega o ignora cuanto desapa-

rezca más allá del círculo de su gravitación. En las páginas siguientes intentaremos explorar algunas reacciones que el cambio del sentimiento del mundo ha producido en cuanto al objeto se refiere.



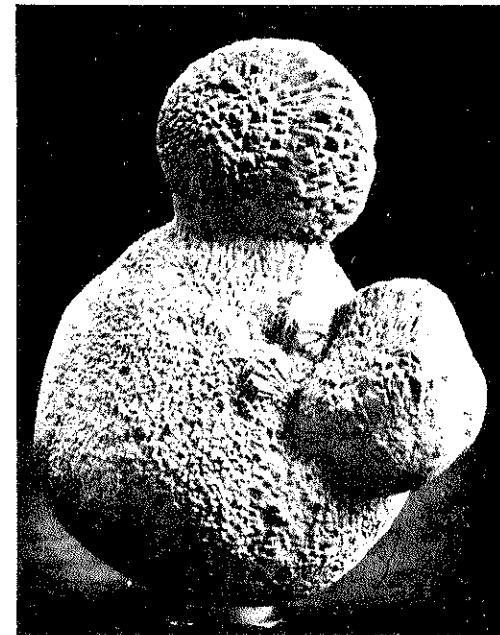
¿Qué es un objeto?

Ciertamente, que no desdeñaremos el habitual procedimiento de consultar primeramente al diccionario. Pero como el asunto lo requiere, solicitaremos la ayuda de una obra capaz de arrojar luz sobre lo que el objeto sea. José Ferrater Mora, en su *Diccionario de filosofía*, señala que «objeto es un término multívoco; significa, por una parte, lo contra-puesto (*ob-jectum, gegen-stand*), con lo que se entiende lo opuesto o contrapuesto al sujeto; por otra parte, y especialmente en el lenguaje escolástico, el objeto es lo que es pensado, lo que forma el contenido de un acto de representación, con independencia de su existencia real», esto es, el objeto se halla fuera (físicamente) del sujeto, apareciendo como cosa «que no es él» y se halla también dentro del sujeto como algo que «tampoco es él»; pero que está contenido en su sistema psicofísico. Completa Ferrater Mora estas nociones con explicaciones teóricas y luego especifica los tipos posibles de objetos diciendo: «Según las investigaciones realizadas hasta el presente en la teoría del obje-



OBJETOS ENCONTRADOS
Dos piedras modificadas por la erosión

to, los objetos son ilimitados. Sin embargo, tal infinitud no impide su agrupación de acuerdo con sus notas más generales, es decir, según sus determinaciones. A tenor de ello, la totalidad de los objetos, que corresponde a la totalidad de la realidad, puede ser escindida en los siguientes grupos: 1) *Objetos reales*, u objetos que poseen realidad en sentido estricto. En ellos se hallan incluidos y convenientemente determinados a su vez por sus correspondientes notas generales, los *objetos físicos* y los *objetos psíquicos*. Las notas de los primeros son la espacialidad y la temporalidad. Puede agregarse como nota común la de causalidad entendida como interac-



OBJETO NATURAL
Fragmento de calcita con cuarzo



OBJETO REPRESENTADO
Silla, por Van Gogh

ción. 2) *Objetos ideales*. Sus notas son la inestabilidad, la intemporalidad y la ausencia de interacción. A este grupo pertenecen los *objetos matemáticos* y las relaciones ideales. 3) *Objetos cuyo "ser" consiste en el valer*. A este grupo pertenecen los valores que pueden ser considerados también como objetos en virtud de la definición general. 4) *Objetos metafísicos*, cuya función consiste probablemente en una unificación de los demás grupos, pues el objeto metafísico, en cuanto ser en sí y por sí o absoluto, contiene necesariamente como elementos inmanentes todos los objetos tratados por la ontología regional.»

Volviendo al dualismo presentado por el carácter del *objeto real*, que puede presentarse como cosa física o como contenido psíquico, descubrimos que la imagen intuitiva del pensamiento en el mundo, que representa al sujeto por un punto o un círculo compacto, circundado por el universo de lo externo, no tiene sentido. El sujeto adopta más bien la forma de un anillo delgadísimo (el yo, o su identificación con la consciencia) rodeado e integrado por el vacío (espacio cósmico y espacio psíquico) donde aparecen los objetos reales de uno u otro orden. Los objetos llamados metafísicos, ideales y de valores por Ferrater Mora, pueden existir exentos o sobreponerse a objetos reales, esto es, concretos.

Nuestro interés se refiere principalmente al mundo de los objetos físicos y concretos y, dentro de ese dominio, a los *artificiales*, a los creados por la mano del hombre y que, en consecuencia, ostentan la doble impronta de la naturaleza y el alma universal y de lo humano, aun constreñido a una circunstancia de tiempo, lugar e intención cultural. Continuamente se observa en tales objetos la fantasmagoría del ser que constituye su esencia, pues ora se centran en su mismidad, ora

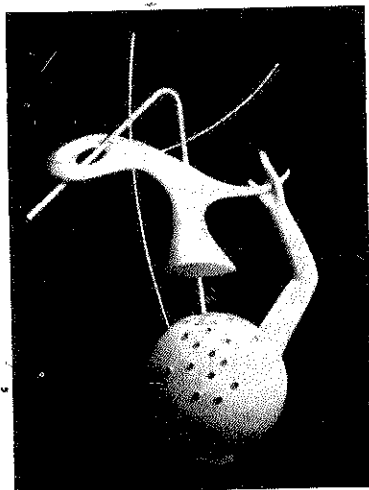
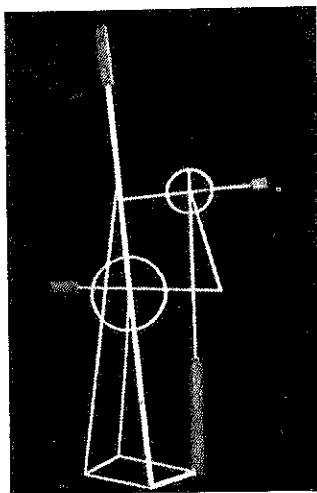
reflejan el universo natural o la huella de la mano que los creó para un uso, material o espiritual.

En este debate silencioso se halla la gran pregunta, pero no su contestación. En el *qué* de las cosas, subyace el *qué* del mundo; sabiendo *qué es* lo que «se contrapone» podríamos tal vez saber la esencia del que soporta la contraposición. Dilucidando la última instancia del objeto caeríamos en la cuenta de lo que el sujeto representa. La definición de que «sujeto es actualidad» (acción) no basta, como tampoco la que identifica sujeto y consciencia, por la pasividad de ésta. En el insondable juego de las oposiciones entre sujeto y objeto, constituyendo una dialéctica que se desenvuelve cada vez más apasionadamente, creemos que son las dos partes las que interrogan y ambas las que no pueden contestar.

La catarata de los objetos

Naturalmente, el *homo faber* no pierde el tiempo, de ordinario, en consultas a la esfinge, ni los síntomas aludidos antes tienen valor de generalización. Pero, en cambio, en cuanto a las multitudes concierne, un ansia inaplacable de objetos parece haberse apoderado de ella a creciente ritmo. El Renacimiento, la Revolución industrial, el siglo presente, con su producción racionalizada y la demanda excitada por la publicidad, son las etapas principales de esa avalancha cada vez más cuantiosa de cosas fabricadas. Junto a la rebelión de las masas, hay que poner la rebelión de los objetos; su apetencia desbordante de *salir afuera*, de manifestar su forzosidad, conquistando un puesto en plena luz de esta civilización que empieza a definirse por su sola capacidad para la producción técnica.

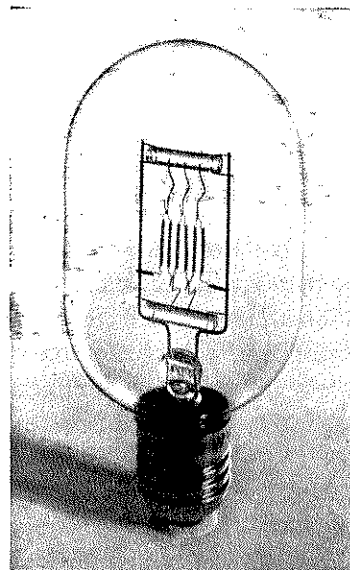
Los instrumentos son los aspectos ocultos del hombre, sus atracciones e impulsos cristalizados en cosas físicas; sin embargo, el aumento del cosmos de los objetos no parece implicar un paralelo resultado en el



OBJETOS ESQUEMÁTICOS
Utilizados en arte comercial

espíritu humano. Contrariamente, las «exteriorizaciones construidas» multiplican de tal modo su dimensión interior que resulta imposible seguir abarcándola y así el mundo del pensamiento, en particular el de la ciencia, se sale también de la intimidad humana, de la escala normal de medidas representada por el hombre, para constituirse un cosmos a su medida, asentado en una exterioridad pura.

El universo del hombre renacentista se componía de un elevadísimo número de objetos, en comparación con el utillaje del primitivo, o aun del hombre de la época antigua. Pero tales objetos estaban concebidos y realizados dentro de una tradición varias veces milenaria, en orden a la forma, al tratamiento de la materia, al uso y a



OBJETO ELÉCTRICO

la construcción. La Revolución industrial creó un nuevo poder, la máquina, capaz de servir al hombre. Pero todo el que tiene servidores sabe que éstos suelen obedecerle con un *margin constante de libertad*, esto es, que más que ejecutar, ellos «interpretan» la orden. Exactamente sucede con las máquinas, en las cuales el inconsciente universal halla una nueva forma de existencia y expresión. Obsérvese que la dirección del estilo denominado técnico, que tiene antecedentes desde los más remotos tiempos, pero que alcanza su aspecto característico en nuestra época, consiste en la progresiva renuncia a la subjetividad (sentimiento, proyección espiritual del sujeto sobre el objeto, normas tradicionales de creación y fabricación, sensibilidad de relación cósmica impremeditada, esto es, natural), para ahondar en el conocimiento de la cosa en sí, del propio proceso de la producción como algo peculiar, digno de ser consultado y obedecido, casi venerado como «poder» autónomo, en sentido mágico.

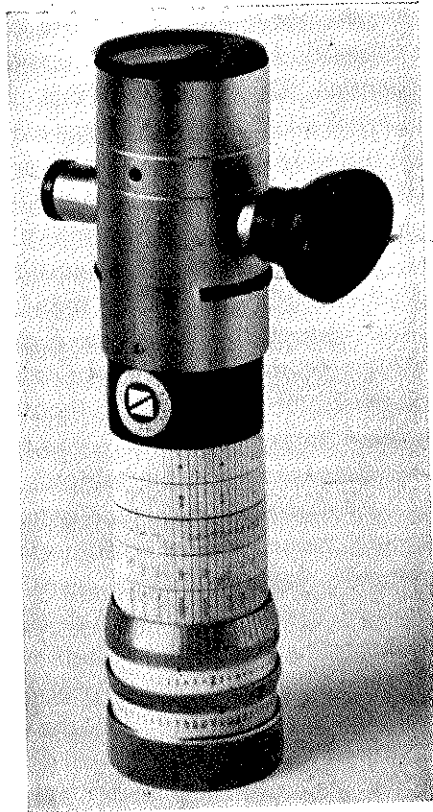
De ahí resultan dos hechos: a) la prodigiosa proliferación de los objetos artificiales y de la ciudad, como su mundo característico, independiente de la naturaleza, y b) la condición cada vez más lejana, solitaria, hermética y pura de los objetos, los cuales van derivando hacia formas que, bajo pretexto de funcionalidad (pocas veces servido y justificado), son enteramente irracionales, exponentes de conflagraciones de fuerzas, de dinamismos y fugas espaciales; al tiempo que eligen materias con preferencia frías, translúcidas; inhumanas; sin embargo, bellas.

La era de la técnica es, pues, en resumen, la época del objeto; la entronización de su reinado, con consecuencias y fundamentos muy profundos que analizaremos. De momento, comprobemos la ingente multiplici-

dad de los objetos, por la cual el hombre ha alcanzado una positiva capacidad de creación (intervención y modificación) cósmica. Desde los bronceos chinos y las hachas de pedernal a las ametralladoras eléctricas y los ciclotrones, se extiende un panorama tan rico y ambivalente que lo mismo puede provocar el éxtasis del orgullo que la más negra angustia. Acaso estamos ahora aproximándonos ya, tocando el mediodía del equilibrio entre el hombre y el objeto. ¿Qué sucederá más allá de esta divisoria? Mitos contemporáneos como el del *robot* aluden a un posible predominio del objeto sobre el sujeto. Refiriéndose a ese hipotético futuro, Salvador Dalí dice, en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 3: «Los museos se llenarán rápidamente de objetos, cuyo tamaño, inutilidad y embarazo, obligarán a construir, en los desiertos, torres especiales para contenerlos».

En su evolución, los objetos han seguido la misma marcha que los organismos naturales: de lo inferior a lo superior, de lo simple a lo complejo. Cada vez se producen nuevas integraciones de formas y procesos para dar lugar a conjuntos dotados de unidad maquina, de sentido totalizador. Desde la pieza mínima, el diminuto eje o la rueda dentada, al complicado mecanismo compacto, se produce una fase; la siguiente se cumple con la interrelación de máquinas dirigidas conjuntamente. Las nuevas fases pueden consistir —y de hecho ya parcialmente consisten— en la maquinización del grupo humano: pueblo, capa social, ciudad, estado. Es oportuno que indiquemos ahora que nada de cuanto se dice en este libro significa disconformidad con lo mencionado. Creemos que el hombre odia a la naturaleza y ama todo lo artificial. De otro modo, ¿cómo explicarse el sentido de la historia, en especial de la historia de la cultura?

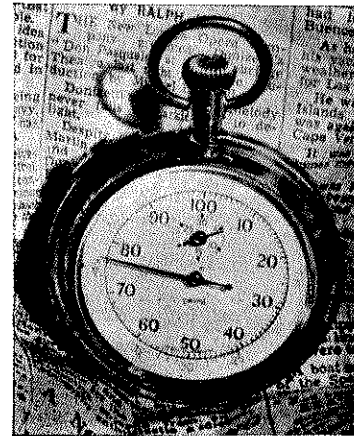
Si William Blake dijo: «El progreso es el castigo de



OBJETO CIENTÍFICO
Telémetro

Dios», es porque ya en su época, la de la Revolución francesa, advertía los signos crecientes de la implacable transformación que comentamos. En sus tremendas cosmogonías poéticas, que ilustraba con escenas no menos increíbles, en las que los seres —deidades, ángeles, demonios, hombres y animales— aparecen siempre como en el acto de nacer, expresaba con toda la fuerza de

su visionario espíritu el martirio de ese inmenso proceso de constante creación que impera en el universo y en el que el hombre se ve forzado a colaborar hasta el fin de sus «días del planeta».





OBJETOS REPRESENTADOS
Scholtz, *Cactus*

La representación del objeto

No vamos a describir ahora, en parte porque es imposible, todo el proceso de las sucesivas imágenes de objetos que el arte nos ha legado a través de los tiempos, desde las representaciones rupestres en que aparecen flechas y otros útiles hasta las fantasmales apariciones objetivas que deparan las tendencias contemporáneas. Pero la imagen, como «consciencia degradada de saber» (Sartre), nos ofrece el sentimiento acuñado que los artistas, los estilos, las épocas, tuvieron del objeto. Y lo interesante de la cuestión radica en que el arte no concierne casi nunca a lo meramente pensado, a lo concebido fríamente y ulteriormente plasmado, sino que opera sobre aquella relación de sensibilidad a que aludimos antes; en la cual vemos un indicador seguro para comprobar las variaciones que, en el decurso del tiempo, ha experimentado la sensación humana de lo que un objeto sea.

Más adelante, cuando nos refiramos a los propios objetos físicos, ya dilucidaremos algunos géneros de

cosa; ahora vamos a fijarnos con exclusividad en la representación como tal, eligiendo tres obras concretas y viendo qué es lo que pasa entre ellas, qué evolución se cumple a su través y cómo el sentimiento de la objetividad varía según el momento cultural. Las tres obras aludidas son: el cuadro de las *Fresas*, de Chardin (siglo XVIII), la *Silla*, de Van Gogh (fines del XIX) y *Cactus*, de Scholtz, artista del realismo mágico (hacia 1925).

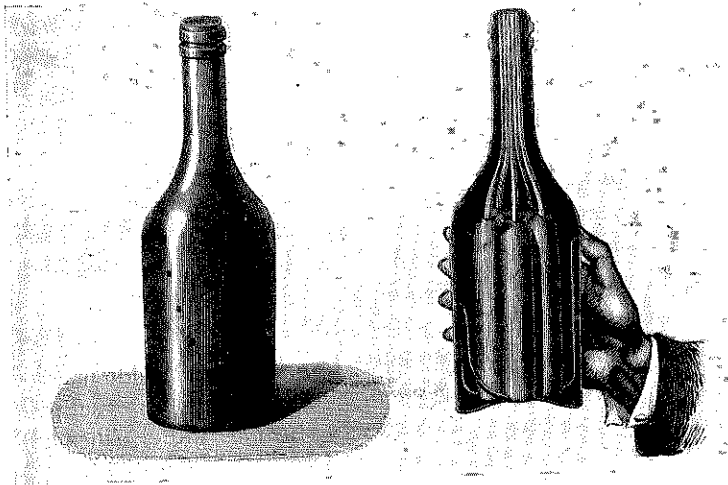
En la primera de las obras mencionadas, las fresas —tema del cuadro— se muestran bellamente apiladas sobre una mesa, en la que aparecen pocos objetos más, y subordinados al efecto central de la pirámide de pequeñas frutas rojas. El evidente realismo de la composición tiene un fundamento estético y no ontológico. El predominio del plano sobre la profundidad, del orden sobre la materia, del valor sobre la cosa nos pone en la pista de que allí se trata de utilizar un elemento objetivo para saltar a otra esfera, la cual tiene un indudable valor abstracto y artístico. Dicho en otras palabras, la pintura no explora ni casi expone el misterio intrínseco del asunto, sino que se sirve de él para «hacer arte», o sea, para exaltar el triunfo de la subjetividad del artista, mediante la exposición de sus virtudes y excelencias técnicas y estéticas.

En la segunda obra citada, la *Silla* del holandés demente, tales condiciones no sólo no varían sino que se acentúan hasta lo inverosímil. No en vano dijo Van Gogh que él «veía siempre el hombre en las cosas», e incluso en las materias con que trabajaba. Su agitado mundo sentimental, su pasionalidad feroz y místicamente agresiva, se trasvasaba a cada tinta, a cada pincelada, a cada rasgo de la cosa temática y todo ello desaparece en su arte para dar paso a un valor puramente expresante. Un instante de duda debió sin embargo

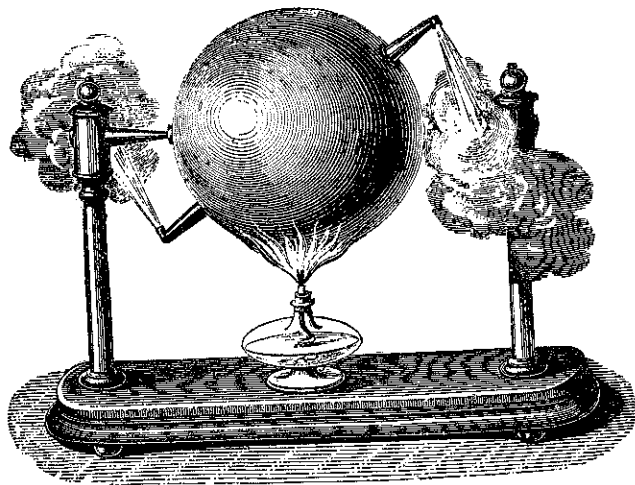
atravesar por el alma de Van Gogh. Consideró que tal vez su silla no sería bastante humana, que el tosco maderamen que la componía, el amarillo sucio de su textura, la paja ablandada y removida del asiento, no podrían acaso integrar de modo suficiente el vencimiento humano; entonces, depositó una pipa y un papel con tabaco sobre la trágica silla pobre. Y lo pintó todo amorosamente, pero a distancia increíble del objeto, de su entrañable silencio.

La tercera de las obras que hemos elegido, entre otras que servirían de exacto modo, en especial si pertenecen a pintores de la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad), al neorrealismo o al verismo, o incluso a cierta faceta del surrealismo metafísico, se aparta diametralmente de los precedentes ejemplos. El cuadro en cuestión representa una mesa situada al lado de una pared donde se abre una ventana. Además de otros detalles secundarios, aparecen dos bombillas eléctricas sobre la mesa y siete macetas con cactus.

En esa pintura se ha producido un acto de prestidigitación. El autor ha sido escamoteado de la vista del público; ni el sentimiento, ni la técnica, ni la huella de la pincelada, nada delata la mano del creador que disfruta con su ausencia y se suprime gozoso ante la dulce magia de los objetos que ha elegido fríos, brillantes, hirsutos, para mejor simbolizar su distante y hermética naturaleza. Vemos, pues, cómo a través de la obra de tres artistas que operan en un siglo y medio de evolución estilística, se ha producido la transición de la subjetividad estética a la objetividad nítida.



OBJETO EXPERIMENTAL
Botella de contenidos diversos



OBJETO EXPERIMENTAL
Máquina de reacción

Estilo neutro y ciencia recreativa

La transición hacia la objetividad (estado en que el sujeto es determinado por el objeto), que hemos señalado, dio también lugar al estilo denominado *neutro* por Luis Castellanos, el cual se distingue por la precisión de la imagen, la fidelidad de las formas representadas, el leve esquematismo general y el carácter imitativo, por lo general en blanco y negro. Los antecedentes de este estilo neutro, de filiación genuinamente occidental, son diversos; el realismo romano, el amor al detalle de la pintura gótica, el interés hacia los objetos testimoniado por el arte flamenco y, en fecha más próxima, la visión no atmosférica de Uccello y, sobre todo, el dibujo científico de Leonardo, constituyen las fases más importantes. En su obra sobre el último pintor citado, Heidenreich señala cómo el autor de *Leda* sufrió, en su arte y en su modo de concebir la actividad espiritual, una profunda transformación. Primeramente se esforzó en adquirir conocimientos científicos (matemáticas, óptica, mecánica, biología, anatomía, geología, ingeniería, etc.), para

lograr mejores y más verídicos resultados artísticos. En la madurez, invirtió los términos y puso toda su enorme capacidad artística, su sensibilidad y su inteligencia, su práctica en el diseño, en el modelado, en el claroscuro, la perspectiva y el color, al servicio de una finalidad científica.

Y ciencia es objetividad. Con justicia ha sido dicho que el arte es la ciencia de lo subjetivo, mientras la ciencia es el arte de lo objetivo; el arte concierne al hombre y la ciencia pertenece al mundo. (De ahí que una civilización preferentemente científica determine ya el predominio del mundo sobre el hombre, del objeto sobre el sujeto.)

El realismo del siglo XIX, en su segunda mitad y el creciente interés por las ciencias, despertado por la Enciclopedia y por el «siglo de las luces» y del progreso, condujo a la vulgarización científica, a las ingentes ediciones de libros ilustrados con grabados, en los que el efectismo era dado por los vigorosos contrastes de luz y sombra, blanco y negro, y en los que el tema: objetos naturales o artificiales, simples o complejos, era tratado en un estilo derivado de los antecedentes citados, pero desprovisto ya de todo *pathos* histórico, de toda apetencia de grandeza, sentimentalidad o dinamismo. Cada cosa representada, en el estilo neutro, queda entregada a su mismidad (y por ello, contra lo que podría parecer, se extrema su carácter irracional), al misterio constituido por su forma, por la materia aludida y, especialmente, por su *existencia*, la cual se transparenta a través de los dibujos y comentarios, como si se independizara por primera vez el mundo de los objetos y quisiera desprenderse del marco científico a través del cual logró su mayoría de edad.

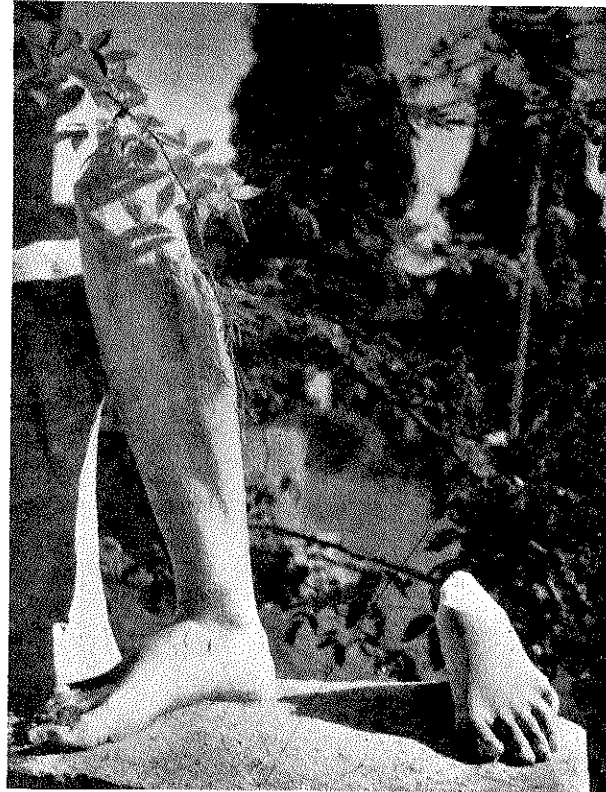
Algo que tuvo posiblemente que ver con este impulso

mágico de liberación, de contagio y libertad, que fue, al mismo tiempo que expresión de ese impulso, una fuerza que ayudó a «ver claro» en la dirección que espontáneamente tomaban las cosas, fue la ciencia recreativa. Tanto los textos como las ilustraciones aluden a un libre juego de los objetos y de las materias, situado más allá de la visión habitual de los mismos, desgastada por la costumbre utilitaria. El ser y no ser de los efectos ópticos, la magia blanca, las sombras proyectadas sobre una pantalla haciendo gestos con las manos y dedos; en fin, la suma de experimentos ingenuos o sorprendentes que integran el cuerpo de esa rama (más revolucionaria de lo que parece) de la ciencia, son, como también los grabados de los cuentos infantiles, un punto de partida, una meta que separa la representación humanizada de épocas anteriores (y que prosigue asimismo en muchas manifestaciones artísticas) y prepara el advenimiento de la nueva objetividad.

El estilo neutro juega a veces con el espacio y lo muestra de inquietante manera, utiliza propiedades de los cuerpos por lo común inatendidas y explora también los universos morfológicos, no habiendo llegado más allá de sus propias fronteras por causas relativas a la ideología, no al dominio de la imagen pura. La ciencia recreativa tuvo su auge en los tiempos de la física tradicional, muy cercanos aún a nuestros días, y por ello tuvo que carecer de ese impulso destructor que parece ser el signo de las teorías científicas del presente.

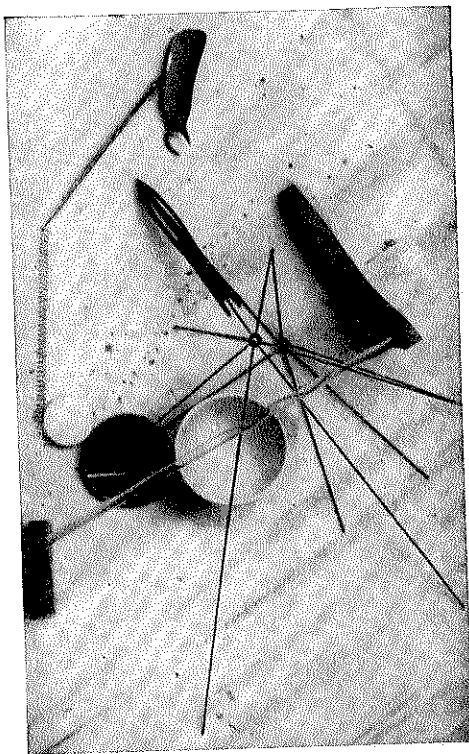
La tentación de la estética

En *Art Present*, 4-5, con el título de «Valeur esthétique de l'objet», P.M. Grand escribía unas líneas cuyo interés no es excesivo, pero que traducimos por considerarlas sintomáticas de una dirección general en la consideración del objeto, *la cual ha venido enmascarando el problema desde los más remotos tiempos*. La tendencia aludida consiste en escamotear el problema de lo que el objeto sea, tras interrogaciones sobre sus accidentes, particularmente sobre el de máxima importancia para la generalidad de los humanos, esto es, su belleza (de materia = riqueza, o de formas). Dice el autor mencionado: «Un milagro, sin embargo, salva de la desesperación; y es que el objeto no siempre es una pregunta; a veces es una respuesta: basta para ello que sea bello. La resistencia, la opacidad, la inercia testifican entonces una presencia sin maldición. Así acontece con el peso de una concha en el hueco de la mano. Un dichoso universo da principio. Las tulipas abren sus perfectas curvas, parábolas sin ecuación; la flecha se eleva, inmóvil, sin



OBJETO ROMÁNTICO
Restos de una estatua en ruinas

demostrar nada más que la perfección de su metal y del mismo modo vemos al oro de un anillo encerrar en sí mismo su propio espacio. Basta con aceptar. Admitir que una existencia efímera, pétalo o rama, cristal o laca, perla o estatua, concentra perfectamente, sin razón que lo haya de justificar, la atención universal. La cumplida forma del huevo contiene todo el egoísmo. Por frágil que sea, la superficie es menos un límite que una defensa...



OBJETOS ENCONTRADOS
y reunidos por Ángel Ferrant

El objeto debe permanecer siendo una caja cerrada. Pandora está siempre dispuesta a reponer en las ligaduras de un mundo verbal la silenciosa presencia que se habría escapado de su jaula. Basta con admirar; los objetos son espectáculos ofrecidos... Tanta gracia sucumbe a lo demoníaco: el objeto perfecto es una tentación irresistible. Su forma pura no persiste en la inocencia; la columna es orgullo; el fruto, provecho o pecado; el óvalo del espejo, seducción».

Fácilmente se advierte que las líneas precedentes sólo se refieren a un aspecto del objeto, que no ahondan en su mismidad, y que se producen desde el ángulo del antropomorfismo, el cual no pensamos impugnar, pero tampoco utilizar. Justamente, una de las intenciones que nos animan es exponer la posibilidad de una ontología neutral, en la que el objeto pueda hablar con voz propia (como en la pintura de Scholtz o en los grabados del estilo neutro), sin necesidad de reflejar que «el hombre es la medida de todas las cosas», ni las cargas emotivas que el ser humano puede proyectar sobre las cosas, desarraigándolas de sí para reducir las a la condición de pantalla (*Silla*, de Van Gogh).

Y observamos que la tentación de la estética es una de las más graves en el camino de desnudar al objeto y de encontrar la esencia de la objetividad. Atribuir la cualidad de belleza a los objetos para «salvarlos» es hacerles escaso favor, tan escaso como si análoga cosa se pretendiera para los humanos. Existen objetos muy alejados de la belleza que, en el sentido de P.M. Grand, también son respuestas; por ejemplo: aquella bobina de alambre de que habla Franz Kafka en uno de sus cuentos, o la suma de pequeñeces olvidadas en un cajón, citada por Dalí en los últimos capítulos de su *Vida secreta*. Tales reductos del ser no poseen cualidades brillantes, pero están tan vivos como los grandes, los refulgentes objetos bellos, sean catedrales góticas, dirigibles, árboles con las ramas en flor, o pianos Bechstein.

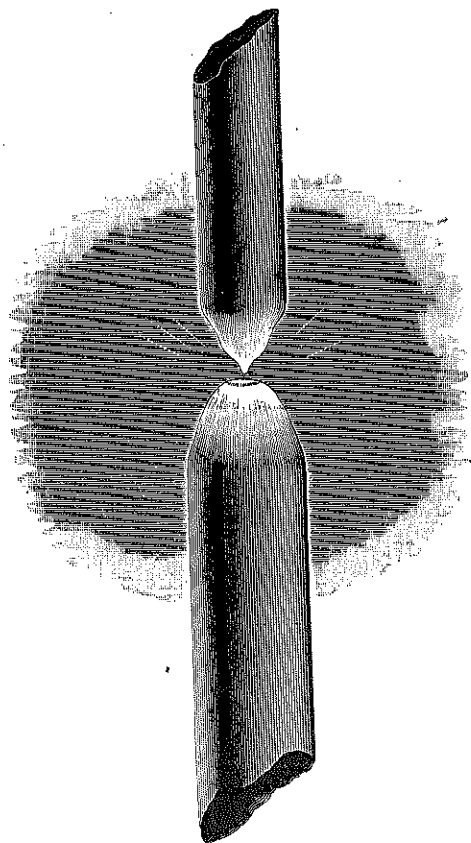
Y es tal condición existencial, situada fuera de las fronteras de lo humano, la que nos preocupa e interesa, la que puede explicarnos acaso todo el sentido de nuestra cultura, lanzada a la multiplicación de los objetos físicos en la misma medida que pierde la unidad interior, el tiempo de la intimidad y la coherencia del senti-

miento del mundo. Los mejores artistas contemporáneos han advertido de modo preciso y clarividente ese valor recóndito de los objetos humildes, sean naturales o artificiales; como luego veremos, Hans Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Joan Miró, Marcel Duchamp han recogido cosas en sus paseos por los arrabales de una ciudad o en la orilla del mar. Y los han recogido porque la voz peculiar de esos objetos sin valor y casi sin nombre se ha insinuado de modo penetrante en su mente. La estética tradicional y académica, e incluso cualquier dictamen de belleza habrían sido desfavorables a esas recolecciones misteriosas, que los niños realizan continuamente en los paseos y en los parques, por enamoramiento de la pura objetividad. Hojas, piedras, trozos de hueso envejecido y amarillento, alambres retorcidos y oxidados, cristales de colores esmerilados por el roce constituyen los lugares comunes de esa arqueología intemporal, cuyo real interés es tan ajeno a la belleza como al simbolismo de la forma, tangencialmente tocado en el artículo que estamos comentando.

El conocimiento físico

Si para huir de las estimaciones subjetivas y de la proyección psicológica de afectos, en nuestro deseo de conocer al objeto en su mismidad, interrogamos a la ciencia física, nos encontramos con que ésta nada nos dice de la peculiaridad de lo artificial y menos todavía de cada cosa en sí. Hojeando un tratado cualquiera, por ejemplo el de Kleiber Karsten, Alt, podemos entrar en conocimiento de lo que es —a la luz de las actuales teorías— la materia; de sus estados y cualidades; del tamaño y peso de los «cuerpos» (no de los objetos); de sus posiciones, fuerzas, modos de equilibrio; elasticidad y solidez. Más adelante se nos explica la dinámica, la gravitación, las diferentes posibilidades del movimiento, la inercia, las oscilaciones, el trabajo y el rozamiento, la energía potencial, etc., etc.

Es verdad que también aparecen capítulos sobre las máquinas elementales: la palanca, la balanza, las poleas y polipastos, la cuña, el tornillo y el plano inclinado, pero todas las explicaciones relativas a ellas conciernen



OBJETO ELÉCTRICO
Carbones de arco voltaico

a su aplicación, a sus virtudes y usos, nunca a su esencia, ni aun a lo que llamaríamos su «personalidad». También la física considera los líquidos y los gases, determina las leyes por que se rigen; estudia el calor y con ello alcanza el ámbito de más complicadas máquinas, como la caldera de vapor, las máquinas y turbinas

accionadas por el mismo elemento; la locomotora y los motores de combustión interna. Con el análisis de las fuerzas moleculares, cohesión, adherencia, adsorción, soluciones, etc., penetra en un más profundo arcano y, en el capítulo referente a los movimientos vibratorios y a las radiaciones; abre ya una ventana mucho más amplia para la comprensión del mundo.

Comprensión que se muestra adversaria de la objetividad, ya que nos ofrece el panorama de un universo en combustión continua, en cambio y transmutación a la manera de Heráclito, dándonos a entender que las cosas son sólo «momentos» del devenir, que podemos advertir como coherencias físicas e intenciones funcionales o espirituales solamente a causa de la brevedad de nuestro *tempo* de observación. La parte que se ocupa de la luz, que nos indica la exigüidad de ese dominio vibratorio, dando a la opinión de Victor Hugo —quien decía que en el universo todo es noche absoluta— un fundamento científico, ofrece también el interés de ocuparse de lo visual, esto es, si no nos dice nada sobre el objeto, cuando menos sí concierne a la posibilidad de entrar en relación con él. Objetos curiosos, como los prismas, lentes; la cámara obscura, el aparato de proyección, la cámara fotográfica, la lente de aumento, el anteojo astronómico, el terrestre, el microscopio y el microscopio electrónico, nos son manifestados en el mundo de sus respectivas funciones, dotadas a la vez de un aspecto físico (el dato de la observación y el hecho de la misma) y de un aspecto intemporal (el resultado del experimento y la verdad puesta de manifiesto).

El magnetismo se presenta asimismo como un campo interesante y cautivador; todas las explicaciones que sobre él nos den no bastarán para calmar el efecto de maravilla que causa (en virtud del valor «personal» de

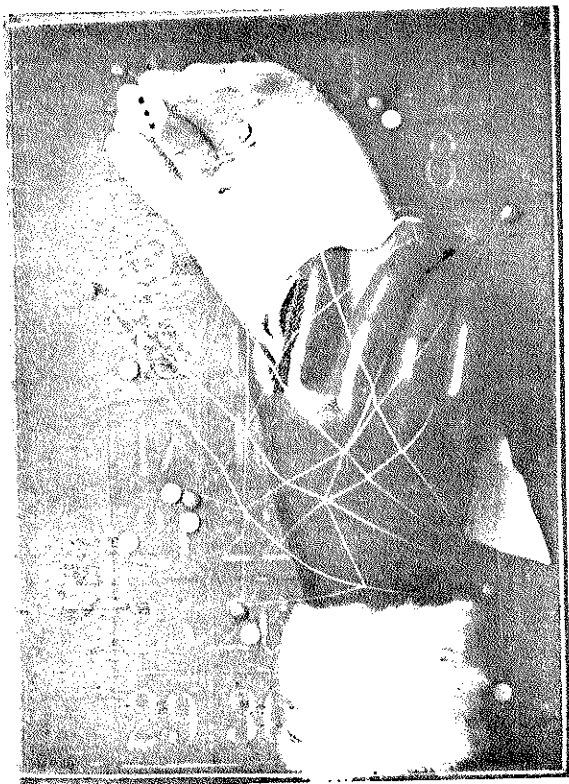
las materias magnéticas: imán natural o artificial). En efecto, parece una gran «excepción» en el dominio de las cualidades de la materia y por ello se emparenta con el milagro y la magia. La electricidad nos introduce en una esfera puramente potencial, a la que se van reduciendo progresivamente todos los fenómenos energéticos. Finalmente, la meteorología, que suele incluirse en la física, nos devuelve a la superficie del planeta, tras esa peregrinación por los mundos interiores de las cualidades de las cosas.

Pero todas las determinaciones obtenidas en esa incursión carecen de la dimensión que vamos buscando. No se desprende de ellas una ley general que se refiera a la esencia del objeto (universo cósmico, cuerpo celeste, montaña, árbol, automóvil, martillo, concha de molusco, anillo, pluma estilográfica), ni se perfora tampoco en la intimidad de cada *algo*. El pararrayos, por ejemplo, es descrito así: «inventado por Franklin tiene una doble misión: a) acción preventiva (muy aleatoria): evitar el rayo descargando la electricidad del edificio por el poder de las puntas; b) acción preservativa (la principal): recibir el rayo que salta a pesar de la primera acción y conducirlo al suelo por un cable metálico. Las principales partes de un pararrayos son: a) la barra; b) el conductor aéreo; c) el conductor subterráneo». (Obsérvese que no aparece por ningún lado la definición *interna* del objeto.)

De Papus a Paul Éluard

El célebre Dr. Encausse, conocido en las artes mágicas con el extraño nombre de Papus (que parece a propósito para asustar a los niños), dice en su *Traité élémentaire de science occulte*: «Veamos ante todo la manera como los modernos métodos tratan un fenómeno natural para conocer mejor, por oposición, el método antiguo. ¿Qué diríais de un hombre que os describiera un libro así?: “El libro que se me ha dado para estudiar está colocado sobre la chimenea a dos metros cuarenta y nueve centímetros de la mesa ante la cual me hallo; pesa quinientos cuarenta y cinco gramos ocho decigramos y está constituido por trescientas cuarenta y dos hojitas de papel sobre las cuales existen doscientos dieciocho mil ciento ochenta caracteres de imprenta, que han necesitado ciento noventa gramos de tinta negra”».

Esta descripción, que parece tan chocante y risible, no es a pesar de ello nada infrecuente; los estudios económicos previos a una edición no podrían prescindir de tan materialista modo de considerar el objeto libro;



OBJETO POÉTICO
por Valentine Hugo

sin saber la extensión, la cantidad de papel y los detalles relativos a la impresión y encuadernación, no sería factible calcular el coste, el precio y la posibilidad de publicar la obra. Esto nos pone en una dirección, nos suministra un indicio acerca de que, tal vez, las deficiencias generales y particulares que observamos en los habituales modos de considerar los objetos provengan de nece-



OBJETO ALEGÓRICO
Mano votiva ofrecida al dios Júpiter, en Asiria

sidades económicas o de otras absolutamente parciales, las cuales aniquilan, antes de su aparición, las diversas practicabilidades que hubiesen podido dar lugar a diversas ciencias, en provecho de las que se han impuesto por su pragmatismo.

En *La risa*, dice Bergson que «la vida nos exige que aprendamos las cosas en la relación que éstas tienen con

nuestras necesidades... Vivir es aceptar de los objetos nada más que la impresión *útil* para responder a ella por reacciones apropiadas: *las demás impresiones deben permanecer obscuras* o no llegar a nosotros más que de un modo muy confuso. Yo miro y creo ver; escucho y creo oír; me estudio y creo leer en el fondo de mi corazón. Pero lo que yo veo y oigo del mundo exterior es sencillamente *nada más* que lo que mis sentidos extraen para ilustrar mi conducta; aquello que yo conozco de mí mismo, no es más que lo que sube a mi superficie, lo que ha de tomar parte en mis acciones. Mis sentidos y mi consciencia no me dan de la realidad más que *una simplificación práctica* [subrayamos nosotros]». Y agrega aún el autor citado: «Si el desapego a la vida fuera completo, si el alma no se adhiriese por la acción a ninguna de sus percepciones, esta alma sería la de un artista como todavía no ha visto el mundo. Sobresaldría en todas las artes a la vez, o más bien las fundiría a todas en una. Tal alma apercibiría todas las cosas en su pureza original, tanto las formas, los colores y los sonidos del mundo material, como los más sutiles movimientos de la vida interior» (citado por M. Dugas, en *La imaginación*).

Se comprenderá, pues, fácilmente que los movimientos nihilistas del presente, o los que arrancan de la contradicción concreto-abstracto, sueño-realidad, estar-devenir (futurismo, constructivismo, pero más especialmente dadaísmo y surrealismo), al practicar ese «vacío de la consciencia», parcialmente sin duda, por Bergson preconizado, se hayan encontrado de golpe en dominios desconocidos. Y se advertirá también cuán sincera puede ser la frase de Picasso: «Yo no busco, encuentro». Pero la gloria de haber profundizado en el dominio concreto del alma del objeto pertenece, principalmente, a nuestro

entender, a Alfred Jarry, Marcel Duchamp y Max Ernst. Jarry, en su *Faustroll*, preconiza la existencia de una nueva física, a la que llama «Patafísica», que «será la ciencia de lo particular, aunque se diga que no hay ciencia más que de lo general». Tal ciencia se apoyaría en la intuición, en la irracionalización de la cosa en sí y en el amor. Porque sólo el interés, la atención y el eros desencadenado pueden encontrar el camino de ese saber de cada objeto, en una posición espiritual tal que el conocimiento de lo general no sólo no sea necesario, sino perjudicial. En efecto, el que ama, desea en lo amado todo cuanto se le aparece como peculiar, distintivo, único y por lo tanto maravilloso e irremplazable.

Paul Éluard denomina «Física de la Poesía» a la ciencia de los objetos intuitos por las cualidades secretas que poseen. Resulta claro que la vía para ahondar en esa cantera es irritar, incrementar y estudiar las «impresiones obscuras» aludidas por Bergson, hasta el momento en que la «simplificación práctica» desaparece, sustituida por la aparición pura y esperada. Entonces, cada objeto se transforma en un libro donde se puede leer un mensaje originalmente cifrado; esto coincide con la alusión de Papus, que se refería a la diferencia entre el modo de considerar los cuerpos celestes de la astronomía (puramente física) y la astrología (poética y espiritual), y también con la opinión de Paracelso, para el cual todas las cosas son jeroglíficos como los constituidos por las líneas de la palma de la mano, y esperan la ciencia del que sepa descifrarlos.

El objeto en el siglo XX

«El error principal en que incurre la pintura es la representación de la realidad. El error del cine es el argumento. Aligerado de este peso negativo, el cine puede llegar a ser el microscopio gigantesco de las cosas nunca vistas ni sentidas. Sostengo que una puerta ampliada que se mueva lentamente (objeto), es más emotiva que la proyección en proporciones reales de un personaje que la hace mover (asunto).» Esta aseveración del pintor cubista (mejor *tubularista*, según Gómez de la Serna) Fernand Léger (citada por Sebastián Gasch, en *Las etapas del cine*), nos muestra el interés que nuestra época siente por esa nueva realidad presentida, en la que el objeto puro juega tan importante papel. Sin embargo, no acaba de servirnos para la finalidad que perseguimos. En primer lugar, asegura que «una puerta *ampliada*... es más emotiva... que la proyección en proporciones reales de un personaje». Esto parece trasvasar el origen de la emoción del objeto a su tono visionario, a su presentación con cualidades irreales. En segundo lugar,



OBJETO ESCULTURA
El vaso de absenta, por Picasso, 1914

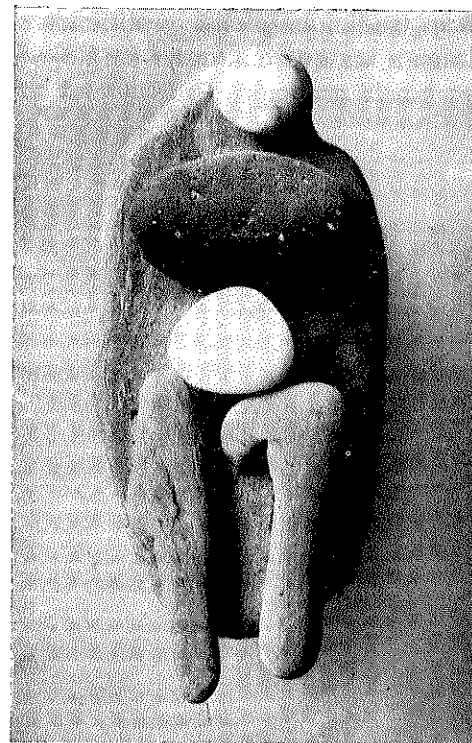
habla de movimiento. Y éste siempre es sospechoso de simbolismo. Esa puerta que se mueve sola reproduce visualmente el famoso proceso de la cortina (censura) que separa el inconsciente del consciente y deja pasar contenidos peligrosos y atrayentes.

Pero, como veremos, si es posible deslindar al objeto y su esencia de factores físicos, ya resulta más difícil

realizar tal escisión con los componentes psicológicos. Y, efectivamente, las más importantes innovaciones introducidas en el concepto y uso del objeto, en nuestro siglo, se deben a una interpretación psicológica, simbolista (distinta de la expresionista; recordemos la *Silla* de Van Gogh), la cual no altera la estructura del objeto ni su materia para utilizarlo como pantalla para la proyección sentimental, pero, en cambio, lo utiliza para desvelar, por paralelismo y analogía (procedimiento mágico) contenidos latentes de la psique.

La creciente objetividad de nuestro tiempo se manifiesta con suma evidencia en el arte. Ya describimos la transición del objeto como representación; ahora nos referiremos brevemente a la evolución del concepto del objeto físico en sí. En su *Psychologie de l'art*, André Malraux dice que los artistas medievales se hubieran reído ante la definición de Maurice Denis de que «un cuadro es ante todo una superficie en la que aparecen colores dispuestos con cierto orden» (cito de memoria). Con ello, quería significar que, para los pintores románicos o góticos, el arte, su arte, era ante todo una «realización de imágenes», una presentización corporeizada de visiones espirituales, de conceptos formales sobre temas considerados como superiores a la realidad. Pero Denis tampoco se equivoca en su definición. La contradicción de conceptos expresa la contradicción de épocas.

Por esta causa, en el siglo XX oímos hablar de «cuadro-objeto», no menos que de «escultura-objeto», «escultopintura» u «objeto construido». Se quiere, en el primer caso, patentizar el carácter de cosa física del cuadro, sometiendo la imagen a la materia que la soporta y expresa; para ello se acentúan los componentes materiales, se hace intervenir el marco en la pintura, decorándolo en consonancia con ella y así resulta, en un

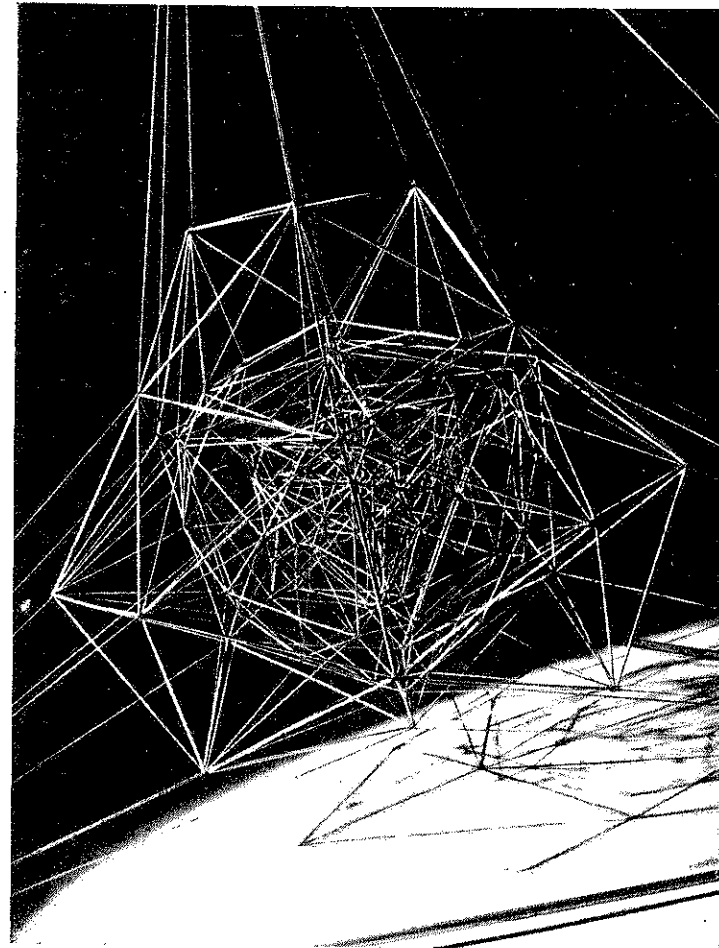


OBJETOS ENCONTRADOS
Ensamblados por Ángel Ferrant

momento dado, una pintura que se aparta enteramente de la confusión con el muro y surge como cosa aplicada a él, o como agujero que rompe la pared para abrir una lejanía dotada asimismo de plena objetividad.

En la escultura, las formas esquemáticas y geométricas aproximan las obras a la arquitectura y a la producción de objetos de la máquina; esto dista de ser condición exclusiva de nuestro tiempo, los pueblos primitivos

esquemmatizan tradicionalmente y obtienen así formas muy próximas a las que cualquier catálogo de objetos puede ofrecer a la atención. En especial, recordamos unas cabezas esculpidas del Perú precolombino, casi iguales a cilindros de un motor de reacción. Antes de entrar en el estudio de la creciente *objetización* del mundo artístico, especialmente entre los años 1910 y 1935 (cinco lustros que señalan el clímax del arte experimental), queremos transcribir unas frases del escultor semiabstracto Ángel Ferrant, que se halla al margen de los movimientos artísticos concretos, pero en cuya sensibilidad confluyen las más ásperas vertientes. Dice, en el artículo titulado «Mis objetos» (1934): «dos objetos, o más propiamente, los utensilios que constantemente nos rodean, han llegado a interesarme tanto, tanto, que hubo un momento en que no pude reprimir el impulso de *utilizarlos en lo inútil*; los necesité como alimento... hay ocasiones en que se llega a un grado de saturación insoportable y hoy me sentí ahogado por la condensación en torno de tanta sublimidad degenerada, y abrí una ventana, dando reposo a mis manos, dejé de *hacer* e hice otra cosa, al fin la misma: fui sugestionado por la contemplación de los objetos más triviales —rotos o enteros— y me dispuse a ordenarlos por un imperativo interno. Este proceder no es ni heterodoxo ni nuevo, en este caso me serví de una cuchara o de un peine como quien se sirve de un anca o de todo un ser vivo».

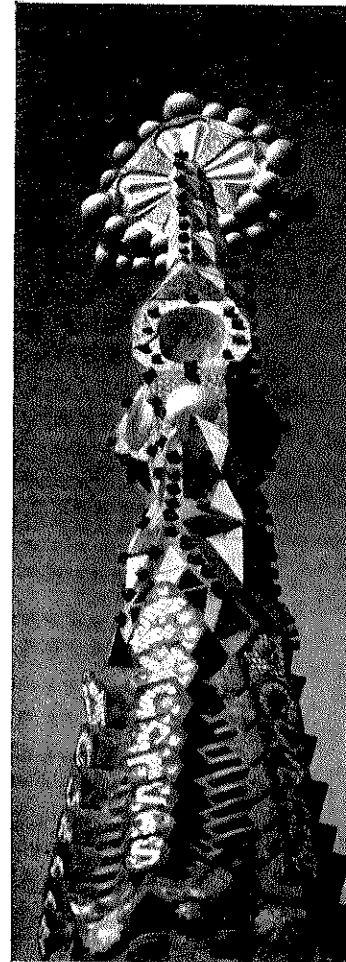


OBJETO GEOMÉTRICO
El interior de los poliedros

Del modernismo al constructivismo

La pasión por el objeto que acabamos de explicar, así como también el efecto que los nuevos objetos para la ciencia y la industria originaban en la sensibilidad de los artistas, motivaron que, paralelamente al desarrollo de la objetividad en la representación, se desarrollara una tendencia compleja, frente al objeto, en la cual hallamos tres corrientes principales: *a*) interpretación técnica de la materia, invencionismo y construcción de objetos «de arte», cuyo aspecto oscila entre el instrumento técnico y la pura expresión gratuita; *b*) derivación del ornamento, la obra escultórica de bulto y el relieve hacia formas independientes, complicadas y simbólicas, en las que lo estructural no brilla como valor primordial, sino que figura al servicio de la «intención» irracionalista del creador; y *c*) simple valoración de los objetos naturales o artificiales (con preferencia estos últimos), buscando su identidad más allá de su función y de su empleo habitual.

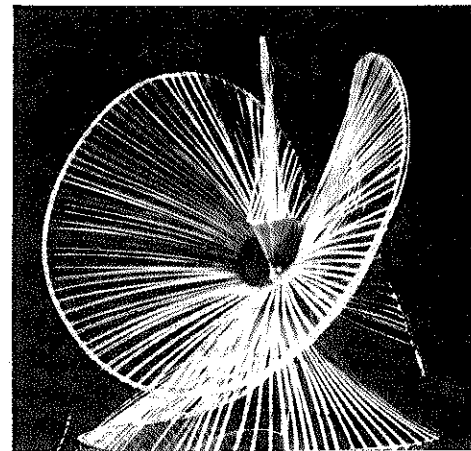
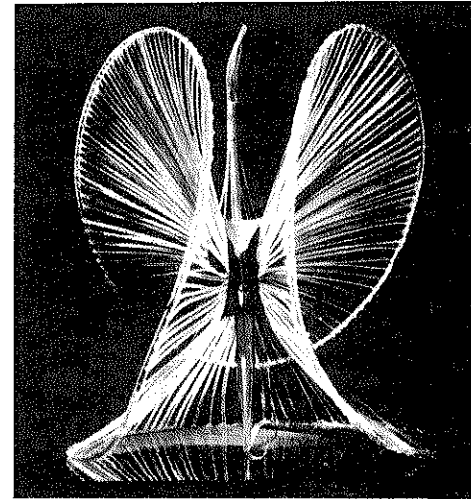
El primer procedimiento para la creación de objetos tiene, pues, un marcado carácter técnico (o pseudo téc-



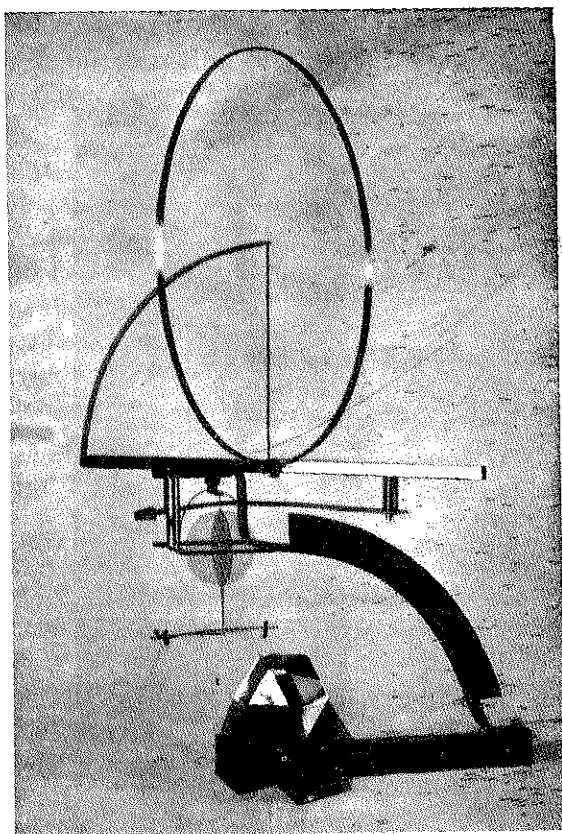
OBJETO ARQUITECTÓNICO
Detalle de la Sagrada Família, de Gaudí

nico); es, como gustan de decir los críticos de arte alemanes, un «romanticismo de la máquina»; los dos grupos siguientes se apartan por entero de esa glorificación positivista del «ingenio» y se acercan a la concepción mágica del mundo. Sin embargo, podemos considerar que el origen de los tres movimientos tiene lugar en el modernismo (1890-1908), movimiento mucho más importante e interesante de lo que se cree, aun por los especialistas que se han dedicado a estudiarlo. En efecto, el *Modern Style* es una síntesis extraordinaria de las dos vertientes: irracional y racional (recaída en el ornamentalismo bárbaro, e investigación rigurosa morfológica; enaltecimiento de las fuerzas ciegas del estilo y a la vez del «progreso» técnico y científico). Los modernistas estudiaban con amor cada detalle de la naturaleza y, creyendo interpretarlo fielmente, lo deformaban según su angustioso sentimiento del mundo. De allí, por consiguiente, surgen las dos ramas que llevan hacia el objeto-máquina y hacia el objeto-símbolo.

El abultamiento ornamental, el delirio del adorno como «cosa en sí», agregada, impuesta a la estructura, nos hablan de una vocación geológica, de un constante atender la avalancha ciega de la que surgen las nuevas formas que van apareciendo en el escenario del universo. Salvador Dalí, en 1930, definió certeramente el *pathos* modernista al decir: «Ningún esfuerzo colectivo ha llegado a crear un mundo de sueños tan puro y turbador como esas construcciones del *Modern Style*, las cuales, al margen de la arquitectura, constituyen por sí solas verdaderas realizaciones de deseos solidificados, donde el más violento y cruel automatismo traiciona dolorosamente el odio a la realidad y la necesidad de refugio en un mundo ideal, tal cual acontece en las neurosis de la infancia».



OBJETO CONSTRUCTIVISTA
Fuente de plástico en dos aspectos, de Naum Gabo, 1937

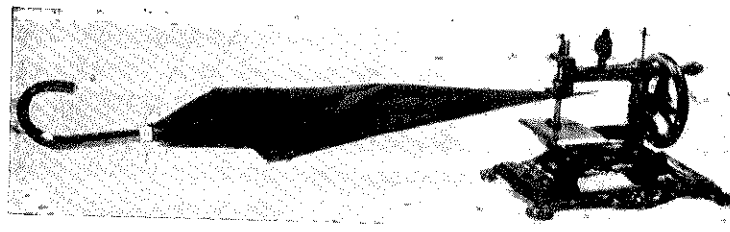


OBJETO PSEUDOTÉCNICO
Monumento para el Instituto de Física y Matemáticas, de Naum Gabo, 1925

La tendencia técnica, derivada de la investigación modernista, del estilo neutro y de la integración de lo científico e industrial dentro del arte, encontró entre 1907 y 1908 un poderoso apoyo con el movimiento cubista de Picasso y Braque, consecuencia en cierto modo del impresionismo y de la geometrización preconizada por

Cézanne. Diferentes movimientos que, en síntesis, citaremos: futurismo (1909), futurismo ruso (1910), rayonismo (1911), suprematismo y no objetivismo (1913), dieron lugar por fin al constructivismo, que abordó la creación de objetos puramente desinteresados, considerando que «la pintura había muerto» y que esa producción tridimensional era lo único que podía aparecer tras el proceso histórico. Fácil resulta comprobar que todos los *ismos* citados se manifestaron como enamorados de la máquina, la técnica, el progreso, etc. El futurista Marinetti dijo que «una motocicleta es más bella que la Victoria de Samotracia» y este aforismo debe ser considerado como el punto de partida teórico e ideológico del que arrancan las «construcciones» de Vladimir Tatlin, Antoine Pevsner, Naum Gabo y Ladislav Moholy-Nagy, principales artistas del constructivismo. Una obra de Gabo, el *Proyecto de monumento para el Instituto de Física y Matemáticas*, de 1925, imita casi rigurosamente la configuración del punto de mira de un arma anti-aérea. En otras construcciones se aproxima a la arquitectura o, utilizando materiales transparentes, se entrega a una libre experimentación sobre el espacio. La constitución del grupo *Abstraction-Création* en París, en 1932, permitió que se reunieran en él los mejores artistas abstractos del mundo, procedentes de Rusia, Alemania, Holanda, Hungría y Francia. La característica dominante de su arte es el abandono del contenido para mejor cultivar todas las posibilidades de la forma (con el consiguiente rechazo del sentimiento, la alusión, la figuración, el valor ideológico, moral, etc.). De ahí que el arte abstracto derivara rápidamente hacia una simple (pero importante) *ordenación visual del mundo* poniendo los fundamentos del estilo técnico contemporáneo en lo que a la exterioridad formal concierne. Dentro de ese

programa general, el objeto de los cubistas, futuristas y constructivistas es mecánico, visual, frío, decorativo e impenetrable. Sin embargo, a veces, se halla muy próximo del clima surrealista y del simbolismo (a nuestro entender, las mayores oposiciones de nuestro tiempo son luchas sin importancia frente a la coherencia de todos los fenómenos estilísticos de estos cincuenta años, comparativamente a la estética del pasado y a las creaciones del arte tradicional).



«Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser...»
Lautréamont

Concepto mágico del objeto

Antes de abordar el análisis de los objetos puestos en circulación por el movimiento *Dadá*, queremos sentar unos precedentes necesarios. Al lado del *conocimiento técnico* del objeto (que lo estudia según su función), del *estético* (que se ocupa de su belleza y perfección formal), del *físico* (que trata de las condiciones relacionadas con el objeto, como cuerpo en el espacio y como materia dotada de ciertas propiedades) y, añadiríamos, del *sentimental*, que prescinde de todo lo anterior, para atender sólo a relaciones extraobjetivas que dependen de coyunturas externas y personales, hay el concepto *mágico* del objeto. La cosa es, a su luz, considerada como un receptáculo de fuerzas universales, como un centro del que irradia poderío místico. Leenhardt dice que la magia «es también un medio para ponernos con el mundo en la misma relación que estamos con nuestro propio cuerpo». (De pronto, esta cita nos ha arrojado en otro problema pavoroso. En nuestro yo, ¿dónde empieza

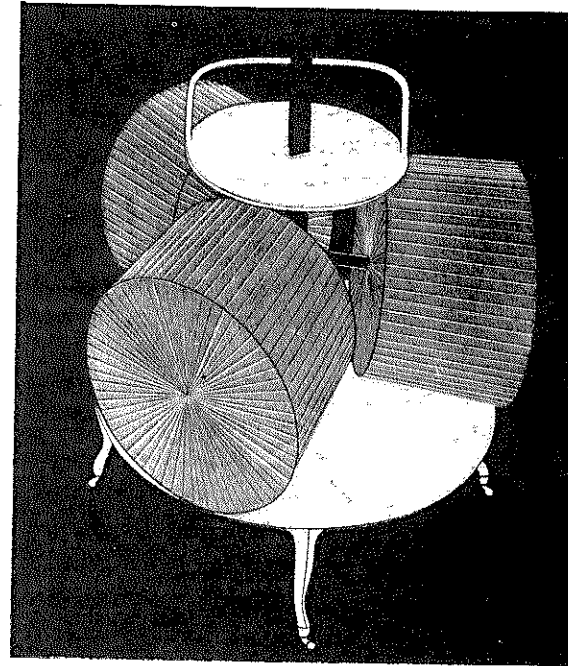
el sujeto y acaba el objeto? Una mano, ¿qué es: objeto o parte del sujeto?)

La ciencia moderna, y más todavía su apresurada vulgarización (y con ella la comunicación a la multitud del esencial problematismo científico: duda, error necesario e incertidumbre), no se hallan lejos del mundo mágico, en especial en cuanto a las expresiones se refiere. De los «cuerpos elásticos» de Einstein a las «piedras cansadas» de los incas no hay mucha diferencia, a pesar de que la cualidad del primer calificativo sea meramente física. Y ello es así porque ambas expresiones obligan a la psique a realizar un tremendo esfuerzo de adaptación, de traducción de contenidos a objetos que parecen al margen de tales posibilidades. El «espacio ilimitado pero finito» es otra de tales contradictorias explicaciones, cuyo efecto de noción es innegable.

En los objetos mágicos impera siempre una contradicción de este tipo; por ello podrían ser llamados objetos-máscaras. Son y no son al propio tiempo, porque aparecen en función del poder sobrenatural que los mantiene en el mundo y cuya naturaleza es desconocida. En su estudio sobre las máscaras, Georges Buraud nos da a entender que las identificaciones místicas proceden siempre de la intuición que forma la base de los ocultismos de todas las razas: «el de la identidad del hombre integral —con el desarrollo de todas sus facultades humanas y divinas— y el universo, con todas sus fuerzas en acción. El Hombre Total, el Yo místico, se convierte en Alma del Mundo, se une con las energías armoniosas y, sometiéndose a ellas, las dirige a su vez».

Esta identidad es demasiado nebulosa; deja sin explicación muchas cuestiones de importancia esencial. Si el hombre primitivo se siente en esa unión con el universo, ¿para qué necesita fabricar objetos: fetiches, tótems,

ídolos, ornamentos sagrados, mágicos. Si sucediera al contrario, si el hombre se concibiera primariamente como desamparado, entonces resultaría comprensible su pasión constructiva. Desde tal ángulo, los objetos



OBJETO REPRESENTADO
Molino de chocolate, por Marcel Duchamp (tela), 1914

aparecerían como intermediarios, verdaderos ángeles (en el sentido de Rilke), absolutamente imprescindibles para ligar al hombre caído con la fuente de toda fuerza. Deduciríamos de ello que la multiplicación patética de objetos sería la expresión de una angustia creciente

(aplíquese al mundo técnico de Occidente esta ley) y que, en el fondo, la utilidad sería siempre el valor perseguido. Encontraríamos al primitivo, en sus paradisíacas islas, en la misma situación espiritual que «el hombre arrojado-en-el-mundo», de Heidegger y se nos haría comprensible la esterilidad de huidas como las de Gauguin y Arthur Rimbaud.

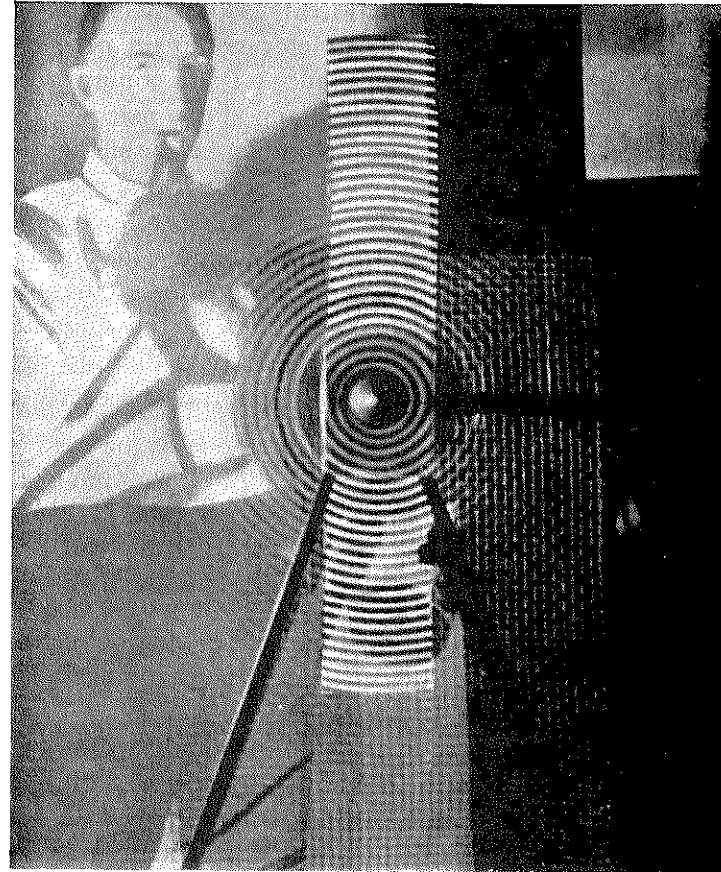
En Occidente, el progreso científico e industrial ha conducido a cierto magicismo frente al objeto al superpoblar con éste los panoramas habituales del hombre común, el cual dista mucho de entender el qué de cada utensilio y cada máquina y se ve compelido a juzgar todo ello como «poderes», tal cual anteriormente aludimos. Por esto no es de extrañar que el arte refleje también esta faceta del contemporáneo modo de sentir el mundo. La situación de incompreensión y creencia, que acabamos de citar, no sólo corresponde a la masa; también los «hombres superiores», tornados en especialistas por el incremento fabuloso de conocimientos y técnicas se ven en esa posición, en cuanto algo desborda el profundo pero exiguo cuadro de sus estudios particulares. Finalmente, movimientos como el psicoanálisis (que, digan algunos lo que gusten, está muy lejos de agonizar), han presentizado el misterio, situándolo no ya en el mundo, sino en el interior del hombre (abriendo el sujeto en dos zonas e injertando en el espacio desconocido del inconsciente los peligrosos y mágicos «complejos», verdaderas nebulosas de «objetos patéticos y dinámicos» dotadas de potestad autónoma). En relación con el psicoanálisis, la nueva simbología, en parte heredada del simbolismo y las ciencias malditas, establece las más audaces hipótesis y permite comprender (racionalizar, explicar parcialmente) fenómenos que a primera vista semejan irracionales.

Por ejemplo: la famosa frase de Lautréamont: «Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y de una máquina de coser sobre una mesa de disección», permite esta doble interpretación (que la salva de lo gratuito, del humorismo y de la estética): paraguas = sexo masculino; máquina de coser = sexo femenino; mesa de disección = lecho (Salvador Dalí, según normas freudianas). Paraguas = serpiente cósmica; máquina de coser = jaguar (véase la imagen del Jaguar rojo de Chichén Itzá); mesa = universo. (Nuestra, según el método mítico de Carl Jung.)

El objeto dadá

Cuando se organiza un movimiento artístico, generalmente no se dictan leyes *a priori*, sino que se legalizan hechos consumados. El surrealismo, fundado oficialmente en 1924, era, en realidad, creación de los años anteriores y de algunos militantes de Dadá; y este grupo, constituido en Zurich, en 1916, se limitó a dar más fuerza y coherencia a principios subversivos que ya tenían varios años de existencia. Especialmente, a partir de 1912, se encuentran manifestaciones que pueden ser consideradas como característicamente dadaístas; la rebelión de Marinetti (1909), que había sido la primera en violencia y cronología, se vio rápidamente desprestigiada por razones que no son del caso. Correspondió a Tristan Tzara, R. Haussmann, Kurt Schwitters, Hans Arp, Max Ernst, Francis Picabia y Marcel Duchamp fijar los definitivos antecedentes del arte revolucionario del presente.

La investigación morfológica, heredada del modernismo, el humor, y la práctica de algunos nuevos proce-



OBJETO ROTATIVO
Marcel Duchamp al lado del mismo

dimientos, como el *papier collé*, de Picasso; el *collage* y el *frottage*, de Ernst, abrieron las anchas ventanas por las que luego habría de pasar el ave surrealista. Y a los dadaístas se debe, más que al surrealismo, la reacción típicamente contemporánea frente al objeto que nos

proponemos investigar aquí. Mientras los constructivistas veían la fabricación de objetos como un proceso mecánico y estructural, los afiliados a Dadá ponían todo su empeño en el matiz espiritual, en el uso psicológico del objeto, desvelando así otras condiciones de su identidad. Por ello, tratándose más de descubrir una esencia que de construir formas nuevas, aunque tampoco desdénarían este aspecto, llegaron rápidamente a la concepción que podría ser expresada en la ecuación siguiente: objeto encontrado = objeto construido. No hay duda de que *encontrar* implicaba un proceso bien distinto del que se suele producir cuando alguien que va a escribir requiere su lápiz o su pluma.

¿Por qué? Porque en este último caso, lo que *en realidad* se busca no es «el lápiz» o «la pluma» (entidades inmanentes), sino el servicio que tales útiles facilitarán de seguro al que los busca. Tanto es así, que si por casualidad el lápiz tiene la punta rota o la pluma carece de tinta, provocarán un movimiento de enojo y de rechazo contra el objeto, que, en el fondo, permanecía al margen de la cuestión.

En las representaciones bidimensionales: dibujos, pinturas, collages, etc., los dadaístas se esforzaron por hacer aparecer ese lado ordinariamente invisible del objeto. Hans Arp estudió incansable las estructuras de los objetos naturales, menos por afán técnico (al modo de Durero) que por *descubrir rasgos expresivos nuevos en el alma del mundo*. Lo mismo puede decirse del escultor rumano Constantin Brancusi que, independientemente, realizaba experiencias similares, y de Francis Picabia, quien, en sus dibujos, mezclaba continuamente elementos mecánicos con fragmentos tomados de la naturaleza. La finalidad de estos experimentos, que ya hemos ratificado, es manifestada claramente por Max

Ernst cuando, al referirse a sus *frottages* (verificados, como el nombre indica, frotando con un lápiz un papel superpuesto a una materia cualquiera, para captar la imagen de su textura) dice que el resultado obtenido no se refería para nada a las «calidades» de dicha materia, sino que saltaba bruscamente al campo de lo psíquico, ofreciendo fantasmas a la contemplación, parecidos a los que Leonardo hallaba en las formas de las nubes y de las manchas de los muros.

Sin embargo, tampoco este proceso nos sitúa ante la objetividad descarnada (ni puede confundirse con la deformación expresionista; en ésta hay predominio del sujeto sobre el objeto, mientras que en el experimento dadaísta se produce un dualismo equivalente entre ambas potencias, las cuales parecen aludir a un *tercer orden oculto*: la surrealidad). La falta de sistema del dadaísmo y la discrepancia de sus dirigentes determinó la muerte de ese grupo y la constitución del surrealista. Pero antes de pasar a la consideración de los objetos construidos en la tónica de este último, hemos de referirnos a hechos muy significativos.

El objeto de Marcel Duchamp

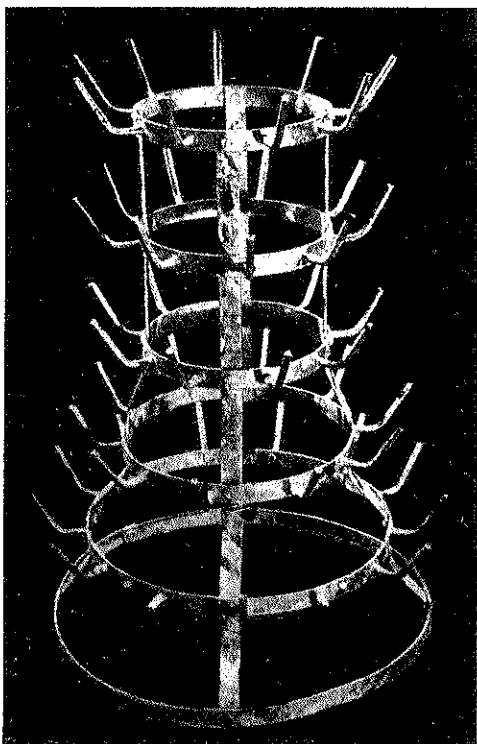
En una conferencia pronunciada el 29 de marzo de 1935, André Breton intentó referirse a la «situación surrealista del objeto», pero, por motivos que desconocemos, no profundizó en el asunto y nada especificó sobre este tema, que contrapuso claramente a «situación del objeto surrealista». Efectivamente, la última expresión hubiérase referido a los resultados experimentales (artísticos) obtenidos al construir objetos especiales, mas el primer epígrafe aludía a algo más interesante: la verdadera opinión que el surrealista tiene del objeto, sea éste cual fuere y con independencia de su función.

Volveremos al movimiento Dadá. En el libro exhaustivo publicado en 1951 en los Estados Unidos, editado por Robert Motherwell, que se titula *The Dada Painters and Poets*, podemos encontrar algunas cosas dignas de atención. En primer lugar, una fotografía de Marcel Duchamp (el creador de los *Ready-made*) debida a Man Ray, la cual nos muestra unos rasgos a los que podría

aplicarse el mismo laudatorio comentario que José Pijoan dedica en *Summa artis* a la efigie del comediógrafo Menandro. Éste, que, entre Aristófanes y el teatro romano, exploró en sus obras los más bajos y grotescos fondos de la humanidad, tenía un grave, bello y aristocrático rostro de lord inglés (Pijoan). Marcel Duchamp parece decirnos con su perfil, que si los dadaístas cometieron todo género de «excesos significativos» fue menos por una inferioridad suya (en el sentido de Nordau y su teoría de los «degenerados superiores»), que por sentirse presos en un mundo cuya vileza debía denunciarse.

Vemos también, en el libro norteamericano mencionado, la reproducción de muchas portadas y páginas de revistas dadaístas. En casi todas ellas aparecen objetos diversos, irracionalmente confundidos con los textos y los epígrafes. Navajas de afeitar, globos, barcos, paraguas, serpientes, modelos de sastrería, dromedarios, conchas bivalvas, quioscos, ruedas dentadas, motores de la incipiente aviación, manos cortadas por el puño y con el índice extendido, combinaciones de máquinas y sus elementos, etc. Asimismo, la tipografía está tratada de modo irregular, formando diseños y dibujos geométricos, de ascendencia futurista y cubista literaria (Apolinaire), para recalcar el carácter objetivo de cada línea, de cada tipo. Pero lo que resalta máximamente de las páginas ilustradas a que nos referimos son los objetos de Marcel Duchamp, acaso el hombre que con mayor intensidad y pureza ha sentido el problema del objeto, único artista que podría decir y especificar aquella «situación surrealista del objeto» a que Breton se refería.

Con la firma R. Mutt, en 1917 expuso la taza de porcelana de un urinario, colocada de modo que el saliente horizontal apareciera como vértice de un bello arco ondulado. Exhibió también un aparato para sostener



OBJETO READY-MADE
Portabotellas, por Marcel Duchamp

botellas de leche, igual a los que usan en la industria, y otros objetos similares, los cuales, por el solo hecho de aparecer fuera del marco de su utilización ya adquirirían un aspecto inquietante y revelador. Duchamp se mostró perfectamente consciente de sus originales experimentos al decir que «la simple elección de un objeto ya equivalía a la creación» (lo cual enriquece la ecuación que antes establecimos con un nuevo término: objeto encontrado = objeto construido = objeto elegido).

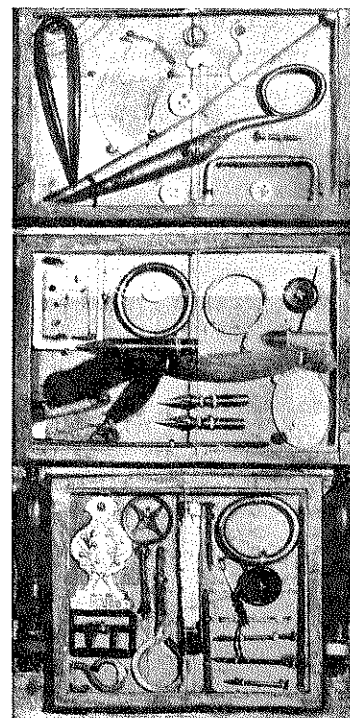
¿Que intenciones perseguía Duchamp con sus exposiciones de «objetos elegidos»? En primer lugar, desorientar a los públicos, provocar un beneficioso choque en la mente de las masas hipnotizadas por la costumbre y la tradición, esos dos monstruos desvitalizadores. En segundo lugar, probar la importancia intrínseca de los objetos, al margen de su utilidad y de todos los valores que se les reconocen habitualmente. En tercer término, en algunas ocasiones, sugerir inauditas relaciones entre el objeto y el sujeto (simbolismo), abriendo con ello el panorama del objeto surrealista. Finalmente, también Duchamp se interesó por el puro triunfo de los objetos, deseando que ellos participaran asimismo de los frenéticos anhelos de liberación que formaban la base de todos los impulsos dadaístas. Más allá de una «Sociedad protectora de animales y plantas», Marcel Duchamp se acercaba a la previsión de una «Sociedad protectora del objeto».

En ocasiones, como en la referente al famoso portabotellas, la objetividad pura y el simbolismo se alían estrechamente. Las palabras de G. Pillement, en *Les cathédrales d'Espagne*, destinadas a glosar el remate de una torre gótica, «el último cuerpo se halla formado por una flecha adornada con varios niveles de rayos horizontales figurando coronas de espinas», puede aplicarse literalmente al *Ready-made* de Duchamp; sólo que, en el portabotellas, los niveles de rayos no «figuran» coronas de espinas, sino que *lo son*. Y con esto llegamos a la independización del objeto, estudiada por André Breton como crisis del mismo.

La crisis del objeto

El artículo inserto con este título en el número de mayo de 1936, de *Cahiers d'Art* (transcrito en *Le surréalisme et la peinture*, edición de 1945), es un alegato encaminado a demostrar lo que, a nuestro juicio y tal cual hemos ido indicando en las páginas anteriores, constituye una indudable manifestación de la mutación del sentimiento del mundo, operada en la sensibilidad del presente. Breton cita la frase de Hegel: «Todo lo que es real es racional, y todo lo que es racional es real», agregando que, como el conocimiento de la realidad se amplía constantemente e integra zonas contradictorias y no claramente explicables por la lógica tradicional (véase a este respecto el libro de Stéphane Lupasco, *L'expérience microphysique et la pensée humaine*), se hace necesaria la admisión de un «surracionalismo» paralelo al surrealismo, esferas que engloban las adquisiciones recientes que se presentan en oposición con las nociones ordinarias de razón y realidad.

Menciona asimismo unas expresiones de Gaston Ba-

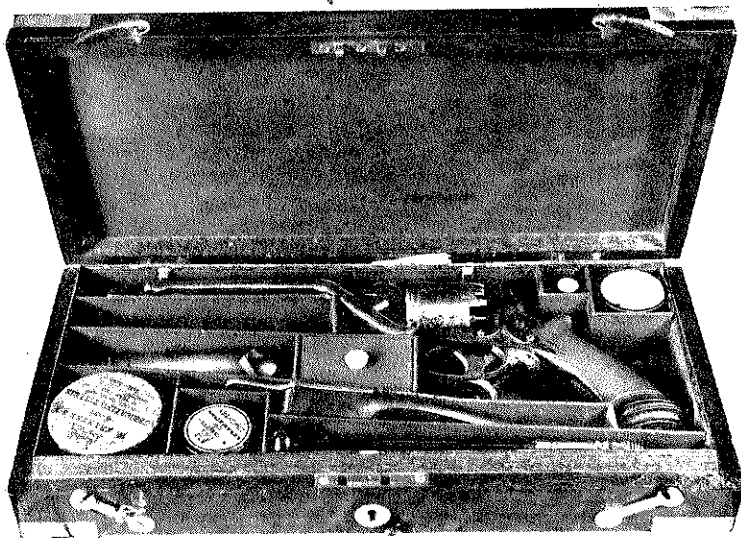


OBJETO SIN UNIDAD
Realizado por un allorado

chelard en las cuales este científico francés dice que «esencialmente, la idea de realidad consiste en la convicción de que una entidad cualquiera supera el dato inmediato (la percepción) o, para hablar con más claridad, que se encontrará más en lo real escondido (esencia de la cosa) que en el dato inmediato (aspecto sensible de la misma)». Tal afirmación —señala el autor de *Nadja*— «basta para justificar de manera absoluta la empresa surrealista, la cual tiende a provocar una revolución

total del objeto: acción de contraponerlo a sus fines, dándole un nuevo nombre y firmándolo... mostrándolo en el estado a que lo han reducido los agentes exteriores, tales como los terremotos, el fuego y el agua... Los objetos de este modo reunidos tienen de común que difieren de los objetos que nos rodean por simple *mutación de papeles*.

El número citado de *Cahiers d'Art* apareció en el momento de celebrarse en la galería de Charles Ratton, de París, una exposición de objetos surrealistas, la cual comprendía las modalidades siguientes: *objetos matemáticos, objetos naturales, objetos salvajes, objetos encontrados, objetos irracionales, objetos ready-made, objetos interpretados, objetos incorporados, objetos móvi-*



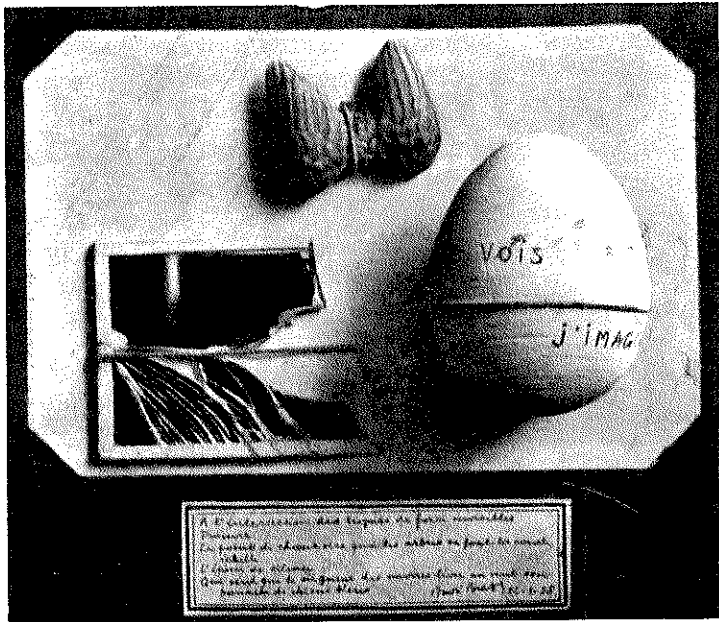
OBJETO ROMÁNTICO
El estuche con el revólver usado por el general Prim



OBJETO SURREALISTA
Realizado por Salvador Dalí

les. Todos estos tipos ofrecen el carácter común de su inutilidad práctica, de su aspecto turbador y extraño, de la arbitrariedad, contradicción y heterogeneidad de los elementos que los constituyen.

Entre los objetos naturales sobresalían por su belleza estructural fragmentos de limonita (óxido de hierro hidratado), cristales de bismuto, mármol ruiniforme de Florencia y calcita englobando arena de cuarzo. De los artificiales citaremos la curiosa caja llena de utensilios cortantes: tijeras, clavos, agujas, tornillos; de botones y lazos, ejecutada por un alienado; la tremenda *Muñeca* de Hans Bellmer; el *Vaso de absenta*, de Pablo Picasso; el *Traje afrodisíaco*, de Salvador Dalí; y los titulados: *Pequeño mimético*, de Jacqueline y André Breton; *Tres figuras móviles sobre un plano*, de Alberto Giacometti; *Del otro lado del puente*, de Yves Tanguy; *La exacta sensibilidad*, de Óscar Domínguez; *Victoria alada*, de



POEMA-OBJETO
por André Breton, 1935

Hayter. Objetos móviles fueron presentados por Max Ernst y Alexander Calder, quien habría de llegar a ser el maestro indiscutido del género.

En cuanto a los objetos matemáticos, Christian Zervos explica su razón de ser con las frases siguientes: «No hay duda de que las relaciones y proporciones introducidas por los matemáticos en las formas crean una actitud estética. Es sabido que toda imagen puede ser reducida a una fórmula matemática y toda fórmula matemática puede trasladarse a una imagen. [Los objetos matemáticos] son traducciones al mundo de las formas de los mundos geométrico y del álgebra. Son incontestable-

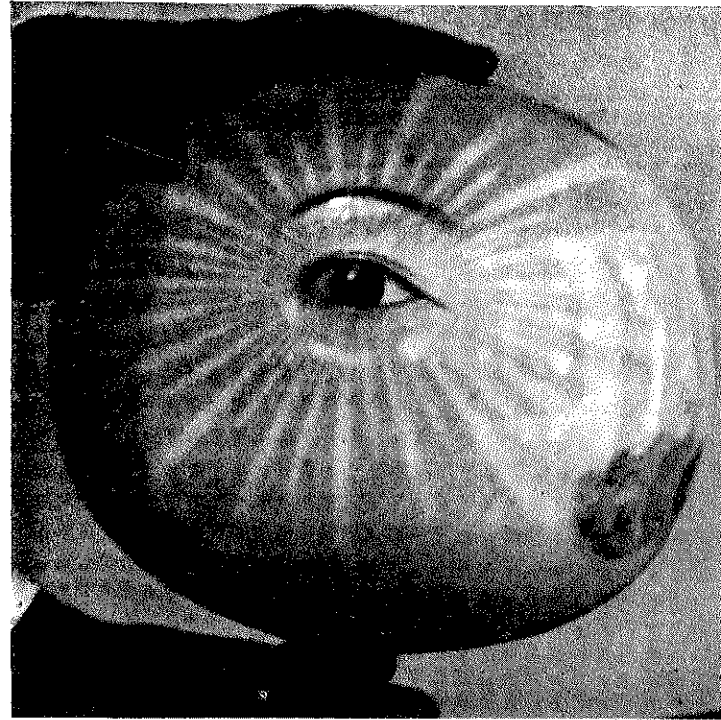
mente bellos, con frecuencia imprevisibles, alucinantes a veces».

Por si las especies mencionadas de objetos fuesen pocas, el surrealismo creó aún dos que alcanzaron gran fortuna: el *poema-objeto*, combinación de textos y de objetos encontrados-interpretados, por lo general dispuestos sobre la superficie en que aparecen los epígrafes, en interacción con ellos, mezclando íntimamente la forma vista y la sugerida por la palabra escrita; y los *objetos de funcionamiento simbólico*, en cuya génesis y desarrollo cupo a Salvador Dalí un lugar preponderante. Simbólico debe ser entendido no a la manera mítica (símbolos generales y espirituales), sino en el concreto sentido freudiano, con preferencia libidinoso, sentimental y fetichista.



Los objetos de funcionamiento simbólico

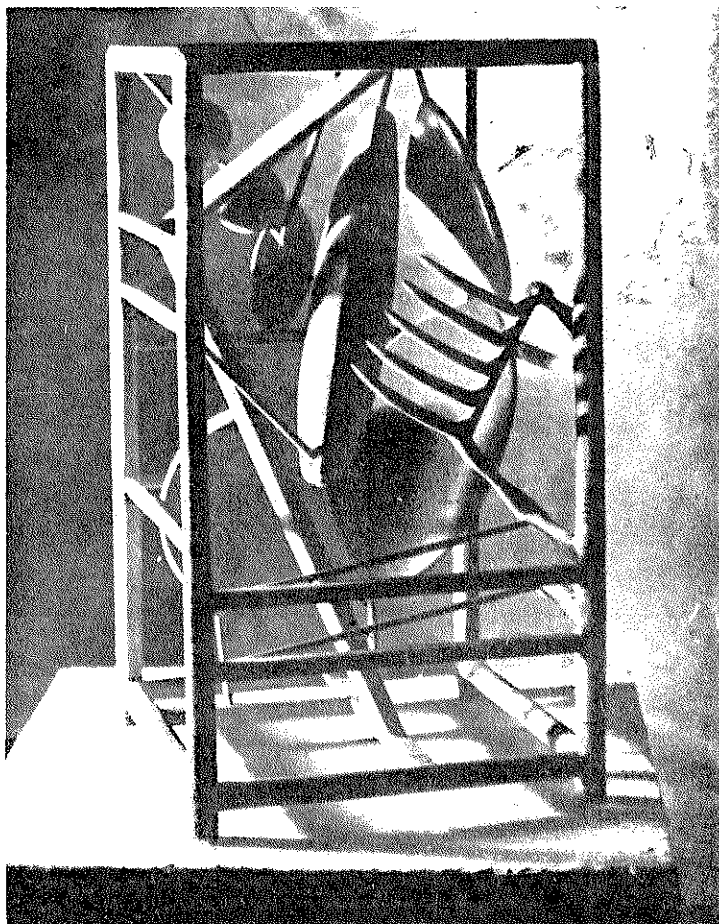
Así como los móviles de Calder, o los de Ángel Ferrant, se pueden adscribir al vasto y mal estudiado movimiento del «simbolismo espacial», ya que la esencia de su efecto es mágica y magnetizadora, pero no sexual, los objetos de funcionamiento simbólico pertenecen, como acabamos de decir y ratificamos, al mundo de las expresiones libidinosas transferidas, sensibles por el contagioso paralelismo del proceso. Como indica Maurice Nadeau, en su *Histoire du surréalisme*, «Dalí partió de una escultura de Giacometti, *La hora de las huellas*, la cual se puede describir groseramente como formada por dos sólidos: uno en forma de cuarto de naranja, con dos planos superiores cortándose en una prolongada arista; y otro en forma de bola hendida en su base y suspendida encima del primer cuerpo sólido por un hilo. Esa bola es, por consiguiente, móvil y se desplaza sobre el sólido inferior de modo que la arista de éste se halle en la inmediata proximidad de la grieta del otro. Tal contacto no es una penetración. Pero todos los que han visto



OBJETO SIMBÓLICO
Globo de fayenza, símbolo de la religión caodaísta

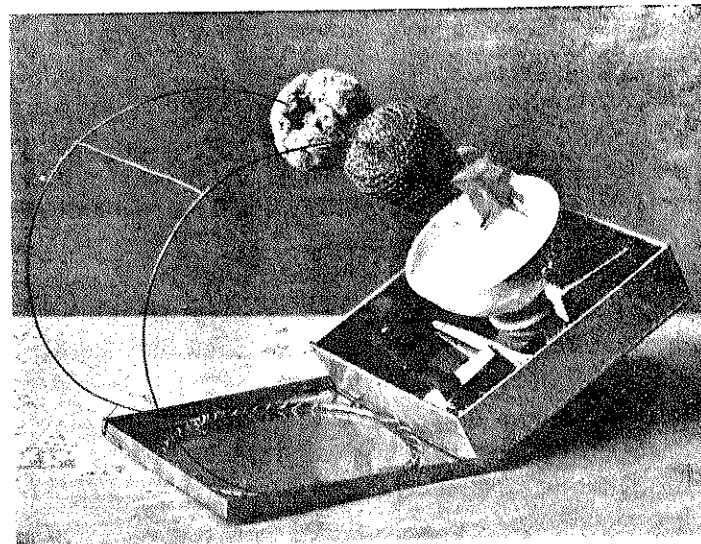
funcionar ese objeto confiesen haber experimentado una emoción indefinible y violenta, en clara relación con los deseos sexuales inconscientes... Estaba abierto el camino para la fabricación de un gran número de objetos de ese género. Dalí construyó más que nadie; también los hicieron Breton, Man Ray y Óscar Domínguez».

En el número 3 de la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Salvador Dalí estableció la definición de tales objetos diciendo que «se prestan a un



OBJETO SURREALISTA
Palais de quatre heures, por Giacometti

mínimo de funcionamiento mecánico, se basan en los fantasmas y representaciones sensibles de ser provocados por la realización de actos inconscientes», y los explicó agregando que se trata de «actos de cuya realización no se explica el placer obtenido, teniendo en cuenta las teorías erróneas elaboradas por la censura y la represión. En todos los casos analizados, esos actos corresponden a fantasías y deseos eróticos netamente caracterizados. La encarnación de esos anhelos, su manera de objetivarse por sustitución y metáfora, su realización simbólica, constituyen el proceso tipo de la perversión sexual, la cual se asemeja, desde todos los puntos de vista, a los procesos de transmutación poética... Los objetos de funcionamiento simbólico no dejan ningún



OBJETO DE FUNCIONAMIENTO SIMBÓLICO
por Gala Éluard

resquicio a las preocupaciones formales. No dependen más que de la imaginación amorosa de cada uno y son extraplásticos». Tras estas afirmaciones, Dalí preconizaba un puro género de objetos creados en el desinterés surrealista (irracionalidad *per se*), diciendo que «grandes automóviles, tres veces mayores que el tamaño usual, serían reproducidos —con minuciosidad de detalles, superando la posibilidad de los moldes más exactos— en yeso o en ónix, para ser encerrados, envueltos en ropa de mujer, dentro de sepulturas adecuadas, cuyo emplazamiento sólo sería reconocible por la presencia de un minúsculo reloj de paja».

Como se desprende de lo transcrito, Dalí aportó a la teoría del objeto su delirante pasión que llega a la megalomanía persecutoria. Sin embargo, sus objetos carecen con frecuencia de la sutileza que poseen los de Óscar Domínguez, Valentine Hugo y Max Ernst. La complicación no siempre es una buena vía para alcanzar lo extraordinario. La misma diferencia que hay entre su prolijo y pesado simbolismo bitemático (odio al padre, erotomanía), pictórico, y la poesía variada del arte de René Magritte o de Ernst, existe entre los objetos por él contruidos y los de otros militantes del surrealismo. En el mismo número de la revista citada, e ilustrando el texto de André Breton, titulado «L'objet fantôme», aparece un sencillísimo dibujo que representa un sobre cerrado, lacrado, visto por la cara posterior. Pero ese sobre muestra la particularidad de que, en el lado derecho, tiene un asa. Basta ese detalle para facilitar instantáneamente la «emoción surrealista», fundada en el desencadenamiento de fuerzas oscuras y reprimidas, frente a las cuales el objeto actúa como las visiones de los sueños, con pleno poder de liberación, la cual tiene las máximas posibilidades de acción en la medida que su

simplicidad y claridad permiten que la cosa objetiva opere sobre el sujeto, imponiéndole el lado estremecedor de su presencia.

Por otro lado, debemos indicar que los valores simbólicos del movimiento (del funcionamiento) ya habían sido descubiertos con anterioridad por quienes se ocupaban de la exploración del mundo de los instintos e impulsos sexuales y prelógicos. Además, los objetos de funcionamiento simbólico desplazaban el interés hacia su movimiento, apartándolo de lo que más importante consideramos: la cerrada existencia del objeto, el misterio que irradia con independencia, no sólo de su uso vulgar, sino de todo empleo —psicológico, surrealista o no— que se le quiera imponer. La diferencia que hay entre el zapato conteniendo un vaso con leche tibia, introducido por Dalí en uno de sus objetos, y un zapato corriente, enfundando un pie que descansa o camina, es la misma que pudiera haber entre un esclavo destinado a la satisfacción de caprichos «particulares» de su amo y otro entregado a las duras faenas industriales: diferencia de servicio, no de estado ni, por consiguiente, de condición y de esencia.

Simbolismo general, mundo y desplazamiento

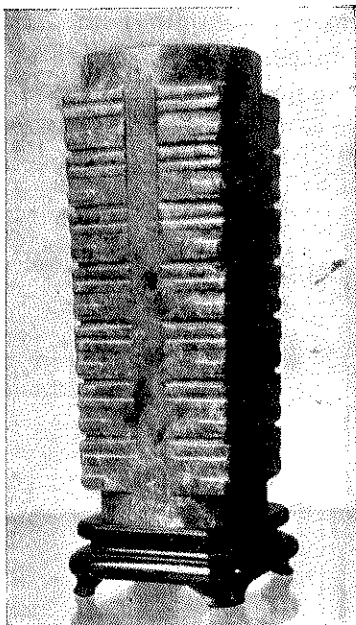
El simbolismo, como constante del pensamiento humano, como modalidad artística o en su más reciente aspecto de teoría psicológica, descansa siempre en una aniquilación de las cosas, en una ruptura de sus límites, para sumirlas en el limbo de lo borroso, de lo que se une con los miles de invisibles filamentos de la analogía. Entre el pluralismo que decreta la incomprendibilidad final de todo, y el monismo que integra cada objeto, cada fuerza, cada ser en un sistema en que lo inferior (y múltiple) es continuamente suprimido en beneficio de lo superior (y más simple), hay una serie de posibilidades intermedias, que son las que dan lugar a lo que llamamos un «mundo», esto es, un conjunto dotado de unidad y variedad relativas, que se interpenetran y apoyan mutuamente. Para dar mayor plasticidad a lo que acabamos de decir, vamos a transcribir un párrafo del filósofo chino Wang Bi (226-249), perteneciente a la escuela taoísta (según R. Wilhelm, orientalista alemán): «Las imágenes presentan el sentido, las palabras pre-

sentan la imagen. Para iluminar un sentido nada hay mejor que las imágenes; para poner una imagen en plena luz, nada mejor que las palabras. Las palabras deben concentrarse sobre las imágenes... Las imágenes



OBJETO SIMBÓLICO
Disco de jade chino, representando el cielo

deben concentrarse sobre el sentido. Las imágenes surgen de la significación, pero cuando alguien se deja apoderar por su belleza aislada es que no son las palabras justas. De este modo no puede alcanzarse el sentido más que olvidando las imágenes y sólo olvidando las palabras se puede penetrar en la imagen. La compren-



OBJETO SIMBÓLICO
Símbolo de la Tierra, chino

sión del sentido exige, pues, el sacrificio de las imágenes; la comprensión de la imagen exige el sacrificio de las palabras».

Dentro de su estilo voluntariamente redundante y anonadador, el dictamen de Wang Bi, trasladado de la imagen poética a la plástica, y a la construcción del mundo, nos explica con claridad cómo la existencia plural de las cosas es intrínsecamente adversaria de la gran unidad a la que el simbolismo suele aspirar. Esta tendencia, como modo de organización de los elementos cósmicos, integra a éstos en una suerte de utilitarismo significacional, eliminando la materia, la forma, la fun-

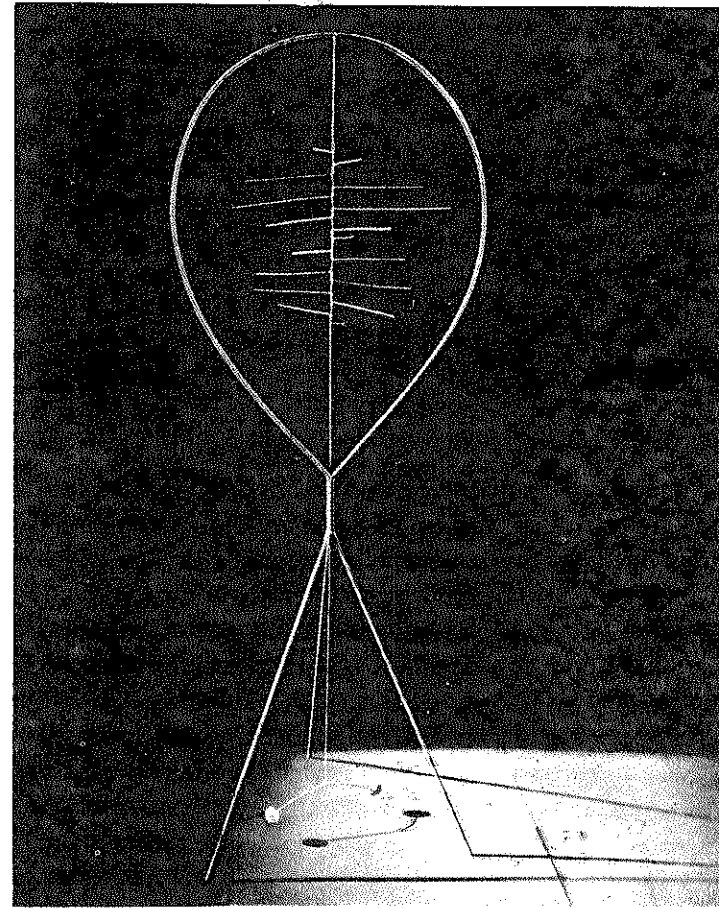
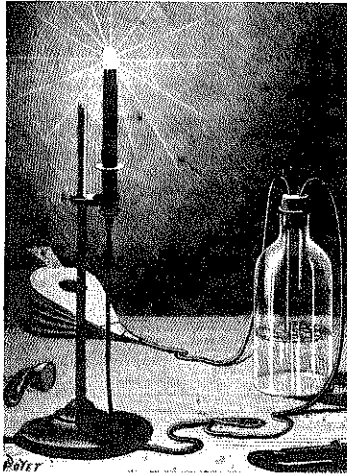
ción e incluso la corporeidad para dejar sólo el impulso de desdoblamiento, la concomitancia. Para el artista o el psicólogo simbolista las cosas son ecos de las fuerzas espirituales del universo, y éstas, a su vez, solamente significan el despliegue de un poder central que no permite la evasión y enquistamiento de nada en sus límites corporales.

Las doctrinas contrarias al simbolismo, que huyen de toda actitud mística, pueden desembocar en un dualismo (principio del bien y del mal, o masculino y femenino, o positivo y negativo) o en la ya mencionada posición del pluralismo, el cual reconoce la irreductibilidad de todo y lo traduce en un cosmos sólo habitable en virtud de su utilidad (Heidegger) o definitivamente inquietante e incomprensible (surrealismo). El «mundo» es, por consiguiente, la situación, el sistema de cosas que se encuentran entre los dos polos de aniquilación: el que niega toda objetividad por creer que el universo es una inmensa mascarada en la que una sola presencia se goza en escisiones y disfraces, y el que abandona cada aparición del ser en el pozo de su propia entidad, sin concederle otro valor que el utilitario (al fin también fantasmagórico).

El mundo simbolista (en cierto modo: utilitario místico) y el mundo utilitario son ordenaciones de las cosas en direcciones fuera de las cuales carecen de razón y de explicación (fundamento). De ahí que las búsquedas surrealistas, al querer revolucionar el sentido del objeto, procurasen ante todo el «desplazamiento», esto es, arrancar la cosa de su dirección racional (simbolista o utilitaria), para determinar así el surgimiento de la irracionalidad pura del objeto. La gran dificultad de una acción de semejante pureza se manifiesta por las recaídas en lo simbolista; ya antes dijimos que prescindir del uso psi-

cológico de algo es mucho menos viable que torcer el uso mecánico y externo. Utilizar un objeto es siempre negar su libertad e incorporarlo a la existencia humana; volverse de espaldas a la gélida objetividad aislada.

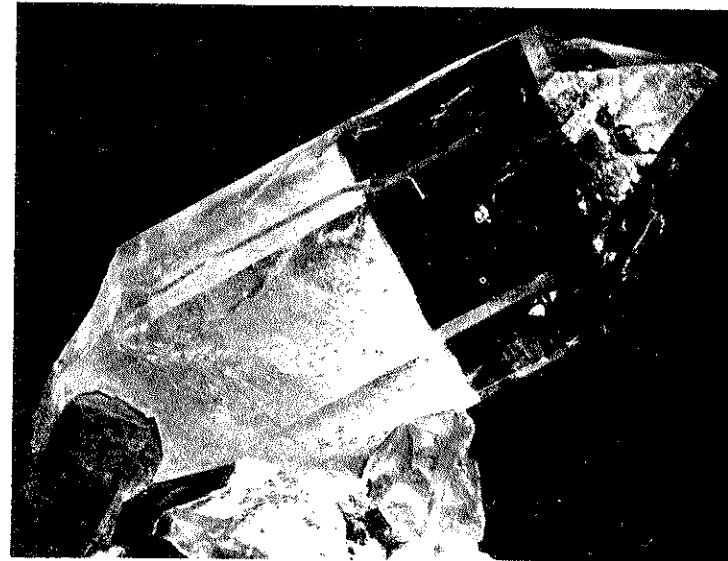
Finalmente, comprobamos que para crear el clima de esas interrogaciones-límite, hay que destruir también el sentido integrado en el concepto «mundo» o, cuando menos, volverlo al revés, arrancándole su acostumbrado sentido de sistema orgánico (pirámide que siempre alude a un vértice místico) para infundirle una nueva e irracional significación más fácil de presentir que de explicar.



OBJETO MÓVIL
Hour Glass, 1941, por Alexander Calder

Objetos naturales y objetos artificiales

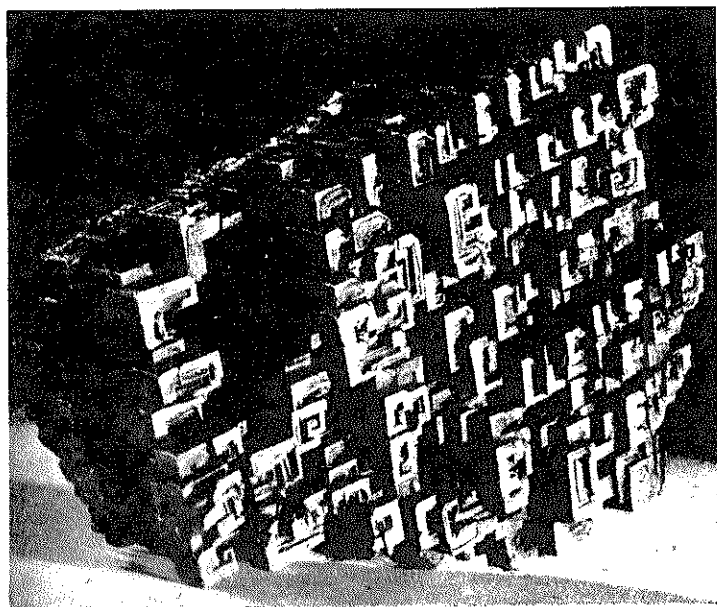
Una gran clasificación podría hacerse, descendiendo por las avenidas, las calles y los callejones de las subdivisiones, para realizar el inventario de los objetos físicos que constituyen nuestro patrimonio (y el suyo propio). Los objetos naturales se dividen en minerales (satélite Luna, canto rodado), vegetales (planta carnívora, raíz retorcida), animales (escarabajo, león), con la característica de que cada orden integra progresivamente los anteriores (que pueden llegar a ser, tras la destrucción aportada por la muerte, su único testigo: concha del caracol, mágica espina del pez, calavera humana). Los vegetales muertos y mutilados devienen más bien entes minerales. Aparecen después los objetos artificiales, puestos en circulación por el hombre tal vez desde la Era terciaria. Los eolitos, los sílex tallados y pulimentados son los más simples y primarios de tales objetos, a los cuales podemos atribuir ya un dualismo fundamental



OBJETO NATURAL
Cristal

(existente también en los objetos naturales, pero con otro sentido).

En efecto, los objetos artificiales integran la materia (que son) y la forma natural (que tuvieron) dentro de una nueva forma (impuesta por el hombre) y de ese valor misterioso que se denomina función (el cual trastorna todas las leyes de la naturaleza que, hasta el advenimiento del hombre ignoraba la necesidad de una aspiración, finalidad, sentido, etc.). El tormento esencial del ser humano, su no conformidad con el mero «estar en el mundo», su *pathos* trascendente, sus explicaciones, anhelos y contradicciones en orden siempre a una esfera de resultado, tras la de movimiento y traba-



OBJETO NATURAL
Cristales de bismuto

jo, es traspasado a los objetos artificiales (naturales deformados, esclavizados, reorganizados), los cuales, si pensar pudieran, no cesarían de vibrar en relación con ese dogmatismo de la función. Aparte de esa central inquietud, el hombre ha transmitido a los objetos el sentido de la jerarquía. En el mundo natural todo es insustituible e igualmente valedero. Una montaña no tiene por qué sentirse inferior a una mariposa, ni inversamente. Pero en el mundo de lo artificial, el método de la división de trabajo, el régimen de castas, imperan hasta lo increíble. La monstruosa capacidad humana para la valoración de calidades, matices, importancia,

expresión y posibilidades (puede verse, al efecto, el libro de Gómez de la Serna titulado *Senos*, en el que se dedican más de cien nutridas páginas a glosar diversidades y valores) y la creciente expansión del poderío del hombre sobre la naturaleza (desde la microscópica a la interestelar), han determinado la creación de variedades universales de objetos, en los que la simplicidad o la complejidad, la grosería o la extremada finura, acostumbran ser índices para la estimación, si bien no faltan casos en que se glorifica la sencillez perfecta de los útiles esenciales (artículo de Eugenio d'Ors, titulado «Los útiles de trabajo», en el que dice: «Un aeroplano es una máquina ingeniosa y pasmosa. Pero todavía más ingenioso y pasmoso es un martillo»).

Los dos grandes grupos de objetos artificiales son los de la *forma significativa* (obras de arte puro) y *forma utilitaria* (instrumentos, utensilios, objetos de uso vario), unidos por el doble nexo de las producciones de arte industrial, con *forma utilitaria significativa*, y de las artes aplicadas, dotadas de *forma significativa utilitaria*. Al margen de estos grupos, perteneciendo en teoría al primero (arte) y acercándose en realidad al objeto inútil (desplazado = surrealista) se hallan a veces los sublimes «objetos de regalo», de los que Salvador Dalí diría que son comestibles (sin exageración, pues que siguen las directrices del «estilo de la mona de Pascua») y que son definidos por la Enciclopedia Espasa de esta curiosa manera, particularizando en la muestra: «El objeto de fantasía o *bibelot*, es un objeto propio para decorar un aparador, o poner sobre el tablero a modo de mesa que hay sobre las chimeneas, sobre la cornisa de un mueble o la superficie de un muro. Para los aficionados, dichos objetos de fantasía son, según los respectivos gustos, bronce, lozas, armas y otras curiosidades

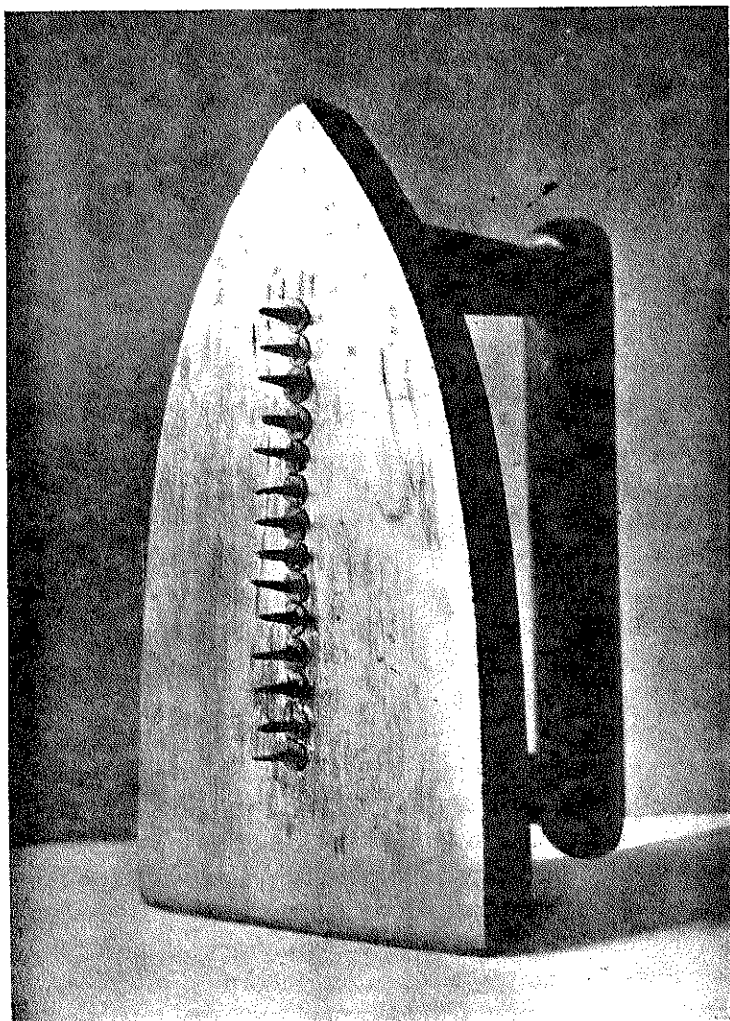
chinas o japonesas [?]. Se colocan en rinconeras, se anteponen o superponen y disponen en pirámide [*sic*] y, en general, la disposición sigue lo que indica la moda en el arreglo de las habitaciones confortables».



Sadismo y rebelión

En determinados momentos, a través de las páginas precedentes, hemos ido desvelando uno de los componentes espirituales del objeto, visto desde dos distintos ángulos: de un lado, hemos comprobado que utilidad es equivalente de esclavitud; que creación artificial es sinónimo de «violencia hecha a la naturaleza» (Francesco Rocchi). De otro lado, nos ha parecido que ese inquietante aspecto que toma el objeto cuando se le irrationaliza (esto es, se le despoja de su función y de su uso psicológico o forma simbólica) es la expresión de la rebelión virginal, situada en zona mucho más profunda que la del hombre que asalta la Bastilla, o la del animal que desgarrar a su domador. Lo terrorífico de la sublevación del objeto radica en su silencio y en su inmovilidad.

Por este complejo de hechos, recordamos la frase de Sade: «¿Qué importan todos los seres de la tierra en comparación con uno solo de mis deseos?» y, a la vez, las admoniciones de C.W. Leadbeater, al protestar contra las matanzas de animales, necesarias para la alimenta-



OBJETO SÁDICO
Man Ray, *Regalo*, 1921

ción. ¿Son los objetos susceptibles de despertar una compasión de ese tipo? ¿Puede resultar factible, o conveniente, que algunas mentes experimenten el horror de la creación artificial y sientan como sadismo la construcción de una mesa, sea ésta de materia orgánica o inorgánica? Estas preguntas se contestan por sí mismas y ciertamente que no queremos forzar el clima, de suyo expuesto, de este libro. Nos limitamos a observar la protesta del objeto y a interpretar en este sentido muchas de las creaciones de objetos del arte de vanguardia, dadaísta y surrealista.

Volvamos al dilacerado mundo de los «objetos contruidos». Pongamos uno de éstos al lado de su pariente utilitario. Este último es una plancha eléctrica, de las que se usan a diario en todas las casas para el necesario trabajo de devolver a las ropas su aspecto alisado y pulcro. El «objeto construido» es también una plancha, pero interpretada por Man Ray. El artista ha tomado el objeto y lo ha puesto de pie, con el mango vertical, y en la gruesa lámina de acero pulimentado ha soldado una serie de clavos afiladísimos. La instantánea asociación de ideas que se produce al ver el objeto de tal manera modificado es el desastre que se verificaría de ponerlo en uso descuidadamente, *sin advertir su actual transformación*. (El proceso es el mismo que el del jefe que se dirigiera a su servidor o empleado para darle una orden, ignorando que el segundo *había ya tomado la determinación de asesinarle en aquel mismo día y momento*.) ¿Se trata, pues, de un juego macabro? ¿Es pura gratuidad, similar a la de la ciencia recreativa, o al museo de figuras de cera, que reproduce los más espantosos crímenes? ¿Son culpables, desde el punto de vista burgués y legalista, incitaciones a la rebelión? Posiblemente hay algo de todo ello, pero además *otras cosas*. Una de ellas, acaso la

más primordial, un probable aviso (interesante en la era de las armas atómicas y de las posibilidades superiores, aún esperadas, deseadas y preparadas de continuo por científicos e industriales de la guerra), sobre el peligro universal que entraña el crecimiento del objeto.

En este caso, tendríamos que la fórmula de la rebelión sería proporcional a la del sadismo ejercido. A más objetos, a más sutilezas y perfeccionamiento, más posibilidades de revolución general de la cosa física, no ya contra el espíritu, sino contra el hombre-objeto: su cuerpo, su área de dominio y su destino biológico. La acusación del objeto sólo es percibida por algunos, incluso en nuestra atormentada época. Ya dijimos antes que el *homo faber*, en su aspecto general y genérico, no suele interesarse por las interrogaciones y por los enigmas. Pero Edipo no ha muerto todavía y sucede que el hombre tiene con demasiada frecuencia la tendencia de formular juicios superficiales sobre todo, basándose en impresiones de «situación». Por ello pudieron los aristócratas del mundo antiguo negar el alma a los esclavos, creyendo realmente y con fundamentos filosóficos (o sofisticos) que su posición implicaba la igualdad con lo que ahora tenemos por objetos. La reina Semíramis poseía un «reloj humano», consistente en un esclavo condenado a contar lentejas incesantemente y al mismo ritmo, lanzando un grito cada mil.

La fórmula del objeto real, físico

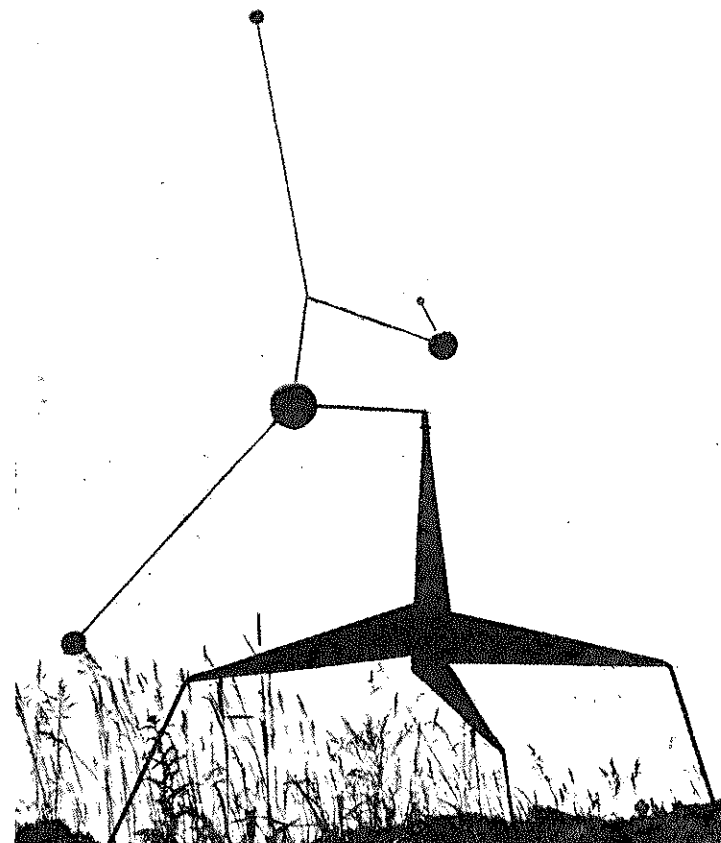
Integraremos los diversos elementos y aspectos que se han considerado aisladamente para constituir el conjunto del objeto físico y determinar su total naturaleza. Antes, aludiremos a su indivisibilidad, por la cual, cosas realizadas con materia inorgánica, que alcanzan a veces suma complejidad y que reúnen diversas partes, llegan a conformarse como verdaderas unidades, dotadas de finalidad y destino propios (en parte racionales, e impuestos por el hombre; en parte irracionales y originados por el azar). Las máquinas, los instrumentos, logran por consiguiente cristalizar en sistemas físicos más parecidos a los organismos superiores de la vida animada, que al mundo mineral del que su propia materia fue arrancada. La falta de un mínimo componente puede motivar la muerte virtual del mecanismo, mientras que la mutilación de un miembro puede ser perfectamente superada y sustituida en la vida animal.

Verificando ahora el resumen citado y partiendo de lo inferior hacia lo superior, encontramos que los ele-

mentos, las estructuras de un objeto real, físico, son los siguientes: la *corporeidad pura* (*C*); la *materia* (*M*) que le da realización en el espacio, con sus accidentes de extensión actual, impenetrabilidad, quantum sucesivo y quantum permanente; la *forma estructural* (no la natural, sino la impuesta en el proceso de creación y fabricación) (*FE*); la *forma simbólica* (dimana del «uso psicológico» y del concepto unitario del mundo) (*FS*); el *servicio* (función [*S*] que integra el movimiento y el destino mecánico del objeto); el *uso* (desgaste, huella) (*U*); los coeficientes de *libertad natural* (*Ln*) y *libertad artificial* (*La*), por los cuales entendemos la tendencia de la materia natural y de la obra artificial a independizarse de la forma, de la función y del destino, esto es, a cobrar un aspecto aislado, hostil e irracional, que se pone especialmente de manifiesto cuando el objeto está desplazado, como anteriormente vimos. A los factores reseñados, agregamos una *X*, entendiendo por tal ese reducto de misteriosidad intrínseca que advertimos en todo lo existente, con lo cuál la fórmula se constituye así:

$$(C + M) \cdot (FE + FS + S + U) \cdot (Ln + La) \cdot X$$

Cada paréntesis engloba conjuntos pertenecientes a un mismo orden. El primero encierra los que se refieren al origen natural del objeto; el segundo los concernientes a su artificialidad racional, proyectada y ejecutada por la mano humana (o por su delegación en una máquina); el tercero comprende los valores irracionales del objeto, sus potencias intrínsecas de liberación, en parte de esencia desconocida, pero que no deseamos confundir con la incógnita absoluta que finaliza la fórmula, la cual aplicaríamos en cualquier explicación gnoseológica, se refiriera al mundo, al hombre, al ser, etc., fieles a



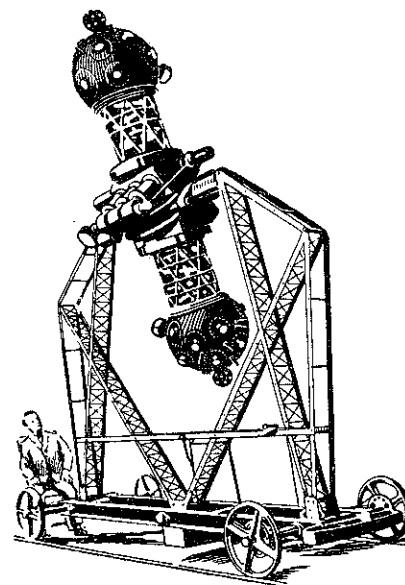
OBJETO ESTÁTICO
La estrella de la mañana, 1943, por Alexander Calder

nuestro convencimiento de que el hombre, aun cuando expresa al mundo (en el sentido de Max Scheler), no abarca la totalidad de ese mundo (menos en un momento determinado y relativo de la historia, de la dialéctica) y, por consiguiente, tan inútil es caer en el escepticismo como creer en las verdades definitivas y totales. Esta «oscilación fundamental», en la que el espíritu humano se halla perpetuamente prisionero no sólo no es perjudicial para su desarrollo sino que es necesaria para su misma existencia. Un conocimiento absoluto equivale a terminación del movimiento (vida espiritual, búsqueda incesante) y cese de la libertad (posibilidad de opción entre distintas tesis y horizontes).

De ahí que el conocimiento del objeto —como todos los otros modos de conocimiento o temas sobre los que éste se aplique— sea la suma de afirmaciones y negaciones, positivos descubrimientos de cualidades y esencias, y obscuridades no menos evidentes e imposibles de anular, aunque sí de desplazar. Tal vez, otra de las causas más frecuentes de impotencia cognoscitiva se deba a que, primordialmente, la imaginación lanzada por la vía de un análisis aspira siempre a su síntesis; quiere concentrar imperiosamente todos los resultados en una expresión que tenga tal valor conceptual que equivalga a la totalidad de lo observado. Y no siempre son posibles las definiciones ni, aunque lo sean, logran esa perfecta equivalencia con la interna substancia de la cosa.

Aventuraremos, sin embargo, una definición del objeto real, físico, menos para que ésta nos diga lo que él es, que para decantar las explicaciones precedentes. A la luz de lo descubierto o conjeturado, dicho objeto se nos aparece como *una existencia corporal y material, originariamente desplazada de su destino natural y sometida*

a un proceso de transformación, a la vez espiritual y mecánico, psicológico y utilitario, tras el cual surge un resultado con valor indivisible, función y aspecto propio. Esa existencia es usada con indiferencia completa hacia su mismidad, en atención a los fines previstos (de los que viene a ser simple materialización, pues el orden que se le ha impuesto es de carácter mental y funcional), a sus valores derivados (belleza, calidad de la materia, valor económico de la misma) o es destruida o abandonada.



El sujeto y el objeto

En la película cinematográfica *Spook before Breakfast*, de Hans Richter (1927), la aparición consistía en alucinantes vuelos de sombreros, los cuales, con plena independencia de su principal servicio —rematar la figura del hombre y contribuir a su máscara personal y social— se lanzaban a deambular aladamente por el espacio, sobre los verdes campos y los asombrados árboles. En otra manifestación de arte dadaísta, los dibujos y fotomontajes de R. Hausmann (*Dadá-Plastic*, 1920), la cabeza o el cerebro del hombre aparecen sustituidos por mecanismos de forma esférica, los cuales presentan complicadas ruedas, signos, manivelas, etc. Tenemos aquí, a nuestro juicio, un doble símbolo: de un lado, la libertad atribuida a los objetos por la cinta de Richter les confiere casi el carácter de sujetos; de otro lado, las cabezas humanas son maquinizadas por Hausmann hasta reducirlas al valor y la categoría de objetos.



OBJETO ESCULTURA
por Zadkine

La subjetivización del objeto podría tener dos fases: en cuanto al objeto natural, o simplemente la materia, sería una recaída en la vieja doctrina del hilozoísmo, defendida por Campanella y que se basa en el aforismo ocultista: «La naturaleza no da saltos» (esto es: hay continuidad entre el reino mineral y el vegetal; entre éste y el animal; y entre éste y el del espíritu; no se trata de esencias diferentes, sino de escalones de una misma cosa); tesis a la que algunas facetas de la física actual parecen dar la razón. La segunda fase se referiría a la extraña vida llevada por la materia tras su metamorfosis mágica, verificada al convertirse en objeto. Todos estos oscuros presentimientos tienen su raíz, parece, en un confuso sentimiento de culpabilidad experimentado por el hombre ante el sadismo preciso para cortar, perforar, deformar y refundir la materia (aun sentida como no viviente, insensible cuando menos), al dar lugar a los objetos artificiales que llenan el mundo.

La objetización del sujeto es el mismo proceso, pero cumplido a la inversa. Recordemos la existencia de objetos psíquicos, la independencia del sujeto (consciencia, espíritu) frente a ellos y también con respecto al cuerpo, sus órganos, miembros e incluso (acaso) su totalidad. De hecho, pocas veces en nuestra existencia percibimos a los demás hombres como sujetos (voluntades, en el sentido de Schopenhauer), pero casi siempre como objetos (representaciones). Esto llega a su extremo cuando se cumple la ley del desplazamiento, que resulta tan válida para los sujetos como para los objetos. Efectivamente, los campos de concentración, los conjuntos humanos como colectividades, recaen siempre en la aniquilación de lo subjetivo (libertad, consciencia individual, reacciones adecuadas) y transforman las unida-

des humanas en componentes meramente físicos de una potencia, positiva o negativa, que debe considerarse y medirse del mismo modo que si de objetos se tratara.

Volviendo desde este punto de vista a la sociología de nuestro tiempo, advertimos que, así como el crecimiento y desplazamiento de los objetos ha podido dar lugar a que éstos adquirieran a veces aspectos inquietantes que se aproximan a la vecindad del «sentimiento del sujeto», los grandes y trágicos movimientos de multitudes humanas, su caída a condiciones lamentables de existencia, su conversión en muchas ocasiones en simples montones de escorias vivas, de estorbos, han motivado que se produjeran confusas asimilaciones de esos seres dotados de sensibilidad, libertad y consciencia al mudo mundo de los objetos. Si un filósofo tan atrevido como Jean-Paul Sartre experimenta aún una suerte de terror salvador y religioso ante el establecimiento de la fórmula: sujeto = objeto, y dice: «Yo sé que el objeto está ahí, trascendiendo frente a mi consciencia... Pero, al mismo tiempo, advierto que no ha llegado todavía a la existencia», Stéphane Lupasco en cambio, en su libro *Logique et contradiction*, se pronuncia por la subjetivización del objeto al afirmar: «la física realiza aparatos, construye máquinas, fabrica objetos, crea la ciencia aplicada... todo lo cual no es, mirado de cerca, sino una actualización de las entidades virtuales de la teoría, o sea, la verdadera deducción... por lo que sería más exacto llamar al objeto fabricado *sujeto fabricado*, ya que es el agente, el sujeto operador».

Si en el presente suenan todavía como blasfemias las precedentes palabras, es posible que en un mundo de autómatas (piénsese en el porvenir de los cerebros electrónicos y de las máquinas autodirigidas) resultaran de

lo más natural. Especialmente si, de modo paralelo a la sensibilización y el perfeccionamiento de los objetos, se verifica una desespiritualización del hombre, mutilando su trascendencia y su sentido religioso dogmático o indeterminado.



Conclusión

No resulta difícil advertir que, en el curso de este ensayo, hemos entremezclado dos problemas íntimamente relacionados, aunque independientes. Al primero, referente a dilucidar lo que los objetos dadaístas y surrealistas puedan significar, creemos haber dado suficiente respuesta. Muy de otro modo acontece con la segunda interrogación, que apunta a la esencia del objeto. Y es que aquí nos encontramos repentinamente con el aforismo de Wittgenstein para quien «las cuestiones no deben resolverse, sino disolverse». Buscábamos el *qué* del objeto prescindiendo de los cuatro conjuntos en cierto modo independientes que encontramos en su fórmula (cuerpo físico; objeto mental, constituido por forma estructural, forma simbólica, servicio y uso; libertad o coeficiente de autonomía natural y artificial del objeto; e incógnita final); eso quiere decir que no nos satisfacían las respuestas parciales dadas por la física, la técnica, la psicología y el surrealismo.

Al querer discernir lo que, en la suma de sus compo-

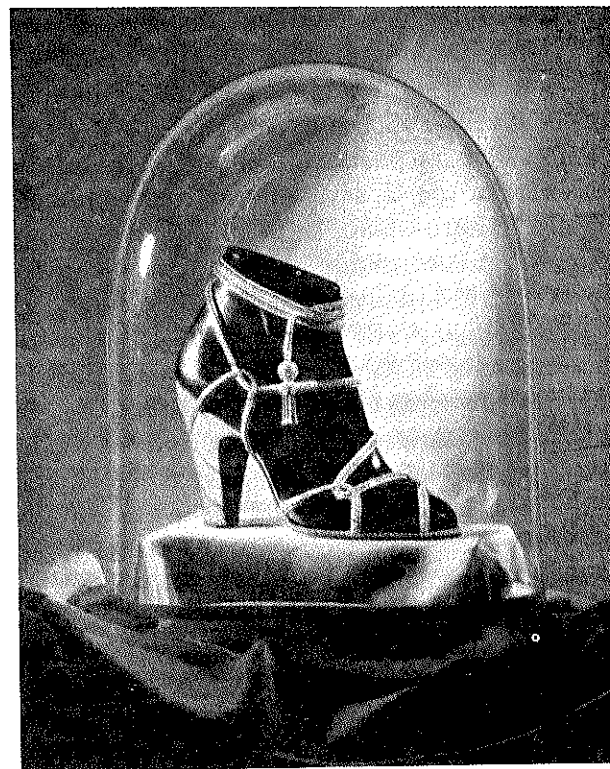


EL OBJETO COMO LÍMITE
El muro de las Lamentaciones, de Jerusalén

nentes y en su cerrada unidad (en su presencia), pudiera el objeto ser, prescindiendo de los juicios humanos, de los valores en virtud de los cuales tal objeto fue proyectado y construido, *perseguíamos un fantasma*. La cuestión se nos disuelve, pues, entre las manos. Y es así porque *objeto* (recordemos la definición del *Diccionario de filosofía: ob-jectum*) es mera y simplemente lo contrapuesto al sujeto. Si prescindimos de este último, el primero desaparece; proceso que, desde otro punto de vista, ratifica cuanto decíamos en el capítulo anterior sobre la interacción entre las paralelas disoluciones de los conceptos del objeto (por su subjetivización) y sujeto (por el motivo inverso). Sólo en la medida que afirmamos un modo de ser del sujeto, sus raíces y fundamentos, reducimos al objeto a su propia condición y lo explicamos *como tal*; de esto se deduce que, contra lo que habíamos creído imaginar, no hay un objeto puro, ya que éste, dando la razón a Lupasco, *se erigiría inmediatamente en sujeto*. La perspectiva a que están reducidos todos los reinos de la naturaleza es tal por la existencia del hombre; sin consciencia y actualidad, no habría mundo ninguno, o bien éste tendría todas las posibilidades que ahora pertenecen al hombre.

Apéndice

Con no excesivo acierto, Jean-Paul Sartre, en su novela *La náusea*, expresa la dramática angustia de su protagonista ante la desnudez de un objeto, que sitúa en el mundo natural, pues se trata de la retorcida raíz de un árbol, descrita con una precisión neorrealista. La importancia del tema sexual en la novela contemporánea, como también en la pintura, y cierto matiz poderosamente nuevo con el que surge, nacido acaso de ciertas películas en gris, todo ello invita a meditar sobre el *qué* de ese *pathos* pornográfico, que ha cristalizado en Balthus, Paul Delvaux, algunas obras de Dalí, Félix Labise, etc. Algunas veces, he pensado que el color no solamente no ayuda a especificar la desnudez del objeto sino que destruye su efecto. Si se compara una fotografía de desnudo en negro y gris, con otra realizada por cualquier procedimiento que emplee el color, o aun con una obra maestra de pintura, se advertirá que la fotografía incolora, o con matices neutros, tiene un poder específico —pornográfico en este caso— considerablemente superior al de las otras obras empleadas en la comparación. Esto tiene su origen óptico en el hecho de que el



OBJETO EQUÍVOCO
Publicidad y fetichismo

claroscuro elimina las estridencias superficiales de las cosas para reservarlas en su poderío óptico, esto es, incrementa el índice de valores y la *objetividad aislada* —ya metafísica— del objeto. Por otra parte, el color propende al movimiento, a la atmósfera, al mundo natural en suma, mientras la gama del gris recorta en soledad humana y geométrica, en «objeto eterno», según expresión de Whitehead.

De ahí que el color sea un potente factor erótico y el gris un elemento pornográfico. Esto no es más que el umbral de nuestras dilucidaciones. Si comparamos la pasión sensual que alienta en un Pierre Luys, procedente de Longo y de los poetas idílicos alejandrinos, con la sombría calidad de Henry Miller, notamos inmediatamente que, en otro plano, hemos repetido la oposición de color contra neutralidad en el matiz. De ello deducimos la existencia de dos mundos diametralmente opuestos: el de lo erótico y el de lo pornográfico. Su substancia es la misma; el gran factor sexual, pero su posición es contraria. El erotismo es superficial, hedonista, ama la felicidad y la naturaleza; la pornografía es profunda, tétrica, no cree en la posibilidad de la dicha y rehúye lo natural para acercarse a la ciudad y a la máquina, como sumas de objetos. ¿Por qué es así? Porque estas dos actuaciones de la mente corresponden a los dos modos de concebir el universo más enemigos. El erotismo es místico, en el fondo y panteísta; cree en la realidad del todo, en la hermosura del mundo, en la fusión de los seres en el alma universal. El espíritu pornográfico es realista, ignora todo cuanto no fluya de dos principios que están ahí, arrojados frente a frente, para tocarse sin poder tenerse: el *sujeto* y el *objeto*. Dado que la actitud erótica sobrevalora la inmensidad y la conjunción final de todo, ve el amor como simple medio, *eficaz*, para realizar la gran confusión de los seres. Lo pornográfico se fundamenta en la hostilidad material de las cosas, en la existencia absoluta de las escisiones definidas y definitivas, *que impiden toda acción amorosa verdadera*. Sade representa una evasión de esa cárcel, por medio de la destrucción de los objetos, pero su postura no es auténtica, por cuanto no entraña la verdadera aniquilación del objeto-idea, esto es, del objetivo sexual, sino

solamente de su encarnación en cosas deseables. Es lo que sucede al criminal, según Weininger, pues, al matar, fija perennemente el objeto-idea de su odio y se esclaviza mucho más hondamente ante él, que quien se resigna al martirio del *marginalismo substancial de todos los contactos*.

Así, vemos que en pintura resulta más pornográfico lo que realiza más el objeto. La misma existencia de objetos ya es un escándalo. Cuando Franz Roh dice en su *Realismo mágico*, que el artista nuevo (1922) alza devotamente el objeto ante los rayos del sol y se asombra de que no se derrita, constata esa tremenda realidad de la objetividad hirsuta, adversaria, que se eleva ante el hombre para desesperarle. Por esto, en el dominio pornográfico no tiene razón de ser el separar como fetichismo el culto a determinadas cosas relacionadas habitualmente con el desnudo. Para este modo de concebir el mundo no hay diferencia entre un muslo y un zapato, sino por razones de materia y de forma, jamás en cuanto a significación; hecho el citado que horrorizaría al erótico, cuyo ideal alcanza vivencialmente al sentir que forma parte de un inmenso cuerpo natural y cósmico. Dicho de una vez, lo pornográfico es pluralista y lo erótico monista. De ahí que, en nuestro tiempo, herencia del realismo hegeliano, sea difícil mantener el optimismo que lo quiere panteizar todo y que se satisface ingenuamente de la imposición de las cosas, a base de vagas esperanzas teosóficas, y alusiones a un *atman* problemático.

La irredención que respiran Sartre y Miller nace de esa angostura de sentirse rodeado de entes que «no son» yo, pero «me son» necesarios. Esa situación hace vacilar la unidad de la persona, sin llegar a determinar la noción de la necesaria destrucción de lo particular, para lograr una síntesis incomprensible. La fantasmagoría de los

objetos reales es la prueba más terrible del carácter dúplice del ser, dando la razón al tristísimo Heráclito, quien decía «el ser es y no es». Respecto al surrealismo, su posición especial ha consistido en querer, si bien de modo inconsciente, reunir todas las aspiraciones contradictorias, participando en la filosofía de la vida, siempre más o menos erótica y panteísta, y en la de la existencia, cargada de pesimismo fundamental y de objetividad lacinante. El surrealismo *siente* el dualismo, como los eróticos el monismo y los objetivos o pornográficos el pluralismo. Una parte de su doctrina se adhiere a la fugacidad de lo inmenso, mientras otra se *queda* pegada a las murallas del objeto, gritando allí desgarradoramente. Esto se manifiesta plásticamente por la simultánea acción de dos técnicas contrapuestas: el uso de objetos tridimensionales perspectivas y el empleo del bidimensionalismo puro. En fotografía lo ha expresado por la fábula de la mujer desnuda que se deshace despacio, como bajo la impresión de una dimensión desconocida, la cual *abre* el objeto por un cuarto lado que no es el de la muerte.

Vulgarmente, las diferencias hondísimas que hemos expuesto, entre erotismo y pornografía, son sentidas de modo obscuro, intuitas por todos y de ahí la aceptación casi general de la primera faceta, y el rechazo de la segunda. Como acertadamente dicen los prologuistas de *Tropic de Capricorne*, de Miller, la obra de este autor se odia, más que por sus contenidos sexuales expuestos sin ambages, por la latente amenaza que implican, al hablar de la realidad autónoma de un mundo en el que la unidad es una palabra sin sentido, y cada miembro y cada parcela actúan por la cuenta de sus valores irracionales intrínsecos, sin expresar trascendencia alguna, sino sólo la sorda mudez de lo que atrae petrificando.

Índice

Prologo, por Lourdes Cirlot	9
Palabras preliminares	13
Introducción	15
¿Qué es un objeto?	19
La catarata de los objetos	25
La representación del objeto	33
Estilo neutro y ciencia recreativa	37
La tentación de la estética	40
El conocimiento físico	45
De Papus a Paul Éluard	49
El objeto en el siglo XX	54
Del modernismo al constructivismo	60
Concepto mágico del objeto	67
El objeto dadá	72
El objeto de Marcel Duchamp	76
La crisis del objeto	80
Los objetos de funcionamiento simbólico	86
Simbolismo general, mundo y desplazamiento	92

Objetos naturales y objetos artificiales	98
Sadismo y rebelión	103
La fórmula del objeto real, físico	107
El sujeto y el objeto	112
Conclusión	117
Apéndice	120