

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado

“Los objetos como generadores del recuerdo doméstico cotidiano”

Tesis para optar al grado de Magister en Filosofía,
Con mención en Axiología y Filosofía Política

Profesor guía: Dr. Pablo Oyarzún Robles.
Alumna: Prof. Jacqueline Robledo Monti.

*A la memoria de mi padre, a mi familia
y amigos por el acompañamiento, a mi director por su escucha y paciencia.*

INDICE

Resumen.....	pág. 4
Marco teórico.....	pág. 5
Cap.1: La relación moderna entre espacio y tiempo en el arte.....	pág 23
cap. 2: La industria.....	pág.38
Cap. 3: Arte, diseño y tiempo.....	pág.56
Cap. 4: Objeto y cotidianeidad.....	pág.69
Conclusiones.....	pág.80
Bibliografía.....	pág.92
Apéndice de ilustraciones.....	pág. 94

Los objetos como generadores del recuerdo doméstico cotidiano.

RESUMEN

Se intentará indagar las estrategias generativas del recuerdo doméstico a partir de los objetos de uso que en él circulan. Las sociedades han ido transformando el modo de relacionarse con los objetos, especialmente luego de los cambios que la técnica industrial, el modelo taylorista de producción y el diseño industrial, dieron lugar al surgimiento del consumo imponiendo la idea que lo “novedoso” es bueno, deseable y merece ser comprado.

El objeto descartable evidencia el modo como el hombre contemporáneo interpreta el ser y el tiempo. Pero el modelo de obsolescencia planificada, al adquirir el carácter de interminabilidad, ha originado la problemática de la eliminación del residuo que ha sido tematizada (buscando soluciones o denunciando) por el Diseño Industrial y el arte.

No obstante, aún cuando el mundo doméstico se ve invadido por una intervención pública que data el tiempo como infinito (como las posibilidades de desechar objetos) es posible resistir con proyectos existenciales de recuerdo a partir de los objetos vueltos “cosas”, mediante un dejar-ser los mismos. Ello acontece cuando el mundo doméstico se ve afectado por la conmoción de la muerte de alguien amado.

MARCO TEORICO

l) Como indicara el profesor Humberto Giannini,

*“...hay que contar también esta pequeña historia de todos los días, ponerla a salvo... de este tiempo vacío y homogéneo de la temporalidad pura (la de los relojes)...”*¹

En la topografía que él reseña, esta investigación se centra en el domicilio, ese espacio al cual se regresa (con independencia de qué o cuál tipo sea el lugar) y del cual se parte o despide también diariamente para ingresar o egresar a ese otro mundo, el público, de un modo rutinario, casi imperceptible.

Pero despedirse, es tal vez uno de los actos más repetitivos que hacemos diariamente. A cada hora nos despedimos de algo o alguien, desde el trozo de pan o el vaso de agua que mantienen la vida, hasta los seres queridos del entorno inmediato a quienes se despide con el implícito supuesto del pronto reencuentro en el hogar.

Hay momentos que este gesto pierde su obviedad y se patentiza en su pluridimensionalidad. Quizás, la despedida ante la evidencia de la muerte, sea la más terrible de todas, la que interpela hasta los sentidos más profundos del existir, la que su solo recuerdo, por muchos años, estremece.

Cuando acaece la muerte, hay algo en la vida cotidiana que impacta, colapsa, cambia. Y es que esta vida, que contiene y sostiene, que hace sentir “como en casa”, no puede objetivarse hasta que definitivamente uno puede despedirse o alguien es “despedido” definitivamente.

Pareciera que, lo cotidiano, no admite miradas racionales porque se está intensamente en él, sin mediaciones ni distancias que sólo se re-vela cuando uno puede dislocarse de él. Sin embargo, y a pesar del alejamiento, la categorización sigue siendo compleja. Innumerables resistencias atraviesan la mirada especulativa y la escritura se queda sin palabras para “decir” precisamente ese “mundo”¹ que acumula tantas palabras. Y es que ¿cómo se habla de este mundo tan pregnante e imperceptible a la vez?

¹ GIANNINI, Humberto. *La “reflexión” cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Chile, Editorial Universitaria, 1987, pág. 47

Un modo o más bien, una circunstancia que genera el “disloque” de este mundo cotidiano, es la muerte de quien habitó en él o la llegada de un nuevo “habitante” porque precisamente se patentiza la mundaneidad del mundo.

En esta instancia es entonces posible, un relato que entrecruza narración y descripción a modo de red, red que se conforma desde el detenerse en un fragmento (un ente “intramundano” que más abajo se explicitará) que referencia, que alude y a la vez elude ese todo cotidiano. Ese fragmento puesto en circunspección, abre el “mundo” que en otro tiempo fue obvio.

Narración, porque a través de él puede “decirse” lo singular contingente, lo que deviene como “novedad” y pasa. Lo que no puede repetirse.

Descripción, en su sentido más elemental, en tanto refiere características individuales de un objeto que fue significativo para alguien, para una existencia cuyo mundo ya no es.

Heidegger dice que algo es cosa cuando cosea, cuando deja habitar el cielo, la tierra, los mortales y los divinos. El fragmento, que en sentido estricto es un útil,ⁱⁱ (en términos arendtianos un objeto de uso) puede volverse cosaⁱⁱⁱ y desde él, a partir de él, construirse un relato del mundo doméstico.

¿Cómo cosea este útil vuelto cosa? Refiriendo la existencia temporal del mundo cotidiano que rápida y fugazmente fue “registrándose” y transformando el útil en cosa.

El mundo de la existencia que fue, queda, para decirlo metafóricamente, señalando el útil en forma espiralada, y es recuperado a modo de estallidos por la memoria. Estas traslaciones temporales carentes de lógica secuencial pueden reunirse a manera de red en un relato. Esta red a la vez que desenreda lo sedimentado en la cosa, enreda, moviendo hacia otros itinerarios. Porque ese útil es puesto en circunspección por otra existencia también histórica. Más, para que este útil, desde su mundicidad^{iv} remita al mundo de la existencia que ya no existe, es necesario el “paso atrás”, la *Bewendenlassen*,^v y entonces sí, probablemente puede devenir cosa.

¿Ahora, por qué de incontables útiles del mundo cotidiano doméstico, sólo unos pocos pueden devenir cosas? ¿Qué estrategias de imaginación, de recuerdo, de justificaciones, conforman la trama decisional para sostener su estancia en el ser que es independiente de la materialidad de su factura? Si los

mecanismos del pensamiento calculante^{vi} (Heidegger, 1940) atravesaran dicho mundo para contabilizar los útiles que allí conviven, su propietario seguramente se vería sorprendido y no sólo por la cantidad sino porque muchos de ellos ni siquiera los recuerda como propios. ¿Cómo ingresaron para quedarse allí?

II) El poseedor de objetos es actor de infinitas actividades que van entramando su vida. De ellas, la labor^{vii} connota esfuerzo y satisfacción de una forma entrañablemente juntas y cuya máscara no es sino la propia piel, el propio cuerpo. Más, ingresar en la esfera de actos que mantienen la vida del cuerpo, supone involucrarse en la transitoriedad. El cuerpo “destruye” cualquier materialidad que ingrese en un intercambio con él.

*“...La única actividad que corresponde estrictamente a la experiencia de no-mundanía, a la pérdida del mundo tal como ocurre bajo el dolor, es la labor, donde el cuerpo humano, a pesar de su actividad, vuelve sobre sí mismo, se concentra sólo en estar vivo, y queda apresado en su metabolismo con la naturaleza sin trascender o liberarse del repetido ciclo de su propio funcionamiento...”*²

El cuerpo, con su ciclo vital, entorpece la posibilidad de depositar en un objeto el recuerdo porque él mismo es testimonio del paso de otra materialidad. Piénsese en un ejemplo rutinario e inescapable como es el consumo del alimento. En el cuerpo queda instalada la marca de la presencia o ausencia del alimento, el cuerpo mismo se transforma en huella del efímero tránsito del alimento: La delgadez denunciará que hubo falta, la piel resquebrajándose informará la carencia de líquido, la piel amarillentándose hablará del alimento nocivo o evidenciará la enfermedad, etc. El cuerpo puede revelar condiciones inhumanas mientras sobrevive: vientres abultados, ojos hundidos, pieles que traslucen huesos descalcificados, etc. Todo ello, puede ser, para la mirada atenta, un mapa de la miseria, del despojo, del abandono, de una cotidianeidad miserable y abyecta.

Pero, ¿cómo retenerlo por más tiempo que mientras “esta ahí”?

² ARENDT, Hannah. *La condición humana*. 1º reimpresión Barcelona, Paidós, 1996. Trad. Ramón Gil Novales, pág. 124

El recuerdo doméstico tropieza precisamente con lo que define esencialmente el mundo^{viii} de la labor: la finitud humana. En la sencillez de lo doméstico acaecen la natalidad con su cuota de novedad pero también se sufre la conmoción de la muerte.

H. Arendt, retoma la tradición griega que establecía una separación entre labor y trabajo, poniendo en evidencia el rechazo por todos aquellos acontecimientos relacionados con la labor

“...El desprecio hacia la labor, que originariamente surge de la apasionada lucha por la libertad mediante la superación de las necesidades y del no menos apasionado rechazo de todo esfuerzo que no dejara huella, monumento ni gran obra digna de ser recordada, se propagó con las recientes exigencias de la polis...”³

En esta perspectiva, la labor se halla ligada a la fatiga, al dolor; mantener la vida es una actividad no libre y no deja huellas. La esclavitud era, bajo esta interpretación, “un mal necesario” que surge no de acuerdo humano sino de la necesidad impuesta por la naturaleza a los hombres.

Si la labor en cuanto actividad humana, obedece a la naturaleza, ¿cuál es su temporalidad? Para Arendt, la temporalidad lineal acotada por el nacimiento y la muerte, es posible en tanto estos acontecimientos se producen como aparición y desaparición de un mundo que se conforma a partir de otra actividad humana, el trabajo. Así, sólo en este lapso temporal y dentro de un mundo, es posible una historia.

Para comprender su hipótesis acerca de la historia, es preciso revisar como entrama la duración de los entes utilizados por el hombre con la materialidad de los mismos. Así señala:

“...La diferencia entre un pan, cuya “expectativa de vida” en el mundo es apenas de un día y una mesa, que fácilmente puede sobrevivir a generaciones de hombres, es más decisiva que la diferencia entre un panadero y un carpintero...”⁴

Es decir que, en el ámbito oculto y protegido de la labor, sólo se producen bienes de consumo. Uno de dichos bienes es, por ejemplo, el pan, cuya estancia en el ser es efímera debido a lo cual derivaría la imposibilidad (desde la perspectiva de Arendt) de un relato histórico (ni siquiera mínimo) acerca de él. Aunque, probablemente sí de una “panadería” determinada. Más, panadería es

³ Ibid pág. 99

⁴ Ibid pág.107

un concepto moderno, es creación de una sociedad que se adentra en la revolución industrial y la concomitante división del trabajo. La panadería conlleva el uso de maquinarias^{ix}, la sincronización del tiempo, la conformación del *stock* y la variedad, es decir, la distribución de un producto en una esfera pública: el mercado. Aquí el objeto es solicitado o despreciado, esto es, adquiere un valor que depende de las estimaciones de la oferta y la demanda.

Todo ello es registrable en la esfera del trabajo, que según Arendt, otorga mayor estabilidad a la vida humana en tanto en ella se produce la reificación y desde ahí la posibilidad de crear un “artificio humano”, el mundo, capaz de estar ahí antes del nacimiento y sobrevivirlo, es decir, de brindar un “domicilio” más estable a los mortales.

El pan traspasa así la barrera de la labor e ingresa en el mercado, se vuelve público, más su efimeridad se mantiene. Pierde huellas personales, gana en anonimato pero ¿se transforma la posibilidad de recordarlo?

Antes de la instalación de la panadería, en tanto espacio institucionalizado para tal fin, existió el pan elaborado en el ámbito doméstico (y aún en la actualidad en algunas zonas rurales). Todo un rito rodeaba a su hechura. El amasado requería esfuerzo, al igual que su horneado, actividades éstas desempeñadas generalmente por mujeres. Todo este “dolor” se coronaba con la satisfacción familiar en torno a la mesa servida. Sin mayores estridencias, se experimentaba el júbilo de sostener la vida, vivencia ésta que trasciende la saciedad del hambre. Quizás sea el deleite del cumplimiento de aquel mandato bíblico “ganarás el pan con el sudor de tu frente”. A la vez, dicho goce se haya transido por la misma fugacidad del pan que desaparecerá, tal vez, en esa misma velada. Esfuerzo, fatiga, hartazgo, satisfacción y el poderoso y terrible saber que ese ciclo se repetirá incesantemente, día tras día, hasta el final de los días.

*“...la lucha diaria entablada por el cuerpo humano para mantener limpio el mundo e impedir su decaimiento, guarda poca semejanza con los actos heroicos; el sufrimiento necesario para reparar cotidianamente el derroche del día anterior no es valor, y lo que hace penoso el esfuerzo no es el peligro, sino su inexorable repetición.....”*⁵

⁵ Ibid pág. 113

Entonces ¿cómo se recuerda en la labor? El movimiento cíclico del laborar, este “mientras dura, retorna lo mismo” ¿es también el curso de su recuerdo? En tanta repetición ¿puede construirse el recuerdo y desde él un relato? Para conformar el recuerdo ¿es indispensable una temporalidad lineal o es posible desde esta circularidad de la reiteración de lo mismo? Pero ¿es realmente idéntico? ¿qué se recuerda?

Probablemente el relato, que podría hilvanar un conjunto de disímiles momentos de esta trama reiterativa, esté conformado por una fuerte carga sensorial. Siguiendo el ejemplo del pan, el aroma, el sabor y el calor del pan humeante, su crujir al partirse, la alegría que acompaña el preludio de la saciedad, las sonrisas y las manos expectantes, el momentáneo soslayar deberes y preocupaciones, etc. Ese pequeño rito podrá ser narrado por su actor siguiendo un orden o el impacto emocional, a partir de anécdotas significativas. Más la anécdota se conforma desde la ruptura de la “llanura” de la cotidianeidad, se asocia a algún acontecimiento que por alguna razón es sobresaliente, ¿cómo recordar si el rito se repite cada día? ¿se da una especie de universalización de lo singular? Tal vez la cuestión es que aunque se trate de lo “diario” y repetitivo, cada vez, es único. De ahí que, cualquiera sea el criterio seleccionado, será incompleto ya que se trata de un relato individual (y no de todos los participantes del rito) y porque “el último pan” aún no se ha comido.

No obstante y a pesar de sus limitaciones, el relato doméstico es importante pues sino se narra, el recuerdo perece con el actor, imposibilitando la transmisión.

Asimismo, instrumentos salidos del trabajo para alivianar la labor (en el caso que se analiza, batea, horno, pala de hornear, arrastra- brasas) están profundamente enraizados en estas pequeñas historias domésticas.^x

Hoy, a este tipo de objetos propios de la vida privada de una determinada época, se los despoja del significado que sus propietarios fueron agregándole a la funcionalidad de los mismos. Es lo que sucede cuando dichos instrumentos ingresan en algún museo que alberga objetos de una etapa histórica específica, donde adquieren un nuevo estatus, el de antigüedades. Seguramente deslucirán al lado de otros objetos de la labor ya consagrados en los museos como la

cristalería o la platería. Y es que aún cuando han comenzado a ocupar lentamente un espacio público, continúan “marcados” por esa actividad tan privada como es el cuidado del cuerpo.

En el museo quedarán datados y denotados mediante señalizaciones precisas, de algún modo se los universaliza desde la funcionalidad. Pero ¿cómo contextualizarlos y devolverles la connotación existencial que perdieron? ¿Pueden estos objetos del museo remitir al mundo?

*“...El carácter histórico de las antigüedades todavía conservadas se funda, en el “pasado” del Dasein, a cuyo mundo ellas pertenecían...”*⁶

Se convierten, como señalara Heidegger respecto a la obra de arte, en objetos desarraigados^{xi} del mundo que los originó, ocultándose los dramas y las contiendas en que estuvieron inmersos.

III) Pero en el ámbito doméstico, existen objetos de uso, generados por la esfera del trabajo, que tienen mayor estabilidad que aquellos que intervienen directamente en el mantenimiento del cuerpo.

Entre ellos, destaca uno que básicamente cumple la función de recuerdo, desde finales del siglo XIX, la fotografía.

Un fotógrafo puede posibilitar el recuerdo de algo tan privado como es el cuerpo. Una primera aproximación, llevaría a establecer una diferencia entre la foto donde se da una cierta complicidad entre el fotógrafo y el fotografiado, en la cual de algún modo se posibilita constituirse en “imagen adelantada” mediante el acto de posar y aquellas otras fotografías cuyo referente no tiene el saber de ser futuramente imagen.

Además, en el domicilio, se atesoran una importante cantidad de fotografías, la mayoría de las cuales son de acontecimientos que sobresalen de la llaneza cotidiana pero a su vez se hayan inscriptas en un rito que se reitera constantemente: cumpleaños, vacaciones, etc. O bien acontecimientos únicos que marcan comienzos de una trayectoria tales como egresos escolares, casamientos, ceremonias de iniciación religiosa, etc.^{xii}

⁶ HEIDEGGER, Martín. *Ser y Tiempo*. Chile, Ed. Universitaria, 1997, trad. Jorge E. Rivera Cruchaga pág. 397.

La abundancia de esta clase de fotografía “doméstica” obedece a la difusión masiva de las máquinas fotográficas que desde la década del '40 ingresan como objetos de consumo. Anteriormente la función la cumplía un técnico: el fotógrafo de estudio, el fotógrafo de pueblo.

Pero ¿qué hay en la fotografía? Inicialmente, desde una perspectiva casi descriptiva, siguiendo a Barthes (1989), hay un sinnúmero de elementos que proporcionan datos que remiten a una información, es el “*studium*”. A él se accede desde el saber cultural. Debido a ello se conservan las fotos en los museos porque manifiestan las prácticas de una época específica que sirven a la etnografía, por ejemplo.

*“... Cuando Willian Klein fotografía El 1º de Mayo de 1959 en Moscú, me enseña cómo se visten los soviéticos...”*⁷

Aquellas fotografías en que predomina el *studium* Barthes las denomina, fotos unarias porque tienen unidad de composición, prima la analogía y carecen de algún elemento que trastorne o provoque al espectador. Se “hojean, no se rememoran”. Es la clase de foto que es desalojada cuando alguien muere: se ofrece a otros, se traslada y la mayoría sigue la suerte del papel fotográfico.^{xiii}

Pero en algunas fotografías, hay algo más, que interpela al espectador. Hay en ellas una “marca”, gracias a la cual la foto deja de ser cualquiera.

*“...ese algo ha provocado en mí un pequeño estremecimiento...El objeto de esta fotografía habla e induce aunque sea vagamente, a pensar...”*⁸

Es el *punctum* y desde él, el receptor puede detenerse a “ahondar”, a penetrar aquello que en forma desnuda y abigarrada ha recogido el operador en el plano del papel.

Y aquí aparece una problemática que es entrañable a la esencia de la fotografía. Lo primero y más obvio, es lo evidente en cualquier fotografía. No se puede negar que la “cosa” fotografiada haya estado allí. Hay una doble posición de realidad y pasado. “Esto ha sido”, al menos durante el efímero tiempo de la toma fotográfica.

⁷ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. 6º edición, 5º reimpresión, Barcelona, Paidós, 1998, trad. Joaquim Sala-Sanahuja pág. 68

⁸ *Ibid* pág. 96

Al recibir el espectador la foto, no puede eludir ese momento de “encuentro” o enfrentamiento entre fotógrafo y fotografiado. La fotografía se convierte en testimonio de esa efímera coetaneidad así como de la vida de ambos. Esta primera cuestión temporal ya interpela al espectador. Obliga a sopesar la vida, la muerte, el inexorable paso del tiempo, lo pequeño y tremendo del día, de este día en que hay vida. La fotografía al enfrentar lo “corriente” que puede ser la vida, disloca “mi propia vida” ¿por qué vivo aquí, ahora? La fotografía abre preguntas de una “metafísica breve” mientras certeramente no hace sino reiterar “esto ha sido”, ser y tiempo, con una evidencia casi brutal.

*“...Impotente frente a las ideas generales (frente a la ficción) su fuerza es superior a todo lo que puede o ha podido concebir el espíritu humano para cerciorarnos de la realidad, pero al mismo tiempo esa realidad no es más que una contingencia...”*⁹

Se constata con ella un ser y un tiempo que fueron pero que ya no son, que al receptor están completamente vedados y son inaccesibles.

La mirada puede instalarse casi laberínticamente, operando detenciones espaciales de detalle para incrustar la pregunta o bien “barrer” raudamente en un intento de acceso a la totalidad.

Pero cuando la fotografía vuelve inevitable el recuerdo ¿es posible desde él un relato? Desde el *punctum*, que lacera la conciencia afectiva, la palabra acompañando a la mirada en su recorrido, deshilvana lo expuesto abigarradamente en la imagen. Quiebra el silencio del punzante dolor de lo Indecible para explorar el mundo del existente sido. Así se instala una nueva materialidad que posibilita disminuir el olvido o bien, alivianar un poco la fugacidad del “esto ha sido” de la fotografía.

IV) Aunque la fotografía se destaca por su especificidad (y piénsese también en los modos electrónicos actuales) para el recuerdo doméstico, hay numerosos y disímiles objetos, que en un punto azaroso del ritmo habitual de su circulación son seleccionados y tras ello, van perdiendo su función básica, su para qué original (que va de lo técnico a lo decorativo). Suspendidos en su ciclo vital, se los destina espacialmente. Clausurados en tiempo y espacio, este objeto es vicario,

⁹ Ibid pág. 151

es metáfora que recoge en su ser el acontecer de la vida privada. Estos objetos tienen una razón de estar, de “quedarse” desafiando el pasar de los años, la materialidad de su hechura y las mismas previsiones de duración de la industria. Esas razones son enunciabiles y pueden conformar un relato que va del objeto a la palabra. Son, como se indicó arriba, el fragmento que cosea para hacer confluir narraciones y descripciones de ese pequeño mundo cargado de emociones, de vínculos afectivos, sufrimientos, partidas y abandonos, de acontecimientos sencillos que van labrando la vida individual de cualquier ser humano que en esta esfera se aliviana de todas sus máscaras públicas.

Y en este punto de la reflexión, aunque el tema central de la investigación sea este acontecer existencial “domiciliado”, es ineludible, remitir a las otras dos esferas que conforman la vida activa, cotidiana del hombre. Porque, precisamente en el trabajo y en la acción^{xiv} es donde se debate y “decide” acerca de la materialidad, durabilidad y esteticidad de los útiles que circulan en la vida privada. Entre la pluralidad de esferas posibles, se seleccionan, la industria y el arte.

En este sentido, lo primero a pensar, siguiendo a Heidegger, es que cada etapa histórica elabora una interpretación de lo existente y asume una decisión sobre la concepción de la verdad.

Así, la relación (y aún la oposición) entre sujeto y objeto es, desde Descartes un rasgo central de la filosofía moderna. Desde entonces adquiere un alcance ignorado anteriormente: sujeto hace referencia de modo exclusivo al hombre aún cuando el término sujeto, de su traducción del griego significa “lo que yace ante” y que como fundamento reúne todo sobre sí.

Al constituirse el hombre en sujeto, el resto de las cosas se conforman como objetos, término que viene del verbo en latín *obicere* que significa poner, echar, colocar delante de, ofrecerse a nuestros ojos, objeto es entonces, algo lanzado o “puesto en contra”.

La relación entre representar y objeto adquiere una singular reciprocidad: objeto es lo colocado en el ámbito del representar y representar es colocar de sí mismo algo frente a sí. El hombre, en cuanto sujeto, se transforma en el centro de referencia del ente y no le basta representarse el objeto y tener certeza de él sino que también quiere apoderarse de él y ejercer dominio. Dice Heidegger

“...El hombre se funda a sí mismo como medida para todas las medidas con las cuales se calcula lo que puede valer como cierto, es decir como verdad, es decir como existente...”¹⁰

Este modo de “mirar y explicar” y de actuar la realidad que Heidegger denomina el proyecto del saber fundamental del ser o metafísico (que en este caso corresponde a la Edad Moderna) ha sido denominado por otros autores como proyecto moderno (M. Heler 1988) para quien dos tendencias distintivas (entre otras) lo caracterizan, la búsqueda de control y dominio sobre la realidad y el desarrollo autónomo del individuo.

Respecto del primero, cabe señalar en primer término la creación privilegiada de la modernidad: la llamada técnica moderna. En este trabajo se sigue la concepción de Heidegger a partir de 1953, expuesta en su escrito *La pregunta por la técnica* y que mantendrá en los posteriores.

Desde esta perspectiva, para comprender los alcances de ésta es preciso ir más allá de la interpretación de la técnica dentro de la relación medio-fin, de instrumento que puede ser “espiritualizado” cambiando la actitud antropológica.

En dicho texto, distingue dos etapas de la técnica: la artesanal y la moderna. Basten algunos ejemplos para mostrar el modo de despliegue de ambas: el molino de viento y el yacimiento carbonífero, la veleta y el radar, el aserradero y la estación hidroeléctrica, etc.

“...El desocultar que impera en la técnica moderna es un provocar que le exige a la naturaleza suministrar energía que como tal pueda ser extraída y almacenada...Abrir, transformar, almacenar, distribuir, conmutar, son modos del desocultar...”¹¹

Por ejemplo el bosque, es visto como reserva de madera, para la construcción o para extraer la celulosa, el río como central hidroeléctrica, etc. En ello prima el pensamiento calculante o calculador. (cfr. nota final VI).

Este modo de pensar no queda circunscripto a aquellas ciencias o actividades que utilicen números. Se trata más bien de un modo de abordar lo real desde la perspectiva de la planificación. Sus creaciones van desde el reloj, emblema de la

¹⁰ HEIDEGGER, Martín. *La época de la imagen del mundo*. Trad. Wagner de Reyna (sin más referencias bibliográficas) pág. 96.

¹¹ HEIDEGGER, Martín. *La pregunta por la técnica*. En Suplementos Anthropos, trad. Adolfo Carpio, (sin más referencias bibliográficas) pág. 8.

medición temporal moderna que a su vez controla el desenvolvimiento de la vida cotidiana hasta la bomba atómica o los medios de comunicación social.

Es decir, que la técnica, en tanto producir (hacer venir a la presencia) se funda en un modo de desocultar la verdad. Lo real, entre lo que se incluye no sólo la naturaleza sino el mismo hombre, es “desocultado” (esto es, mirado, conocido) como *Bestand*, palabra alemana que refiere la existencia de algo en el sentido de stock, de reservas que pueden almacenarse, usarse, explotarse hasta agotarlas o transformarlas.

De la intersección de operar con el pensamiento calculante y la técnica moderna se generaron las llamadas revoluciones industriales.

Algunos autores como el historiador inglés Geoffrey Barraclough distingue dos etapas en la industrialización denominando a la primera “revolución industrial” y a la segunda “revolución científica”.

La primera es la revolución del carbón y el hierro e implicaba el uso creciente de máquinas y mano de obra (hombres, mujeres y niños) en las fábricas que desde ese momento se convierten en obreros.

La segunda la llama así porque dependió menos del ingenio de hombres prácticos y mucho más de la ciencia y la técnica. A esta nueva industria le importaba no sólo mejorar e incrementar las comodidades existentes sino y fundamentalmente, generar nuevas necesidades. De alguna manera la invención crea el objeto y sus consumidores. Sus efectos fueron más extendidos (países de Europa como Bélgica, Francia y Alemania además de Inglaterra, Estados Unidos de América y Japón) su impacto más rápido y sus consecuencias en la vida cotidiana más profundas.

Aparecen (a principios del siglo XX) los primeros rascacielos, la industria aérea y química, el petróleo, la electricidad, la microbiología, los antibióticos y antisépticos, los fertilizantes artificiales, las conservas, los buques a vapor de gran tonelaje y los frigoríficos.

De repente, la vida cotidiana se encuentra arremetida por un conjunto de objetos novedosos como el teléfono, la lámpara eléctrica, la máquina de escribir, el gramófono, los primeros plásticos y fibras sintéticas.

Paralelamente, junto al objeto industrial que fue ampliamente difundido desde la aplicación del modelo taylorista de montaje en la producción (fines de 1890) a

finales de los 50, se instala en el ideario social, la idea que lo “novedoso” es bueno, deseable y merece ser comprado. Se produce así, un flujo cada vez más acelerado de objetos, generándose la necesidad de reemplazo rápido y periódico. Es la sociedad de consumo masivo que vive la “era de lo descartable”.

El diseño industrial es el campo de debate teórico acerca de la esteticidad de este mundo de objetos cotidianos. En sus comienzos, los precursores como W. Morris o Ruskin (1853 aproximadamente) debaten la relación entre arte, ciencia, técnica e industria (especialmente de la máquina en la construcción del objeto así como sus condiciones estéticas). Posteriormente la cuestión a resolver fue: la producción ¿ha de apuntar hacia la disciplina o hacia la turbulencia del mercado? ¿Ha de orientarse hacia una estrategia de profundización controlada o de expansión incontrolada? La idea de Ford acerca del carácter de un auto, que sea “robusto y que nadie vea la necesidad de sustituirlo” no prosperó aunque esta concepción se impuso en la formulación de la *gute form* (Max Bill, 1949) y fue sostenida por la escuela de Ulm (Alemania, 1953 a su vez heredera de los supuestos de la *Bauhaus*).

Se enfrentan así, dos concepciones: Una heredera de la política fordiana de “pocos modelos de larga duración” frente a la política de consumo de “muchos modelos de breve duración”. Pareciera también, que estas posiciones pueden “localizarse” territorialmente, obviamente en una caracterización general. Según Andrea Branzi, en Estados Unidos se ve el diseño como un instrumento de la lógica del marketing, como una actuación destinada a favorecer una actitud inmediata de consumo del producto, mientras que en Europa los datos del mercado son considerados una presencia externa a la lógica de producción.

Más allá de las actitudes teóricas-prácticas asumidas por las escuelas de Diseño Industrial, cabe plantearse (y éste es el desafío de la época actual) lo que indicara María Ledesma (1997): productos para el presente y futuro en vez de productos listos para usar y tirar, publicidad para la calidad de vida y no para la comodidad, una nueva actitud frente a los productos de desecho, reciclaje, etc.

El arte, que también genera objetos (aunque de otras características) no es ajeno a esta problemática de la duración temporal de las obras.

La crítica dadaísta (1917) origina un quiebre central que afecta la temporalidad, materialidad y concepción de la obra artística como tal. La obra como “gesto de provocación” como acto, como encuentro único con el receptor pero sin dejar huellas materiales. Sumado a ello el aporte de M. Duchamp quien con sus “*ready made*” cuestiona la producción individual y manual como atributo esencial del arte.

Continuadores son los *happenings* que en 1959 iniciaron la mutación del lugar del cuerpo del espectador quien hasta entonces, como en el espectáculo teatral, permanecía en la platea y los artistas en el escenario. Uno de sus teóricos lo definió como “ un medio de expresión plástica que introducía al testigo en el acontecimiento”. Es un arte del instante (como los *events*) que se desenvuelve en una fracción de tiempo que le pertenece al espectador y al artista como experiencia estética de comunidad y no como apreciación de una estructura.

“...*Es un arte vital. La obra de arte es el instante en que el individuo vive y no la cosa. El advenimiento en su desarrollo y no las formas...*”¹²

También renuncian a la perennidad el *land art* y el *earthwork*, que abandonan el espacio institucionalizado para el arte (el museo y las galerías) para ubicarse en un contexto natural: el mar, el desierto, el campo, etc . Esto posibilita el ingreso del azar en la obra a través de la erosión del viento, los cambios de temperatura, la acción de los elementos meteorológicos en general. Es el arte efímero por excelencia, con un carácter antiurbano y de renuncia y /o denuncia a lo industrializado.

No obstante, aunque lo señalado parece conducir a concluir, en términos heideggerianos, a que ésta época elabora una interpretación del ser, especialmente del ente intramundano como descartable, y del tiempo como efímero, otros elementos contribuyen a ampliar el campo de interrogantes en torno a la interpretación tempórea del ser.

Y esto porque, es indudable que, en la sociedad, paralelamente a los objetos industriales descartables y al arte efímero, se produce un incremento en la circulación de las antigüedades y una difusión de los oficios de principios del siglo XX, el reciclado de edificios, la moda “retro”, nuevos museos, recordatorios de diversa índole, etc. Al respecto, Andreas Huyssen, en la Feria del Libro (B.A.

¹² Marta Minujin, 1966, citado por GLUSBERG, Jorge. *Moderno-posmoderno*. B.A. EMECE, 1993, pág.334

2002), señalaba que “...las industrias culturales, desde los 80, han descubierto el pasado como un mercado que da grandes ganancias...” (27 de abril de 2002) Probablemente, hipotetiza, se trata de un intento de “resistir” a esa aceleración del tiempo y el espacio tal como se verifica en Internet. O bien como indica Paolo Virno (1999) se produce un *modernariato*, término que usa para designar el interés (sentimental, estético, comercial) por objetos y manufacturas pertenecientes al pasado próximo. Para este autor, la situación de “ciega furia coleccionadora” se identifica con la sociedad del espectáculo donde cada cual se vuelve espectador de sí mismo, coleccionando la propia vida mientras ésta transcurre, en lugar de vivirla.

Precisamente y tal vez debido a ello, lo que aquí intenta indagarse es el modo como conviven todos esos elementos que circulan en la sociedad en un ámbito tal vez poco explorado por la filosofía: el de la cotidianidad doméstica. Desde Aristóteles, a Heidegger (1926), Lefevre (1960), A. Héller (1972) o H. Arendt (1946), se ha insistido en su “privacidad” (en el sentido de privaciones) frente a lo público.

No obstante, desde diferentes ámbitos artísticos, lo doméstico comienza a presentarse en lo público y desde ahí, no sólo se “habla” de lo silenciado y escondido sino que, en algunos casos, se opera un cuestionamiento de la acción pública. Sólo para citar ejemplos, Ariela Naftal con “Volúmenes cotidianos” donde trabaja con los utensilios de cocina; algunas variaciones del *Body Art*, Víctor Grippo, García Uriburu, el programa “Pequeñas cosas” de Silvina Chedieck, en el cual los invitados acuden a contar sus historias privadas con objetos de su cotidianidad; diversas películas y literatura de gran difusión como la de Laura Esquivel, etc.

De este modo, atendiendo el entrecruzamiento que hacen los objetos de lo público a lo privado, se pretende abordar desde una perspectiva filosófica, las estrategias generativas del recuerdo doméstico.

NOTAS

ⁱ **Mundo** es una categoría central en la filosofía heideggeriana a la cual vuelve en todos sus escritos. En *Ser y Tiempo*, mundo es una estructura ontológica del *Dasein* como estar-en-el-mundo, desde lo cual (en una visión sincrónica) queda abierto a la comprensión del ser. No es por tanto, el conjunto de cosas pues en esa perspectiva se lo pensaría desde las categorías modernas de sujeto y objeto. La mundaneidad del mundo es la condición de posibilidad de descubrimiento del ente intramundano sea éste un útil, una obra de arte o un ente que sólo está ahí. Solamente un ente que existe puede tener mundo, la piedra, las plantas carecen de mundo.. Acá se operacionaliza esta categoría; cuando se dice mundo cotidiano se hace referencia al mundo de la ocupación desde “donde” se comprenden otros entes intramundanos que se usan en el domicilio por la labor.

ⁱⁱ El **útil** (*Zeug*) en *Ser y Tiempo* es el ente intramundano que está siendo usado o producido y que comparece en la ocupación. Son útiles las herramientas para trabajar, los vehículos (útiles para transportarse) los lápices (útiles para escribir), etc. Su modo de ser es el *estar a la mano*, y por ello es disponible y manejable. Se caracteriza por no llamar la atención y no mostrarse como enfrentado al *Dasein*. El útil es para algo, es desde su pertenencia a otros útiles, no se muestra separado sino en una totalidad de útiles.

Por ello su carácter o modo de ser es la *condición respectiva* (modo que consiste en que está constitutivamente vuelto hacia otros entes, manera de ser circunstancial, determinada por las otras cosas y por el hombre en su relación pragmática con las cosas). Esta condición respectiva de un ente a la mano se determina desde una totalidad respeccional (Ej. El estudio de Arquitectura es “anterior” al plano de un barrio).

Para que comparezca un ente como el útil, el *Dasein* tiene un horizonte de comprensión previo, el mundo. El trato con los útiles se subordina al complejo remisional del “para algo” y esto se hace visible en el *descubrimiento circunspectivo o circunspección*. A su vez, la totalidad respeccional remonta a un ente (*Dasein*) cuya constitución de ser le pertenece la mundaneidad misma. A este primario para-qué lo denomina por-mor.

En virtud de la circunspección el útil tiene el carácter de la cercanía y a través de ella se descubre el “lugar propio” de éste dentro de lo que Heidegger denomina la zona (adónde en general de la pertenencia pragmática del útil).

ⁱⁱⁱ La concepción de Heidegger se encuadra en su crítica a la metafísica occidental en diversos de sus escritos pero por ejemplo en **La cosa**, detenidamente muestra que, debido a que en el uso lingüístico occidental, cosa refiere a lo que es (en general y de cualquier modo que sea) el significado cambia según se interprete al ente. La *res romana* refiere a lo presente en el sentido de lo producido, algo semejante sucede en la Edad Media y en Kant la cosa se convierte en objeto del representar, el cual ocurre en la autoconciencia del yo humano.

Para él, por el contrario, la cosa demora la Cuaterna (divinos, mortales, cielo y tierra) y se despliega como cosa desde el mundo. “... ¿Cuándo y cómo llegan las cosas en cuanto cosas? Mediante tejidos y manejes de los hombres, no llegan las cosas. Pero tampoco llegan sin la vigilia de los mortales. El primer paso hacia tal vigilia es el paso atrás desde el pensar únicamente representador, es decir, explicador, al pensar rememorador...” (*La cosa*, en *Filosofía, ciencia y técnica*. 3º Ed. de *Ciencia y técnica*, Chile, Ed.

Universitaria, 1997, trad. F. Soler, pág.244).

^{iv} **Mundicidad** es el carácter de los entes entres intra-mundanos. (*Ser y Tiempo*, parágrafo 16)

^v **Bewendenlassen** que en la traducción aquí utilizada ha sido expuesto como “dejar-estar” es la actitud previa que posibilita la circunspección que significa, (ónticamente) dentro de un ocuparse fáctico, dejar estar a un ente a la mano tal y como está ahora y para lo que está, dejarlo comparecer como el ente que tiene este ser. Ontológicamente es la puesta en libertad de todo ente a la mano en tanto que a la mano (aunque ónticamente no quede como está) al descubrirse puede mejorarse, destruirse, etc.

^{vi} **Pensamiento calculante o calculador**, es una categoría que utiliza Heidegger muy especialmente en su escrito *Serenidad* al cual opone la meditación reflexiva. El 1º debe encuadrarse en su concepción de la esencia de la técnica moderna como un desocultar provocante. “...Su peculiaridad consiste en que cuando planeamos, investigamos o montamos una empresa, contamos siempre con determinadas circunstancias...que tomamos en cuenta partiendo de la calculada intención hacia determinados fines. Este contar, calcular...sigue siendo un cálculo aun cuando no opere con números...” (HEIDEGGER, Martín. *Serenidad*. En HEIDEGGER, Martín “De la experiencia del pensar y otros textos afines” en “Publicaciones especiales del Dpto de Filosofía de la Universidad de Chile”, Santiago de Chile, 1983, pág 13)

^{vii} Ver más abajo, vida cotidiana en Hannah Arendt (nota XIV)

^{viii} Tal cual se indica en la cita 2, para Arendt, la labor carece de un mundo propio.

Además ella entiende “mundo” en un sentido diferente a como lo hace Heidegger. Ella lo interpreta desde el supuesto de la relación sujeto-objeto. El mundo, al cual denomina también “artificio humano” es resultado del trabajo, la actividad propia del *homo faber* (nótese que es *homo* no *animals* como en el caso de la labor) cuya fabricación es la reificación. En el trabajo el hombre manifiesta su “poder” en tanto ejerce violencia sobre la naturaleza, comportándose como “amo” no como siervo tal cual es el *animal laborans*. De este modo, el artificio humano, separa la existencia humana de toda circunstancia meramente animal, le da a la vida la estabilidad, la solidez de que estará allí antes del nacimiento y luego de la muerte. Para Arendt, sin el mundo construido por el *homo faber*, el hombre quedaría atrapado en la circularidad que supone el vivir y fertilizar de la naturaleza.

^{ix} Resulta interesante señalar la **interpretación de H. Arendt** en *La condición humana*, hace de los cambios generados a partir del **desarrollo tecnológico desde el comienzo de la Edad Moderna**. Distingue una 1º etapa, que con la invención de la máquina a vapor, llevó a la revolución industrial, caracterizada aún por el empleo de las fuerzas naturales para objetivos humanos, que no diferían demasiado del antiguo uso de la fuerza del agua y del viento (nótese la impronta heideggeriana coincidiendo con la etapa anterior a la técnica moderna). La 2º corresponde al uso de la electricidad, que no es una continuación de las viejas artes y oficios y es aquí donde pueden aplicarse las categorías del *homo faber*, para quien “todo instrumento es un medio para conseguir un fin prescrito”. La edad contemporánea, ha cometido, un “error irreparable”, ya que ha dejado de funcionar bajo la relación medio-fin en el trabajo. Concomitantemente ha permitido que prime la idea de proceso, propio de la naturaleza, llegando inclusive a una interpretación antropológica (el hombre como el animal más elevado en la teoría evolucionista) “... Hoy en día, en lugar de rodear cuidadosamente el artificio humano con defensas ante las fuerzas elementales de la naturaleza, manteniéndolas lo más alejadas posible del mundo hecho por el hombre, hemos canalizado dichas fuerzas, hacia el propio mundo. El resultado ha sido una verdadera revolución en el concepto de fabricación; ésta que siempre ha sido una “una serie de pasos separados” se ha convertido en “un continuado proceso” el de la cadena de arrastre y montaje...” (ARENDDT, Hannah. *La condición humana*. 1º reimpresión Barcelona, Paidós, 1996, trad. Ramón Gil Novales, pág. 168).

Es decir, al considerarse la instrumentalidad con un sentido antropocéntrico, con un fuerte acento en lo biológico, la única inmortalidad posible no es la del objeto que queda ni tampoco el pensamiento o la acción política sino el “*posiblemente eterno proceso vital de la especie humana*” (Ibid pág. 345)

^x En el contexto teórico de H. Arendt, (que se sustenta en las categorías de la filosofía clásica) la **historia de la labor** es imposible. Se requiere de un espacio público en el cual “se es visto” por los demás así como la muerte del actor para que se “cuente” una historia, que es siempre historia o narración de sus acciones. “...las historias, resultados de la acción y el discurso, revelan un agente, pero este agente no es su autor...” (Ibid, pág. 208) Asimismo, para que sea posible la historia, es preciso el artificio humano, que con su permanencia guarda la memoria a los que vendrán después y el discurso para materializar y conmemorar. Nótese aquí la concepción lineal del tiempo que subyace.(cfr cap4)

^{xi} **Desarraigo** en *Ser y Tiempo*, entiende por tal el hablar sin raíces en las cosas mismas que es propio de la habladería cotidiana. Ella puede alcanzar la carencia total de fundamento que es el estado al cual se llega cuando se pierden totalmente de vista los entes acerca de los cuales se habla.

^{xii} Cabe indicar que de estos acontecimientos, hay un tipo peculiar de objetos que son sostenidos por convención social. Se trata de los *souvenires* que recuerdan cumpleaños o bautismos, las alianzas de compromiso, los premios de campeonatos, etc. Todos ellos están estatuidos específicamente como “objetos recordatorios.”

^{xiii} Barthes indica el **ciclo vital de la fotografía** de la siguiente forma “... como un organismo viviente, nace a partir de los granos de plata que germinan, alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, la humedad, empalidece, se extenua, desaparece; no queda más que tirarla...” (BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. 6º ed. Barcelona, Paidós, 1998, trad. Joaquim Sala-Sanauja, pág. 162). De este modo, la fotografía es un testimonio seguro pero fugaz.

^{xiv} Siguiendo a H Arendt en *La condición humana* (1946), la vida cotidiana se conforma de tres esferas: **labor, trabajo y acción** de las cuales la primera pertenece a la vida privada y las otras dos al ámbito de lo público.

La labor, está ligada a la experiencia corporal, la fatiga, el dolor y produce lo vitalmente necesario. Es imposible la libertad pues lo que en ella ocurre está sometido a las exigencias y necesidades de la vida. Se destacan el dolor y el amor. Alberga el nacimiento y la mortalidad, resguardando lo corporal de la existencia. Sus objetos son los bienes de consumo que como tales son efímeros.

El trabajo "fabrica" el sinnúmero de cosas cuya totalidad conforma el artificio humano que se convierte en un hogar para los hombres mortales cuya estabilidad perdurará más allá del movimiento de la vida. La solidez de estas cosas proviene del material que es producto de las manos del hombre resultado de la violencia que ejerce sobre la naturaleza, sea interrumpiendo un proceso de vida como en el caso de la madera del árbol, o como en el hierro y el mármol que son "arrancados" de las entrañas de la Tierra. El hombre mediante el trabajo produce instrumentos y útiles que pueden aliviar la labor.

Si bien el *animal laborans* ejecuta sus actividades en la oscuridad de la vida privada, el *homo faber* puede habitar una esfera pública (aunque no sea la política) que es el mercado de cambio. Allí su objeto es estimado, solicitado o despreciado, es decir adquiere esa cualidad que se denomina valor que no puede tener en lo privado. Este modo puramente comerciable no hace referencia a la intrínseca valía de la cosa sino que depende de las estimaciones de la oferta y la demanda.

La acción y el discurso son propiamente las actividades humanas pues a través de ellas se revela quién es el hombre y no lo que es o hace alguien (talentos, habilidades, frustraciones o logros, defectos, etc) se revela su única y personal identidad. La acción nunca es posible en aislamiento sino que necesita la presencia de los otros, de la pluralidad de la cual surge el poder que desaparece cuando los hombres se dispersan.

La acción hace referencia a una actitud de valentía o audacia en un doble sentido: Para romper con los lazos que ligan al hombre a la seguridad de lo oculto y protegido de lo privado y con la conducta cotidiana habitual.

A pesar de lo dicho, aún cuando la acción es la actividad humana por excelencia, la esfera de los asuntos humanos está transida de fragilidad debido a su escasa tangibilidad y la efimeridad de sus resultados, las palabras y los actos.

CAPITULO 1. La relación moderna entre espacio y tiempo en el arte.

El arte en el museo moderno.

Bourdieu (1971) ha señalado que a medida que los campos de la actividad humana se diferenciaban, un orden propiamente intelectual, dominado por un tipo peculiar de legitimidad, se definía por oposición al poder económico, político o religioso. Esto es, que los creadores se emancipaban de la tutela de la aristocracia, la corte o la Iglesia y establecían instancias específicas de selección y consagración.

Algo semejante ocurre con la producción artística que tiende así a considerarse como un tipo de producción especializada.

“...¿Quién juzga y quién consagra? ¿Cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas?...”¹³

Según este autor, existe una pluralidad de potencias sociales, las cuales en virtud de su poder político o económico o de las garantías institucionales que disponen, están en condiciones de imponer sus normas y reivindicar una legitimidad sea para los productos culturales fabricados por los demás, por las obras o las actitudes culturales que transmiten. Debido a esto, frente a las significaciones situadas fuera de la “cultura legitimada”, los consumidores dispondrían de márgenes de libertad mayores, como por ejemplo en la moda, el deporte, decoración, etc mientras que en el campo de la cultura “ilustrada” estarían sujetos a normas y obligados a una actitud casi devota. La cultura que posee, lo posee, lo controla.

En la modernidad el arte ingresa en el campo visual de la Estética (que fue categorizada por Baumgarten en el ámbito ilustrado como “gnoseología inferior”) y de modo semejante a la ciencia que adquiere prestigio al institucionalizarse, el arte genera también, sus particulares mecanismos de organización y planificación, constituyendo su propio campo intelectual.

¹³ BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador” en *Estructura e historia* (sin más referencias bibliográficas) pág. 153

La tradición renacentista del genio creador que se inmortaliza a través de la firma de una materialidad (la obra) fruto del sujeto individual que adquiere autonomía y enfrenta al sujeto receptor, necesita un lugar de acumulación.

Aparece el museo, como el espacio instituido para el testimonio explícito de la creencia en la razón y en el poder del hombre para enriquecerse culturalmente. Se convierte en el lugar para la estancia y acumulación o “confinamiento” del arte. La revolución francesa engendró el Louvre, el Modernismo el Museo de Arte de Nueva York (1929) y hoy el Guggenheim de Bilbao como construcción monumental.

Pero además, es el “lugar de legitimación y consagración”, y en esta condición es el encargado de controlar la circulación y apropiación de la obra así como la instancia que define el alcance de lo que se comprende por artístico y aquellas expresiones que trascienden estas fronteras delimitadas mediante numerosos mecanismos. El museo moderno es así un agente central del campo artístico.

¿De qué modo ejerce esta función de legitimación? Utilizando diferentes estrategias tendientes a mediar entre el público y la obra.

Como espacio, el museo dispone de ciertas cartografías para orientar el ingreso, permanencia y recorrido de sus interiores de modo que la racionalidad suspenda la sensación de laberinto. Para limitar la erraticidad y dirigir la mirada, dispone carteles con datos cognitivos mínimos (ubicación espacio-temporal del artista o movimiento artístico) que actúan como señales indicadoras del andar al que detienen casi rítmicamente porque el espacio entre las obras es equidistante. Ello facilita el control de la posición corpórea del receptor que enfrentará o rodeará la obra según la disposición espacial de la misma. La función que cumplen dichos carteles con mensajes lingüísticos es de anclaje

*“cuya función es guiar entre los significados de la imagen...lo teleguía hacia un sentido elegido con antelación ...tiene una función de elucidación, pero esta elucidación es selectiva...el anclaje es un control...”*¹⁴

El museo, semejante al granero del capitalista, acumula arte como lugar de conservación y exhibición. Destacando su valor estético, lo hace ingresar en el

¹⁴ BARTHES, Roland. “Retórica de la imagen” en Revista de Semiología (sin más referencias bibliográficas) pág. 132.

“mercado cultural”. Pero las obras no son ofrecidas con un precio sino que se “presentan” para ser contempladas. Piénsese por ejemplo, en los pedestales sobre los cuales se las exhibe, los cristales que las protegen o las sogas que apartan al público del contacto táctil con la obra. Todos ellos exaltan su condición de objetos-para-ser-contemplados. Al ingresar en los salones neutros del museo, descuajadas de su contexto de producción, su sentido es encuadrado en la sintaxis intramuros que rige en el museo. Heidegger (1952) bien ha señalado los efectos de los “manejos humanos” a los cuales son sometidas las obras al convertirse en objetos de vivencia estética en el museo: se les “arranca las raíces que las sostenían”, con lo cual alude a la atmósfera espiritual de la época de la cual surgen.

El museo se instituye como el lugar donde se encuentra la herencia cultural, esa que “merece recordarse”, herencia en la cual se ocultan los “dramas” y contiendas que la gestaron. Desde este emplazamiento se decide cuáles son los artistas y cuáles las obras que, como señalara Heidegger, se adelantan a su época, mostrando o “abriendo” la verdad para un pueblo histórico.

A la par, se pueden elaborar estrategias de control progresivo de la circulación de la obra. El museo “se visita” bajo el supuesto del tiempo público que rige los objetos, se presenta, ahora, lo que fue, para desde este encuentro construir el futuro (recuérdese que inicialmente el museo fue un espacio para encontrarse con los modelos artísticos). Se trata del tiempo de la sucesión, agujereado, semejante al del contacto con los objetos que aparecen y desaparecen en el trato cotidiano. También el tiempo de estancia en el museo es regido por la medida de los mecanismos cuantitativos del reloj mediante parámetros generados para tal fin: las visitas guiadas que tienen una duración pautada pre-establecida, horarios de ingreso-egreso del público, periodicidad de las exposiciones, organización de las corrientes artísticas ordenadas históricamente, etc.

Las obras generalmente seleccionadas para ingresar al museo son aquellas que tienen el carácter de obra orgánica

“...está construida desde el modelo estructural sintagmático: las partes y el todo forman una unidad dialéctica...La interpretación de las partes se rige por una interpretación anticipadora del todo que de este modo es corregida a su vez. La

*suposición de una necesaria armonía entre el sentido de las partes y el sentido del todo es condición básica de recepción...*¹⁵

Hay en esto un principio que subyace, la unidad como totalidad y con ello el énfasis en la idea de jerarquía de modo que el elemento como parte constitutiva adquiere sentido en el marco de la unidad a la cual pertenece.

En cuanto a la recepción, en el museo se aspira o propone una experiencia aurática (Benjamín 1936)ⁱ ya que se posibilita el encuentro con la obra original bajo ciertas condiciones de recogimiento que permitirían el ingreso al “mundo abierto” por la obra, en forma individual, en un espacio de “culto secular” a la belleza, etc. Pero en realidad, la recepción óptica adquiere el carácter de táctil,ⁱⁱ y la dispersión hermenéutica es controlada por vías diacrónicas y sincrónicas al acto de encuentro con la obra: las exposiciones didácticas,ⁱⁱⁱ la crítica especializada, la difusión de reproducciones, la Historia del Arte en manuales, y especialmente la escuela que como agente del campo intelectual concurre a conformar esta recepción táctil a modo de una función de anclaje ideológico que sedimenta paulatinamente y sujeta al receptor.^{iv}

El siglo XIX da por tierra el optimismo inicial del museo con la “transgresión” producida por Manet y los impresionistas. Comienza una historia de hostilidades entre el museo y el arte moderno que como señalara Baudelaire buscaba “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”.

La crítica del Dadaísmo

Podría decirse que este movimiento tiene como finalidad explícita la ruptura con la construcción moderna señalada arriba.^v

Lo sorprendente se perfila desde su mismo nombre, *Dadá*, palabra que hasta el presente resulta imposible definir su significado o establecer quien la inventó. La polisemia de este término parece anticipar la versatilidad del movimiento, título éste último que le conviene por el sentido de acción y cambio que alude.

¹⁵ BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. 2º ed. Barcelona, Península, 1997, trad. Jorge García, págs 144/5

Para los integrantes del grupo, quizás, esta palabra cumplía la función de “despistar”, perder o hacer desandar al público pues *dadá* sólo se comprende mediante una casi complicidad entre artista y espectador, a quien se pretende movilizar, desestructurar, complicar.

El movimiento comienza a reunirse en Zurich, en 1916, en el cabaret Voltaire (creado por Hugo Ball y Emmy Hennings en 1916) y en enero de 1917 se inaugura la galería *dadá*. Diversos autores se refieren a *dadá* como el movimiento anti-arte cuya principal pretensión fue hacer irrisorio cualquier objeto, acción o comportamiento artístico.

Su voluntad de destrucción se expresa mediante la oposición a la belleza eterna, la inmutabilidad de los principios o las leyes de la lógica, la inmovilidad del pensamiento, la pureza de los conceptos abstractos, así como de lo universal en general. Está a favor de lo que es inmediato, actual, aleatorio, de la contradicción, de lo espurio, de la anarquía, etc.

Puede preguntarse, en sentido estricto, ¿hay obra de arte *dadá*? Como bien señala P. Bürger, el empleo del concepto de obra de arte en el caso de las vanguardias plantea problemas. Sin embargo, La Gioconda con bigotes (**fig.1**), el urinario firmado (**fig. 2**), los fotomontajes, los *collages*, de Duchamp, Arp, Janco, Man Ray, etc. (que paradójicamente algunas están en los museos) hoy son categorizados como obras. Pero desde el punto de vista dadaísta, esta perdurabilidad sigue siendo irrelevante ya que el “mundo” de la obra pertenece a las innumerables variaciones a las que la somete el espectador. Los “actos dadaístas” tiene precisamente como propósito, la provocación del público.

En este sentido, P. Bürger indica que se trata de obras inorgánicas (categoría que elabora a partir del concepto de alegoría de Benjamín) que caracteriza como aquella obra que no es producida como un todo con sus partes conexas sino montada sobre fragmentos con lo cual se destruye la unidad como producto de la subjetividad. Con ello se daría una fijación en lo singular de modo casi desesperado ya que supone que la realidad como totalidad se escapa.

Piénsese en los montajes en general que incorporan materiales que no han sido elaborados por el artista y violentan el sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, más bien se hacen ingresar trozos de ésta.

*“...ya no se trata sólo de la renuncia del artista a la creación de cuadros completos; también los cuadros mismos alcanzan un status distinto, pues una parte de ellos ya no mantiene con la realidad las relaciones que caracterizan a las obras orgánicas: ya no remiten como signo a la realidad, sino que son realidad...”*¹⁶

Hay pues un principio de construcción pero no de una síntesis en el sentido de unidad de significado. La “irrepresentabilidad” de lo real es desenmascarada por el montaje. Las partes emancipadas del todo requieren de una actitud diferente en el receptor. Por ejemplo en un fotomontaje, concretamente en el de la única dadaísta, Hannah Hoch: “*Corte con el cuchillo de cocina dadá en la barriga de la cerveza de la última época cultural de Weimar, en Alemania*” (1919-1920)(**fig. 3**). En él aparecen 50 personas representadas en forma desfigurada, caricaturizada, grotesca, no siempre reconocibles a primera vista. Se pueden descubrir A. Einstein, el Emperador Guillermo II, el primer presidente del Reich, Friedrich Ebert, la artista Kathe Kollwitz, etc. La intención de H. Hoch era usar el montaje para “reflejar la aversión a ser artistas” y descomponer cualquier tipo de jerarquía. De este modo, todo se vuelve relativo, ambivalente, cambiante, reversible. Usó la tijera como símbolo de “hoja afilada” para dividir los personajes en dos grupos antagónicos ubicando entre ellos imágenes de piezas de máquinas signos del desarrollo tecnológico de la época. “Invierte tu dinero en *Dadá*” reza una de las inscripciones del fotomontaje en clara intención de ironía hacia la burguesía y el capitalismo. Es una forma burlesca de denunciar la alianza del capital y el arte, del arte convertido en mercancía y movilizar algún modo de reacción en el receptor.

Más que la obra, es el gesto lo que interesa a *Dadá* y éste se constituye en el acto extremo de antidogmatismo que emplea cualquier medio para llevar adelante su batalla. Lo importante es que el gesto siempre sea provocación contra el llamado “sentido común”, la moral, las reglas, de ahí que el escándalo sea uno de los instrumentos preferidos para expresarse. Interesa el significado polémico del procedimiento “*Medida en la escala Eternidad, toda acción es vana*” (Tzara, 1918).

¹⁶ Ibid pág. 142

Se aspira a una verdad no sujeta a las reglas establecidas por una sociedad “enemiga del hombre”.

Es aquí donde el artista comienza a convertirse lentamente en crítico especulativo de su hacer. Ello hace que publiquen sus obras en espacios no institucionalizados (extra-muros del museo) y generen discursos tendientes a hacer circular la sospecha y la contradicción para hacer estallar los significados en franco ataque a la institución arte. Este gesto-provocación tiende a socavar los mecanismos de habitualidad instalados por el campo intelectual desvaneciendo la expectativa del receptor: Colocar orinales donde se esperaban cuadros cubistas, el silencio donde se esperaba la palabra, la risa cuando se esperaba seriedad, etc.^{vi} El gesto subversivo, de impugnación del orden apela a un receptor que participe en la construcción del significado de la obra.

Es decir, estos actos intentan imposibilitar la interpretación lineal (si se quiere) de un sentido dirigiéndose a las partes (que ya no se hayan sometidas al principio de “autoridad” de la unidad en la totalidad) originando lo que autores como Benjamín, Burger y Vattimo han denominado *shock* en el receptor. Los hábitos hermenéuticos no le alcanzan o le resultan inadecuados.

*“...la negación de sentido produce un **shock** en el receptor. Esta es la reacción que espera el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado de sentido, se cuestione su praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla. El **shock** se busca como estímulo para un cambio de conducta; es un medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores...”¹⁷*

Esta experiencia inaugurada por los dadaístas y recogida por el *happening* es analizada por Benjamín desde una triple perspectiva. Por un lado, la obra se convierte en un “proyectil”, se la quiere des-auratizar, hacerla estallar hasta convertirla en “táctil” quebrando la actitud de recogimiento frente a la obra hasta hacerla imposible. La intención de arrancarla del culto a la belleza explica el uso de lo ridículo, grotesco y mordaz. La obra quiere movilizar la crítica, no la contemplación y la fruición. Se trata de construir un nuevo tipo de receptor.

¹⁷ Ibid pág. 146

Vattimo, siguiendo a Heidegger, refiere a esta experiencia estética como desarraigo, extrañamiento que exige del receptor una tarea de recomposición y readaptación, semejante al hábito existencial que genera el peatón urbano expuesto a la velocidad del tránsito automotriz. La obra inorgánica disloca no reintegra. La obra moderna (orgánica) instalada en el museo, se expone para interpretar y gozar desde una significatividad pautada y cerrada, mientras que el gesto dadaísta involucra desde la precariedad de significados. El arte, se centra ya no en la obra sino en la experiencia.

La lógica dadaísta.

La oposición social (que adquiere matices políticos claros, comprometidos especialmente en Berlín) supone también un quiebre con la lógica lineal y universalizante arrasando con ella los valores de eternidad, permanencia y trascendencia temporal de la obra.

Como señalara oportunamente Tzara, el arte “es privado” el artista lo hace para sí mismo. Desde el subjetivismo extremo, es posible que cualquier hombre haga su trabajo dadaísta, destructivo negativo. No hay verdad última, todo pensamiento es relativo, coyuntural.

“...La lógica siempre es falsa....Sus cadenas matan...casado con la lógica, el arte viviría en el incesto...”¹⁸

Las reglas de la lógica y la moral han “adormecido” la crítica del artista, en aras de la universalidad. Esto explica el intento dadaísta de la “Revolución emocional” que supone el placer por el escándalo y la violación de normas. Los cambios de lógica lo resumen en un término: el azar^{vii} el cual admite la contradicción y la reunión de los opuestos

Una forma de concretizar estos supuestos teóricos es el fotomontaje tal como fuera creado en Berlín con el efecto distorsionador de la fotografía, la inversión de las cosas, del presente en su contrario, etc. Grosz describió este experimento como *“un revoltijo de anuncios, de letreros, libros comerciales y alimento integral para perros, etiquetas de aguardientes, fotos de revistas ilustradas, viejas cartas y todo, que era cortado y vuelto a componer”*

Marcel Duchamp o un intento de subvertir las reglas.

¹⁸ TZARA, T. “Dadá no significa nada” en Manifiesto Dadá, 1918, en GONZALEZ GARCIA, Angel y otros. *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. España, Istmo, 1999, pág. 197

Si bien no puede incluirse en el dadaísmo, es conveniente hacer una breve referencia a él en este cambio que se produce en la concepción de obra. Según López Anaya, con Duchamp, el objeto artístico paulatinamente va siendo reemplazado por el “objeto ambiguo” “dudoso” (categorías usadas por Valery en un ensayo de 1929). ¿Qué quiere decir esto? Que a su modo, se lleva al límite la crítica de las claras y deterministas fronteras trazadas por el proyecto moderno entre lo artístico y extra-artístico. Cualquier *ready-made*^{viii} es un buen ejemplo. La confianza se deposita en el receptor quien deberá enjuiciarlo. No obstante, es probable que éste reaccione tal como el campo intelectual lo ha previsto. A pesar de ello, Duchamp, quiere desestructurar al receptor

*“... Harold Rosenberg utilizó la denominación de objetos de ansiedad^{ix} para describir las “obras de arte” que tienen como cualidad principal producir inquietud o duda sobre su estatus artístico...trastorna y desconcierta. La dificultad, para el contemplador, aparece en el momento en que pretende descubrir si ‘eso es arte de verdad y por qué es arte...’”*¹⁹

Aquí importan rescatar, entre sus numerosos aportes, esta invitación a la reflexión que interroga. El placer estético no será intuitivo o sensorial a partir de la captación de la buena forma sino resultado de una interpretación. Es el receptor como sujeto activo quien decide aquello que es o no es arte. Pero el artista no da “pistas” gratuitas para esa interpretación. Por tanto, la obra de arte, era para él, un “espacio” que se transforma por la actividad de los receptores.

En este sentido debe entenderse su modo de operar artísticamente. Si hubiera que utilizar un término para definir su producción artística ese sería incompletud. Explícitamente, después de 20 años trabajando en su principal obra “*El gran cristal*” y de someterla a innumerables modificaciones, la declara inacabada en 1952. El espectador es quien puede continuarla desde sus reflexiones, por ello la semiosis es infinita y nueva cada vez.

Otro elemento importante, es la definición del artista no como un hacedor en su función poética sino como un pensador. Un ejemplo de este ejercicio son sus escritos. Publicó tres estuches que contenían facsímiles de sus apuntes hechos a

¹⁹ LOPEZ ANAYA, Jorge. *Estética de la incertidumbre*. Chile, Fernando Arce Ediciones, 1999 pág. 32.

la largo del tiempo concernientes a “*El gran cristal*”, a sus *ready-made* y a “*Dándose*”. Cada estuche ha sido editado como una obra gráfica o un libro.

Extiende su cuestionamiento a la tradición renacentista del genio creador que se inmortaliza a través de una materialidad, la obra, factura del sujeto individual (y no del grupo como en la tradición artesanal medieval). En este contexto, la creatividad ya no tiene que expresarse en un “objeto hecho y pensado como arte” para circular como tal en la sociedad que lo consagra. Los “*ready-made*” donde firma objetos cotidianos industriales estrictamente atacan la producción individual y manual como atributo esencial del arte a la vez que cuestiona el mercado como criterio de valoración. La firma, que conserva la individualidad de la obra, es el hecho despreciado por el artista al exhibir productos en serie a modo de burla pues lo que es individual e irreplicable, se estampa sobre lo masivamente reproducido.

Una temporalidad artística diferente.

En las perspectivas artísticas reseñadas, la obra adquiere otras características temporales paralelas a sus progresivas mutaciones. En tanto quiere sugerir crítica, agitación, sublevación contra lo instituido por el campo intelectual, se aligera y la duración se desvanece. Se instala temporalmente desde nuevos registros como la fotografía, el escrito de la crítica artística o la información periodística especializada. Desde luego esto es posible gracias a las nuevas formas de reproducción técnica. Se quiebra de este modo la clásica relación del espectador “frente” a la obra materialmente conformada.

Resulta central la radical insistencia dadaísta en la espontaneidad del artista y en la momentaneidad de la obra.

“... dadá abolición de la memoria, ...dadá abolición del futuro: dadá, creencia absoluta indiscutible en cada dios producto inmediato de la espontaneidad..”²⁰

La abolición de la memoria y el futuro hace que la obra se instale en el presente instantáneo mientras transcurre ejecutándose (antecedente central del *happenings*). Piénsese por ejemplo en las reuniones del café Voltaire. *Dadá* es

²⁰ T. Tzara, *Manifiesto Dadá*, en GONZALEZ GARCIA, Angel y otros. *Escritos de arte de vanguardia*. España, Istmo, 1999 pág. 198.

actividad, indica Huelsenbeck. Esto es resultado de la crítica a la linealidad del tiempo

De un modo singular, se inquiera artísticamente la temporalidad vital. Se pretende ahondar el tiempo de la vivencia, “se es dadaísta cuando se vive” (R. Huelsenbeck).

*“ Quien vive para este día, vive siempre. Esto significa: puesto que quien ha vivido lo mejor de su tiempo, ha vivido para todos los tiempos. Toma y abandónale. Vive y muere.”*²¹

Dicho vitalismo se expresa enérgicamente en la respuesta de J. Heartfield y Grosz al pedido de cuidado de las “obras de la cultura humana” de Kokoschka (manifiesto con ocasión de haberse dañado una obra de Rubens con proyectiles, en Dresde, en Marzo de 1919)

*“...Exhortamos a todos los que consideran secundario que las balas dañen la obras maestras, pero sí que desgarran a los hombres que arriesgan su vida por liberarse a sí mismo y a sus semejantes de las garras de los vampiros...”*²²

Se produciría así un rescate de la vida, al nivel de la actividad humana de la labor tal como es categorizada por H. Arendt. Los dadaístas vuelven público aquello que la esfera privada res-guarda, oculta, vela: el cuerpo y sus actividades: masticación, defecación, sangrar, la sexualidad, la voluptuosidad, etc. Exhiben objetos de uso privado: una pala, un urinario, etc. Utilizan alocuciones de la intimidad: el insulto, la contradicción, etc.

*“...La pintura es avanzar, correr, beber, comer, dormir, hacer sus necesidades...”*²³

Esta es, quizás, en tiempos de entreguerras, el ejercicio de la mortalidad que se manifiesta artísticamente mediante la precariedad como categoría estética-vital central. El hombre, esencialmente mortal, quizás sea la única categoría filosófica asumida por el dadaísmo. Entiéndase que lo esencial no debe entenderse aquí en el sentido metafísico fuerte sino más bien como lo único pensable en un nivel de universalidad mayor. El hombre muere, o se muere, eso es lo importante. Esta

²¹ HUESENBECK. “Introducción al almanaque “*Dadá*”, 1920, en *Ibid*, pág. 218.

²² HEARTFIELD-GROSZ. *El sinvergüenza del arte*, 1919 en *Ibid* pág. 215.

²³ CRAVAN, Arthur. *La exposición de los independientes, 1914*, en *Ibid* pág. 237

insistencia vitalista hace que expongan desde el cuerpo, con su cuerpo, casi interpelando al público desde esa desnudez que la labor protege.^x El dadaísta quiere sorprender y la “desfachatez” desde la cual se expone no hace más que insistir en la primigenia experiencia humana, este gesto, este instante, no volverá a repetirse nunca más. Desde ahí, el arte no tiene razones para plantearse como eterno, como una materialidad que trascienda porque el artista, ese ser que crea materia no cuenta más que con un instante, la muerte con-vive, es su ser más próximo y puede asaltarlo incluso inmediatamente. Cabe por ejemplo pensar en los trabajos de H. Hirsch, donde la experiencia de la mortalidad y la natalidad se buscan y entrecruzan hasta volverse imposibles.

Continuidad y discontinuidad del Dadaísmo: *Happenings*

El *happening* (acontecimiento) es una forma o desarrollo del neodadaísmo, según su estructura y contenido, es una ampliación lógica de los ambientes. Los antecedentes se encuentran en Picabia, Duchamp y Schwitters: en lugar del artefacto aparece el acontecimiento provocado.^{xi}

Es el punto de intersección de tres medios: el plástico-visual, el musical y el teatral. Se lo distingue del “*events*” que son acciones muy simples, menos complicadas y espectaculares. Exige la presencia y participación del espectador, una pertenencia inmediata al lugar del acontecimiento. Este opera como instrumento de ampliación de la percepción

“..el happening ..es una reacción a la civilización tecnocrática y a la industrialización de la cultura...”²⁴

Esto explica su estructura abierta que denuncia su inadecuación al marco de las instituciones artísticas modernas como la galería o el museo.

Su objetivo es apropiarse de la vida cotidiana a través de la acción. Se intenta anular las distancias entre lo estético y lo real que se vuelve de este modo obra. La escenificación se extiende a una acción con objetos de la realidad que es proclamada acontecimiento artístico. Ya no se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos que pueden

²⁴ MARCHAN, S. *Del arte objetual al arte conceptual*. Madrid, Comunicación, Serie B, 1972, pág.194.

encontrarse en la calle, en las plazas y que no presentan estructuración artística conciente.

Se desarrolla temporalmente como una sucesión de ocurrencias, de episodios que no existen más que una sola vez, que desaparecen para siempre y son reemplazados por otros.

Es una forma artística de lo precario. Nótese la concepción de la obra como acontecimiento, como encuentro entre Tierra y mundo, en sentido heideggeriano, en tanto el receptor culturalmente situado adquiere un rol activo de semiosis a la par que ejecuta la concepción de encuentro irreplicable con la obra.

El estado de sorpresa, de impacto sensorial acrecientan el rol de receptor activo convirtiéndolo en un configurador de acontecimientos creativos de improvisación. Declara Marta Minujin en 1966.

*“... se trata de un contacto directo, de una relación individual del público con la acción. Este carácter es necesario para que se arranque al espectador de su inactividad y se lo impulse a vivir. ..Es un arte vital. La obra de arte es el instante en que el individuo vive, y no la cosa. El advenimiento en su desarrollo, y no las formas...El arte de una sociedad en permanente cambio no puede ser de ninguna manera, una imagen estática...”*²⁵

La espontaneidad juega un rol central y por ello se tiende a un arte del instante, que se desenvuelve en una fracción de tiempo que le pertenece al espectador y artista y fluye para ellos dos pero no perdura, no se detiene, no se repite. Se desarrolla, en fin, como un acontecimiento temporal.

NOTAS

ⁱ Walter Benjamín define el **aura** como “...la manifestación irreplicable de una lejanía...el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irreplicable en el lugar que se encuentra...” (BENJAMÍN, Walter. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1987. págs 20 y 26). Esta definición no es sino la formulación (en coordenadas espacio-temporales) del valor cultural de una obra que aunque puede estar cerca su materia, remite a una lejanía inaproximable: el rito, inicialmente religioso y posteriormente a partir del Renacimiento en el culto secular de la belleza. La idea de autenticidad sustituye, al valor cultural siendo la reproducción técnica, la que “emancipa” al arte del ritual porque la desvincula del ámbito de la tradición. Pero piénsese en el museo, su intencionalidad, es precisamente, constituirse en “espacio de culto” donde el receptor se contacte con “obras auténticas”, originales. Más, en qué pensaba Benjamín, al referirse a la “manifestación...”? ¿No es el mirar la obra una experiencia religiosa

²⁵ Citado por GLUSBERG, Jorge. *Moderno-posmoderno*. B.A. EMECE, 1994, pág. 334

cuya temporalidad es la simultaneidad en tanto que lo lejano (divino) se acerca y presencializa a través de la mirada?

ⁱⁱ Para Benjamín hay dos **modos de recepcionar la obra de arte**, según se acentúe su valor exhibitivo o su valor cultural. Este último tiende a mantener la obra oculta, accesible a unos pocos que comprenden los códigos, casi un instrumento de magia, mientras que en el 1º, lo artístico es una función más entre otras. Hoy, dada la reproducción técnica de la obra, su valor exhibitivo aumenta y se multiplica una “presencia” masiva en lugar de una presencia irrepetible lo que posibilita un acceso más “democrátizante” de la obra (faceta liberadora que han rescatado autores como Vattimo, 1996). Más, el desmoronamiento del aura que trae aparejada la reproducción no sólo supone el envejecimiento de categorías de análisis como creación, genialidad, perennidad, sino también el peligro de un uso “fascista” del arte. Para Benjamín, la percepción sensorial está condicionada históricamente. La recepción óptica, corresponde a la actitud de recogimiento y contemplación mientras que la táctil acaece no por vía de la atención sino de la dispersión y sólo requiere de la costumbre.

ⁱⁱⁱ La **misión educativa del museo** tiene sus promotores y sus detractores. Ejemplo de los 1º es Bourdieu cuando sostiene “...*Para comprender una obra artística, el espectador debe poseer las competencias necesarias para relacionarla con el conjunto de obras de las que forma parte por su significado estético. Es esencial la información sobre épocas, estilos, movimientos, artistas, etc para diferenciar los objetos propiamente artísticos de los que constituyen el universo cotidiano...*” (LOPEZ ANAYA, Jorge. *Estética de la incertidumbre*. Santiago de Chile, Fernando Arce Ediciones, 1999, pág. 108)

^{iv} Cabe señalar algunos cambios que se producen a **partir de los 80** en las concepciones de **museo**. Reseña López Anaya “...*Los museos alguna vez guettos cerrados que rechazaban a los impresionistas, se transformaron en lugares abiertos a las más audaces experiencias. El Stedelijk Museum de Ámsterdam, el Jewish Museum de Nueva York, entre otros, encabezaron el conjunto de instituciones que activaron un circuito del arte contemporáneo cada vez más acrecentado al ritmo de la conciencia consumista. En este contexto, sólo se mide el valor de la obra de arte por las ganancias que pueda dar...asimismo se está confirmando el entusiasmo de todo el mundo occidental por la presentación de muestras temporarias así como la renovación o construcción de museos... El museo, según parece ya no es sólo el guardián de los objetos del pasado visitados por expertos e investigadores...estas instituciones se acercan al mundo de entretenimiento de masas, como señala Baudrillard, una maquinaria de la simulación que no se distingue de la televisión...*”(Ibid págs 111/2).

^v “...*El vanguardismo de las tres primeras décadas del siglo XX, intentó su(bvertir la autonomía del arte, su artificial separación de la vida y su institucionalización como arte culto...*” Andreas Huyssen en Ibid pág. 16) La vanguardia intentó un proyecto de reintegración del arte y de la vida.

^{vi} “...*La impaciencia de vivir era grande, nuestro rechazo se extendía a todas las formas de la civilización llamada moderna, a sus propias bases, a la lógica, al lenguaje; y la rebelión asumía formas donde lo grotesco y lo absurdo superaba los valores estéticos...*” (Tristán Tzara, 1950)

^{vii} “...*De existir una característica propiamente dicha del dadaísmo, capaz de justificarlo estéticamente desde el punto de vista histórico, habría que citar esta “movilización del inconsciente” que observábamos en el azar. Se convirtió en la brújula y signo de identidad de lo nuevo. La ley del azar, que incluye en sí todas las leyes y que nos resulta tan incomprensible como el principio del cual emana la vida toda, tan sólo puede experimentarse mediante una entrega absoluta al inconsciente. Me atrevo a decir que quien sigue esta ley, crea vida pura...*” (RICHTER, Hans. (compilador y comentarista) Dadá 1916-1966. *Documentos del movimiento dadaísta internacional*. Instituto Goethe, 1985,pág.6)

^{viii} El **ready made** rechaza la concepción estética del arte erigido como “guía de la vida” (tal como lo concibiera el productivismo ruso o la Bauhaus de Dessau) que seguía “creyendo” en la unidad ilustrada de razón y libertad y en el progreso histórico.

Entre los más famosos, *Rueda de bicicleta* (1912)(**fig.4**) *Portabotellas* (1914) (**fig.5**)*Fuente* (1917). La elección de los objetos está basada en la indiferencia visual así como en su carencia total de buen o mal gusto. Quitándolos de su contexto, provoca el efecto de desfamiliarización o extrañamiento a la vez que reafirma su semejanza con sí mismo.

^{ix} El **objeto de ansiedad** es también teorizado por Valery (1923) como “objeto dudoso o ambiguo” “...*Agotada la estética del objeto artístico (cuadro o escultura), no existe ninguna barrera entre la propuesta estética y la realidad extra-artística. El “objeto ambiguo es el nuevo paradigma del arte...*” (LOPEZ ANAYA, op cit pág. 29) En definitiva, de lo que se trata es de enfatizar el rol del receptor quien

desapegándose del anterior rol del arte (contemplación, resolución estructural y belleza) busque por sí mismo el significado, es una especie de placer reflexivo.

x No se puede eludir una breve referencia al **Body art**, que en una línea de continuidad con estos supuestos, también ubica al cuerpo como una categoría estética central a la cual hay que volver.

Señala el crítico francés Francois Pluchart “...*El cuerpo es el elemento fundamental. El placer, el sufrimiento, la enfermedad y la muerte se inscriben en él y en el transcurso de la evolución biológica, dan forma al individuo socializado, es decir, condicionado a satisfacer todas las exigencias y obligaciones del poder dominante...*” (Historia visual del Arte Larousse. Santiago de Chile, 2004, pág. 520)

Entre estas “acciones sobre el cuerpo” cabe recordar a Gina Pane quien en “Acción sentimental”, vestida de blanco, con un ramo de rosas blancas en la mano, enterraba las espinas en su antebrazo para denunciar el status pasivo de la mujer y su vocación social reducida a seducción.

xi Con el **happening**, finalizaron las apropiaciones del espectáculo teatral tradicional, en el que los espectadores permanecían en la platea y los artistas en escena. En 1959 con estas acciones, se inició la mutación del lugar el cuerpo del espectador. Uno de sus teóricos definió el **happening** como “un medio de expresión plástica que introducía al testigo (espectador) directamente en el acontecimiento”.

El **happening**, el accionismo, el **body art**, la **performance** de carácter conceptual y la instalación, son estrategias que intentan producir (con rasgos de origen teatral) un modo de experiencia estética como experiencia de comunidad y no como apreciación de estructura, según afirma Vattimo.

CAPÍTULO 2. La industria.

Este apartado intenta cumplir una doble función. Por un lado presentar los fenómenos socio-culturales que históricamente dieron origen a la producción de objetos industriales y que modificaron la vida cotidiana.

Por otro, reseñar el debate que esta producción generó en el ámbito teórico para resolver las problemáticas estéticas que se desencadenaban con la circulación social de estos nuevos objetos.

Las revoluciones industriales: Breve referencias históricas y sociológicas.

Quizás para vislumbrar la profundidad de los cambios que operó en la vida cotidiana la denominada revolución industrial (tanto la primera como la segunda), habría que recordar que el término revolución se traslada desde la física a la sociología, para indicar que una situación sufre un cambio total. En este caso el cambio es rápido y profundo.

La **primera revolución**, tiene como escenario a Inglaterra y transforma la vida cotidiana en sus tres esferas, labor, trabajo y acción.

En lo referido al trabajo, la industria se convierte en la actividad más importante de la economía desplazando a un segundo plano a las actividades rurales, especialmente agrícolas con lo cual la mayoría se transforma de campesino (aunque también antiguos artesanos independientes o pertenecientes a gremios) en obrero que trabaja en las máquinas impulsadas por nuevas formas de energía.ⁱ

El primer cambio en el mundo de la labor es explícita, pública y colectiva. Es la migración de la población que se traslada a las ciudades y sólo entre 5 y 10 % residirá en el campo, así como el ingreso de las mujeres y los niños a la esfera del trabajo.ⁱⁱ

¿Cómo es el mundo privadoⁱⁱⁱ de los obreros en la primera etapa de la revolución industrial? Viven hacinados en casas con alcantarillas deficientes, usando sótanos o altillos, etc. en los denominados barrios obreros de las ciudades industriales:

“...Era una ciudad de máquinas y altas chimeneas por las que salían interminables serpientes de humo.. pasaba por la ciudad un negro canal y un río de aguas teñidas de púrpura maloliente...”²⁶

¿Qué cambios se generan? En primer lugar, desaparece la amenaza del hambre debida a malas cosechas y por ende se extiende la esperanza de vida. Piénsese que hasta el siglo XVI habían doce hambrunas cada cien años, en el XVII cuatro y en el XIX sólo una. No hay que olvidar aquí que la revolución industrial es precedida por un conjunto de novedades que aumentaron la producción y la productividad del campo: la rotación continua de cultivos; el empleo de forrajeras para el ganado que mejora la disponibilidad de lácteos; la introducción de nuevos cultivos como el maíz, la papa, zanahorias, etc; la utilización de herramientas como el arado y sembradoras, que sustituyen la siembra al boleó etc.

Paralelo a ello, desde la acción se da un cambio central, se produce la explotación económica de las tierras por el sistema de propiedad privada que hace rentable la aplicación de las nuevas técnicas para los propietarios rurales. Las que eran tierras comunales fueron cercadas por terratenientes (*gentry*) a un ritmo que creció desde 1760.

A los cambios que producía esta revolución agrícola hay que sumar los adelantos de la medicina (la vacuna contra la viruela es descubierta en 1796) mejoras sanitarias y de higiene siendo de gran importancia el cambio en la indumentaria como es el reemplazo de la ropa de lino y lana por los vestidos de algodón más baratos y fáciles de lavar. La madera sustituyó a la piedra en la construcción de viviendas y hubo adelantos en el aprovisionamiento de agua, el empedrado de calles, recolección de basuras y la construcción de cloacas y desagües. Todo ello trae disminución de la mortalidad y aumento de la natalidad.

La denominada **segunda revolución industrial**, se inicia en 1870 y así como la primera fue una revolución del hierro, carbón y acero, ésta es del petróleo y la electricidad.

²⁶ DICKENS, Charles. *Tiempos difíciles*, cit por AMEZOLA, Gonzalo de DICROCE, Carlos. *Historia universal contemporánea*. B.A. Kapelusz, 1999, pág. 28

El símbolo de los nuevos tiempos eran las grandes ferias que exhibían objetos industriales y atraían público local y extranjero. Así se organizó en 1851 la de Londres y en 1855 la de París. La más grande fue la de Filadelfia en 1876, conmemorando el centenario de la independencia de los Estados Unidos. Allí 130.000 personas jubilosas celebraron el progreso. ¿En qué consistía este progreso? En primer lugar ferrocarril. Por esos años, los rieles de los trenes se expanden por Europa, América y Asia. Comienza a extenderse una nueva aplicación de la máquina de vapor a los transportes: los buques. El tercer elemento es el telégrafo. Los tres posibilitaron acortar distancias y unificar el mundo al permitir el traslado de personas, el tráfico de mercaderías y la transmisión de informaciones.

La ciencia y la investigación dirigen las transformaciones industriales. De ahí que la educación comience a cumplir un rol estratégico y un problema, del cual los Estados que quisieran modernizarse, debían ocuparse.

¿Cuál es el impacto de los cambios en la esfera de la labor y el trabajo? Para responder conviene recordar algunos de los objetos inventados por entonces: el teléfono, el micrófono, la lámpara eléctrica, el motor de combustión interna, la bicicleta, la máquina de escribir, el gramófono y se sientan los principios que permitirán desarrollar la aviación hacia 1900.

Aparecen nuevos materiales como los plásticos y las fibras sintéticas así como el aluminio. Se generaliza el uso del cloroformo y los antisépticos. La microbiología, la bioquímica y la bacteriología surgieron con gran fuerza alrededor de 1900: las vitaminas y hormonas en 1902, el primer antibiótico en 1909, la aspirina y la anestesia en 1899, etc.

También hubieron adelantos en la provisión de alimentos. Aparecen los primeros fertilizantes, la pasteurización de la leche desde 1890, la fabricación de hojalata favoreció la venta de vegetales en conserva. La posibilidad de mantener víveres aptos para el consumo por largo tiempo y la baja de precios de los alimentos en general favorecieron el crecimiento de la población mundial. El abastecimiento estaba asegurado por la terminación de las grandes vías

ferroviarias, el desarrollo de los buques de vapor de gran tonelaje y el perfeccionamiento de las técnicas de refrigeración.

Una característica de esta segunda revolución es que el impacto del cambio se hace sentir en el conjunto de las sociedades de todo el mundo.

La agricultura aumentaba la productividad y requería cada vez menos brazos en el campo. Los artesanos no podían competir con la producción más rápida y más barata de las máquinas. Las grandes industrias reemplazaban los talleres y también las industrias pequeñas.

Durante la depresión de 1873 a 1896, no sólo se produjo un movimiento favorable a las fábricas de grandes dimensiones sino que los empresarios comenzaron a preocuparse por la organización científica del trabajo y sus resultados. El fundador de lo que se dio en llamar la “gestión científica” fue el norteamericano F.W. Taylor (1856-1915), un teórico que comenzó a desarrollar sus ideas para aplicarlas en la industria del acero en 1880 y cuyos postulados se conocieron también en Europa en la década de 1890. Surgido en un período de reducción de los beneficios y de aumento en la complejidad de la organización empresarial, la finalidad del taylorismo era conseguir el mayor rendimiento del trabajo de los obreros. A este objetivo apuntaban tres medidas fundamentales. La primera consistía en aislar al trabajador del resto del equipo, transfiriendo el control del proceso a los representantes de la dirección. La segunda, la descomposición sistemática del trabajo en pequeñas y simples operaciones cronometradas. La tercera, el establecimiento de diferentes salarios según lo que producía cada obrero para incentivarlo a que fabricara la mayor cantidad posible de productos, aprovechando su tiempo al máximo.

Estas ideas no tuvieron casi ninguna repercusión práctica hasta que Henry Ford las retomó a fin de lograr la utilización racional de la maquinaria y la mano de obra para llevar al máximo rendimiento la producción. Así, por ejemplo, la fabricación en serie redujo el tiempo necesario para montar un modelo T de doce horas y media a una hora y media y su precio, de 850 dólares a 310.

Se produjeron innovaciones en los procedimientos de producción a partir de la aplicación de la cadena de montaje (que permitía el transporte del objeto que se

estaba fabricando de un punto de trabajo a otro lo cual disminuía el tiempo de elaboración y abarataba los costos).

Es indudable que el modelo taylorista es una clara aplicación del pensamiento calculante en alianza con las premisas de la técnica moderna. El trabajo se organiza bajo los principios de la eficiencia y la eficacia. Si bien, los obreros de Ford reciben notables beneficios económicos si se los compara con obreros de otras industrias que no sea la automotriz, es preciso señalar cómo el control matemático del cronómetro y la fragmentación del trabajo en operaciones sencillas, repetitivas y realizadas en un lugar fijo para aprovechar al máximo el tiempo, se traduce en rutina y falta de creatividad en las tareas. De este modo, al exigirse mayor productividad al obrero bajo esas rejillas de control, se lo convierte en “*Bestand*” es decir, el hombre es objeto de explotación sin límites.^{iv}

Esta monotonía, sutilmente se traslada a la labor. Al obrero se le administra su vida privada desde los parámetros de su jornada de trabajo. Desde su organización temporal se establecen los días de recreo y se pautan formas de disfrute del ocio en tanto, dados los altos salarios y la reducción de la jornada de trabajo de 12 a 8 horas, se lo hace ingresar al consumo del automóvil y se pautan los circuitos de uso. Paralelamente, van lanzándose objetos industriales que conforman el denominado confort cuya función inicial es la de “alivianar la labor”. Hannah Arendt ha señalado cómo paulatinamente los objetos, creación del mundo del trabajo para dar estabilidad al mundo humano, desde la modernidad adquieren el ritmo temporal de la labor. Hasta 1927, fecha en que el modelo T reemplazado por otro más moderno, la fábrica Ford produjo y vendió más de 15 millones de vehículos. Sin embargo, en los años siguientes fue perdiendo esa posición. Henry Ford había creado un auto barato, simple y duradero y no se adaptó lo suficientemente rápido a lo que sus competidores habían impuesto: lanzar un modelo nuevo todos los años. La propia industria tenía que descartar sus modelos año tras año, para que los clientes cambiaran sus autos “viejos” por otros nuevos y así se sostuviera el crecimiento automotriz.

Conforme a la temática investigada, es conveniente dar un salto histórico de varios años y centrar la mirada en lo acontecido en la Europa de posguerra. Las condiciones económicas en las que había quedado Europa después de la guerra eran tan graves que la acción del Banco mundial y el FMI resultó insuficiente para solucionar sus problemas. No tenían dólares para comprar las materias primas y las máquinas necesarias para restablecer y modernizar su industria. Estados Unidos acudió en su ayuda con un programa diseñado por el secretario de Asuntos Exteriores de ese país, George Marshall.

En los primeros días de Junio de 1947, el secretario Marshall anunció el plan de reconstrucción que incluía medidas específicas para estimular la importación de bienes de origen norteamericano.

El auge económico entre ese año y principios de la década del 70 llevó a la conformación de una vida cotidiana nueva. El modelo fue Estados Unidos y el automóvil, símbolo de la prosperidad de la sociedad norteamericana, que se difundió por toda Europa y luego (aunque en menor escala) por el resto del mundo.

La difusión masiva del automóvil (posibilitada también por el bajo precio del combustible entre 1950 y 1973) el ingreso generalizado de los electrodomésticos, el teléfono y la mecanización de la mayoría de las tareas domésticas, son expresiones de este cambio.

Había nacido la sociedad del consumo masivo. Algunos productos que habían aparecido en el período entre guerras se popularizaron y empezaron a producirse comercialmente, como los materiales plásticos. Otros que habían estado en estado en etapa experimental entraron en el repertorio de los artefactos cotidianos, como la televisión y los grabadores. Algunos inventos desarrollados originalmente con fines bélicos (como el radar y el motor a reacción) fueron la base del desarrollo de la electrónica y la informática: aparecieron los transistores en 1947 y las primeras computadoras de uso civil en 1946. Este es el panorama que probablemente tiene ante sus ojos Heidegger cuando dice:

“..en todas las esferas de la existencia, el hombre va siendo cercado, cada vez más estrechamente, por las fuerzas de los aparatos técnicos y los automatismos. Los poderes que en todas partes y en toda hora, en cualquier

clase de instalaciones o establecimientos técnicos imponen exigencias al hombre, lo atan, lo arrojan y desplazan....Dependemos de los objetos técnicos, éstos nos están desafiando, incluso a una constante mejora. Sin darnos cuenta, hemos quedado tan fundidos a los objetos técnicos que hemos venido a dar en su servidumbre...”²⁷

Pero esta revolución no sólo significó que se pudiera disponer de un gran número de objetos producidos por la industria luego de haber sido inventados por los científicos. Lo más relevante para esta investigación, es que se difundió la idea de que las novedades eran buenas y deseables y que todo lo “novedoso” merecía ser comprado. Así, no era raro que una persona de 50 años haya comprado tres veces la misma música ejecutada por los mismos intérpretes en distintos formatos: los discos de vinilo (1948) casetes (1960) CD (en los 80). Este flujo cada vez más acelerado genera la necesidad de reemplazo rápido y periódico. Los ejemplos, en definitiva, son innumerables.

El debate teórico respecto a la esteticidad y durabilidad de los objetos industriales.

El ingreso de los objetos industriales y su circulación masiva, generó debates entre los representantes del arte, la técnica y la industria.

Entre los hitos más relevantes de estas discusiones y acerca de lo cual coinciden la mayoría de los autores pueden mencionarse: El aporte de Williams Morris a quien se lo considera el precursor del diseño industrial junto a John Ruskin, quienes se rebelan ante la avalancha de objetos “feos” que habían invadido el mercado a mediados del siglo XIX y que habían sido expuestos en la exposición de 1851. Estos autores atribuyeron el decaimiento del gusto al maquinismo e intentaron rescatar la valoración del objeto artesanal o semi-industrial. La preocupación era que el arte “no tiene ya ninguna raíz”, los artistas sin contacto con la vida diaria, se “envuelven en sueños de Grecia e Italia”

²⁷ HEIDEGGER, Martín. *Serenidad*. En HEIDEGGER, Martín. *De la experiencia del pensar y otros escritos afines*. Publicaciones especiales N° 26, del Dpto de Filosofía de la Univ. de Chile pág. 20 y 24.

*“No quiero un arte para unos pocos, como no quiero una educación o libertad para unos pocos”*²⁸

Como se ve, sus conceptos tienen de supuesto las condiciones medievales de trabajo y una crítica a la visión renacentista del artista como genio creador desde la subjetividad. El arte es

*“..el medio de que se vale el hombre para expresar su alegría en el trabajo...debe ser hecho por y para el pueblo...hablar de inspiración es una tontería, no hay tal cosa, es una mera cuestión de oficio...”*²⁹

Asimismo, para Morris es imposible disociar el arte de la moral, política y religión. En esto se aprecia la influencia de Ruskin (*Siete lámparas de la Arquitectura*) para quien la verdad es hacer a mano y esto hacerlo con júbilo.

En 1861 Morris decidió abrir una firma, “*Morris, Marshall & Faulkner, trabajadores en Pintura, Tallas, Muebles y Metales*”. Intentan la restauración del oficio manual y en sus talleres no admitirá ninguno de los procedimientos post-medievales. La máquina era su principal enemigo.

La actitud de Morris de rechazo a los métodos modernos de producción, no sufrió alteración en la mayoría de sus sucesores. El Movimiento de Artes y Oficios (*Arts and crafts Movement*) trajo un renacimiento de la artesanía artística. Representantes de él pueden considerarse a Walter Crane (1845-1915) y C. R. Ashbee (1863-1942)

El primero, fue el más popular de los discípulos de Morris, para él la “verdadera raíz y fundamento de todo arte yace en la habilidad manual del artesano mostrando aversión a los “monstruos de nuestra época recubiertos de hierro y cristales”. Pero avanza al admitir que la máquina puede ser necesaria y útil como la “servidora auxiliar del hombre” para un “efectivo ahorro de trabajo pesado y agotador”

²⁸ Cit por PEVSNER, Nikolaus. *Pioneros del diseño moderno*. 4º ed. B.A. Ed infinito, trad. O. Suarez y E. Gregores, pág 19

²⁹ Ibid pág. 21

Ashbee, inicialmente continuador de Morris y Ruskin, piensa que “las artes constructivas y decorativas son la auténtica espina dorsal” de toda cultura artística y de que todo objeto debería ser “producido bajo condiciones artísticas gratas”. En la época de la fundación de su “*Corporación y Escuela de Oficios Manuales*” (1888) escribía “No rechazamos la máquina, pero deseamos verla dominada”. En los años subsiguientes, se desligó de lo que llamó el “ludismo^v intelectual” de Ruskin y Morris. De ahí que el axioma de sus dos últimos libros fue que “la civilización moderna descansa en la máquina y ningún sistema para favorecer o subvencionar la enseñanza de las artes que no lo reconozca puede ser bueno”. Con ello acepta una de las premisas centrales del Movimiento Moderno.

Las grandes exposiciones, Inglaterra (1851; 1862) Francia (1855;1867;1878;1889;1900) según acuerdan la mayoría de los autores, ponen de manifiesto las limitaciones de la estética artesanal aplicada a la producción industrial. Podría decirse que cumplen una función semejante a la del museo pero con objetivos precisos diferentes: Se trata de espacios de conservación de los objetos industriales que publicitan las innovaciones tecnológicas y exhiben el incremento de los mismos. Pero paralelamente, al exhibir, ofrecen, motivan, van conformando un nuevo tipo de hombre, el consumidor medio.

En esta época se avanza con las primeras leyes para una reglamentación de la higiene y seguridad del trabajo. Con el objeto, ante todo, de evitar los accidentes de trabajo, se establece la obligación de cubrir con un caparazón los mecanismos de la máquina-herramienta. Las normas se dictan en Austria (1883 y 1885) en Alemania (1891) en Inglaterra (entre 1891 y 1895) y Francia en 1891. De esta manera, la estructura técnica del objeto queda oculta por una configuración formal. Nace así la “carrocería”, es decir, un envoltorio muy a menudo tratado como forma, sin ninguna (o muy escasa) relación con la parte mecánica oculta. Según Pevsner, los primeros arquitectos que admiraron la máquina y comprendieron sus consecuencias sobre la relación de la arquitectura y el diseño con la ornamentación fueron dos austríacos: Otto Wagner (1841-1918) y Adolf Loos (1870-1933), dos americanos Louis Sullivan (1856-1924) y Frank Lloyd Wright (1869-1959) y un belga Henry Van de Velde (1863-1957).

Los motivos decorativos de Sullivan y Van de Velde pertenecen al movimiento *Art Nouveau*^{vi}, el cual aunque influenciado por Morris y Ruskin en la complacencia de las formas naturales, especialmente florales, se aparta, en cuanto aceptaba incondicionalmente la intervención de la máquina. En cuanto al aspecto de los objetos de la casa, Van de Velde, aboga por “ese perdido sentido de lo vívido, colores claros, formas fuertes y vigorosas y construcción racional” y alaba el nuevo mobiliario inglés por su “sistemática eliminación del ornamento”.

Adolf Loos indicará que “nada que no sea práctico puede ser bello” y atacando el *Art Nouveau*^{vii} dice

*“...Cuanto más bajo es el standard de un pueblo, más profusos son sus ornamentos. Encontrar belleza en la forma en lugar de hacerla depender del ornamento es la meta a que aspira la humanidad...”*³⁰

Para Wright (en 1901) el problema no está en las máquinas sino en el envilecimiento de las artes

*“...nuestra época de acero y vapor...la Edad de la máquina, en la que las máquinas industriales, de luz, de barcos a vapor toman el lugar que ocuparon las obras de arte en la historia anterior...Hoy tenemos a un científico o un inventor en el puesto de un Shakespeare o un Dante...”*³¹

En Alemania, Mathesius (1861-1927) abogó por muebles prácticos, sin adornos, con formas simples, cómodas para “las amas de casa”, abstinencia de toda decoración exterior y formas dictadas por los propósitos que se propone servir. Fue un defensor de la razón y la simplicidad en la edificación y en el arte. La intraducible palabra *sachlich*, que significa al mismo tiempo pertinente, positivo y objetivo, llegó a ser la divisa del Movimiento Moderno y es lo que celebra Mathesius en la industria y arquitecturas inglesas así como la perfecta y pura utilidad lo que reclama para el artista moderno.

Estos supuestos contribuirán al nacimiento, en Munich, del Deutscher Werkbund (1907) una asociación cuya finalidad es ennoblecer el trabajo industrial en una colaboración entre arte, industria y artesanía por medio de la instrucción, la propaganda y una firme toma de posición frente a estas cuestiones.

³⁰ Cit por Pevsner, op cit pág. 27

³¹ Ibid pág. 29

Desde el campo intelectual del arte también se elaboran discursos a favor de la máquina. Según señala Tomás Maldonado, uno de los primeros poetas que comienza a ver la belleza de la locomotora es W. Whitman (1819-1892)

“...Su cuerpo cilíndrico, metales dorados y aceros plateados/ sus macizas barras laterales, bielas paralelas, rodando rítmicamente a sus lados/ su palpar, su rugido, medido/ ora potente, ora atenuado/..sus penachos de vapor, largos y pálidos, fluctuantes, teñidos de delicada púrpura/ la fila de coches detrás suyo, obediente, feliz de seguirla/ a través del temporal o en calma, ora veloz, ora lenta, pero siempre caminando...”³²

El tema de la locomotora retornará en las primeras décadas del siglo XX con idénticos términos apologéticos, aunque refiriéndose al automóvil, el aeroplano, el trans-atlántico. Pero también comienza a exaltarse no sólo al objeto técnico sino los hombres que lo inventan.

Pevsner incorpora en esta línea a Oscar Wilde quien elogia la belleza de la máquina

“... Todas las máquinas pueden ser bellas, hasta cuando no estén decoradas. No intentéis decorarlas... ya que son una sola cosa la línea de la fuerza y de la belleza...”³³

Más adelante los futuristas, proponen un cambio en la cotidianeidad del hombre y no un fragmento del arte. En el *Manifiesto futurista* (1909) Marinetti (1876-1968) escribe:

“...Declaramos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la de la velocidad..”

Pero fueron los futuristas rusos los que continuarán estas tesis en un intento de hacer confluír la creatividad artística en la producción socialista, lo que implica la liquidación del arte como acto puro

“... A. nosotros no nos va el templo muerto del arte/ en el que languidecen obras inertes sino la fábrica viviente del espíritu humano...”³⁴

Según Maldonado, fue el constructivista ruso Brik quien introduce la noción de “cultura material” y propone que la tipología de los objetos heredados del

³² WHITMAN, W. *Hojas de hierba* cit por MALDONADO, Tomás. *El diseño reconsiderado*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1977 Trad. Francesc Serra y Cantarll, pág. 34

³³ WILDE, Oscar. Conferencia de 1882 cit. por Ibid pág. 24.

³⁴ MAIAKOVSKY, 1918, cit por Maldonado, pág. 37

capitalismo debe ser cambiada radicalmente. No hay revolución de la vida cotidiana sin revolución en la cultura material. Su mérito está, según Maldonado, en examinar los objetos costosos desde un ángulo nuevo, como agentes de la dinámica clasista de la época, habiendo analizado las posibles implicancias económicas productivas

Duchamp y Picabia se esfuerzan por mostrar la carga poética de la fusión entre lo mecánico y lo orgánico. Buscan mediar entre la naturaleza y el artificio. De algún modo atribuyen a la máquina una presunta fisonomía voluptuosa.^{viii}

Abundante bibliografía trata el aporte de la Bauhaus en sus tres períodos: 1919 bajo la dirección de W. Gropius, con sede en Weimar; 1928-1930 Meyer con sede en Dessau y Mies Van der Rohe 1930-1933 con sede en Berlín.

La ruptura de Gropius con el expresionismo vitalista alemán, aproximadamente en 1922, inicia una tendencia que enfatiza el racionalismo en el diseño

“...Se ha de rechazar a toda costa la búsqueda de nuevas formas cuando éstas no derivan de la cosa misma. Y así, hemos de rechazar los ornamentos puramente decorativos (ya sean éstos históricos o frutos de la invención). La creación de “tipos” para los objetos de uso cotidiano es una necesidad social. Las exigencias de la mayor parte de los hombres son fundamentalmente iguales. La casa y los objetos para la casa, son un problema de necesidad general y su proyectación apunta más a la razón que al sentimiento...”³⁵

A partir de 1923, la Bauhaus adopta la estética de la revista holandesa “*De Stijl*”, dirigida por Th. Van Doesburg, quien celebra la máquina y el control racional del proceso creativo

“...No grabadas con pretensiones clásicas, ni por la confusión de elementos artísticos, surgen los testimonios de una nueva época: ferias de muestras, silos, aeropuertos, sillas para oficinas, mercancías standard. Todas estas cosas son producto de la fórmula: función economía. No son obras de arte. El arte es composición, el objeto es función...Construir es un proceso técnico, no estético y la idea de funcionalidad de una casa se opone a la de composición artística...”³⁶

Para acotar el debate estético que interesa a efectos de la problemática que esta investigación aborda, habría que responder estas preguntas ¿ La producción

³⁵ GROPIUS, W. 1925 cit por MALDONADO, T. en op cit págs.58,59

³⁶ MEYER, 1926, cit por MALDONADO, T. en op cit pág. 68

industrial ha de apuntar hacia la disciplina o hacia la turbulencia del mercado? ¿Ha de orientarse hacia una estrategia de profundización controlada o de expansión incontrolada? ¿Hacia una estrategia de pocos o de múltiples modelos de productos? Esta fue, en resumidas cuentas la cuestión central que se desprendió a partir de la aplicación de la cadena de montaje del modelo taylorista en las industrias Ford y que tuvo un modo de resolución en los conceptos y otro en los acontecimientos culturales que se desencadenaron luego de la llamada crisis del 30.

Se reseñarán las posiciones de tres figuras de relevancia que intervinieron en el debate y cuyos argumentos conformaron el campo intelectual del diseño de la época, a excepción de A. Moles quien, posteriormente, intenta explicar estos fenómenos partiendo del análisis estético de la cultura material centrado en el objeto.

Henry Ford, implicado directamente responde:

*“...Si el plano constructivo de un artículo ha sido bien estudiado, los cambios serán muy raros..Mis socios no estaban convencidos de que nuestros automóviles hubieran podido quedar limitados a un solo modelo. La industria automovilística había elegido como parangón la industria de bicicletas, en la que cada productor se sentía en el deber de hacer cada año un modelo nuevo...Esto es lo que se consideraba una buena gestión empresarial. Es la misma norma que siguen las mujeres con los vestidos y los sombreros. La idea no surge de prestar un servicio, sino del deseo de crear algo nuevo, no algo mejor...Para mí (en cambio) es motivo de orgullo que cada pieza, cada artículo que produzco esté bien trabajado y que sea robusto y que nadie se vea en la necesidad de sustituirlo. Todo buen automóvil debería durar como un buen reloj... ¿Es mejor sacrificar la artísticidad a la utilidad o bien la utilidad a la belleza? ¿Cuál sería, por ejemplo, la función de una tetera cuyo brocal, por causa de intervención artística, no permitiera verter el te? ¿O la de un rastrillo cuyo mango ricamente adornado de acuerdo con un diseño egipcio hiriera la mano de quien lo usa? Si quisiéramos hacer un automóvil de acuerdo a un diseño egipcio, esto no tendría nada que ver con el arte. No sería arte sino una idiotez. Un automóvil es un producto moderno y ha de estar construido, no para representar algo sino para poder prestar el servicio que se ha previsto para él.*³⁷

³⁷ FORD, H. *My life and Work* 1926, págs 37; 38 cit por MALDONADO, T. en op cit pág. 46, 47

Obviamente, el desarrollo de la producción industrial a partir de 1930, muestra que el fordismo no venció. La importancia atribuida a los factores técnicos-constructivos y la defensa de la utilidad y la función contra el decorativismo seductor como premisas teóricas no se generalizaron y tampoco se aplicaron. Maldonado hipotetiza que después de la crisis se abandonaron las exigencias de simplicidad constructiva y funcional y de hecho, la industria automotriz y de electrodomésticos norteamericana se orientó de una política de pocos modelos de larga duración por otra de muchos de poca duración. Con ello nace el *styling*. Cambia la estrategia competitiva que comenzará a sustentarse en la promoción del producto para aumentar las ventas.

En los 40 se desarrolla la concepción de la *gute form* (Max Bill, 1949) equivalente europeo (suizo principalmente) del *good design* norteamericano. La posición de Bill frente al *styling* es clara:

*“...los bienes de consumo están sujetos a la moda. Y este campo se ha ampliado hasta abarcar los muebles y los automóviles. El consumo es más rápido. Y así se abusa de la forma, convirtiéndola en un factor de incremento de ventas...Si reclamamos de nuevo las bellas formas, por motivos estéticos, no queremos que se nos comprenda mal: se trata siempre de formas vinculadas a la cualidad y a la función del objeto. Se trata de formas honestas, no de invenciones para incrementar las ventas de productos de carácter inestable, sujeto a las modas...”*³⁸

Su concepción se relaciona con la Escuela Superior de Diseño (Hochschule für Gestaltung- HfG) creada en 1953, en Ulm, provincia de Alemania Federal, de quien fue cofundador. Esta hace un aporte decisivo a la elaboración de la línea de los productos de la firma Braun. La escuela introduce el estudio sistemático de la Semántica, ergonómica y cibernética y si bien tiene sus raíces en las experiencias de la *Bauhaus* y la *Werkbund*, no incorporan estudios para pintores o escultores ni talleres de artesanía. Se buscan más bien, vías prácticas que condujeran a la claridad, la crítica y la veracidad. Los valores sobre los que se apoya se encuentran en el método proyectual, en la ergonómica, en la mecanización, el número, la serie, la prefabricación y la medida.

³⁸ BILL, M. 1952, cit por MALDONADO, T op cit pág. 74

A este grupo pertenece Otl Aicher, quien enfáticamente expone sus ideas considerando el arte como el mayor peligro para el desarrollo del diseño el cual significa establecer entre el pensar y el hacer una mutua referencia. Lo que le interesa es el producto en su integridad, no únicamente su forma exterior, como modo de vivir no como cosmética. No debe haber distintas categorías estéticas, una pura y otra cotidiana, la estética sin ética se aproxima al “fraude”. El criterio de uso, incluye, para Aicher, los efectos sociales y ecológicos. Se volverá luego sobre este problema.

¿Cómo se resuelve actualmente esta disputa estética en el diseño de los objetos industriales?

*“...En Estados Unidos, el diseño, habitualmente, es visto como un instrumento de la lógica del marketing, como una actuación destinada a favorecer una actitud inmediata de consumo del producto...el diseñador es un especialista, un proyectista encaminado con una formación específica, encaminada a sectores concretos de intervención, mientras que en Europa – y particularmente en Italia– es un arquitecto que actúa sobre edificaciones, urbanismo, interiorismo y producción industrial...el marketing lo ve como una variable autónoma del producto, como una presencia externa a la lógica de la producción, como parte del escenario exterior, móvil y variable al igual que todos los datos del mercado....Tiende a relacionarse con la historia, el americano actúa en presente continuo...”*³⁹

Esta caracterización es aceptada por Pablo Tedeschi quien indica que la diferencia radica en una toma de posición del diseño en relación al consumidor. Según este autor el diseño europeo trató de educar al público hacia el buen diseño mientras que el norteamericano intentó interpretar, prever y prevenir sus “deseos” no importando si ello lo obligaba a crear insignificancias estéticas. Había que estilizar el objeto, independientemente de los factores funcionales, su objetivo principal son las ventas.

Desde un ámbito intelectual diferente, A. Moles intenta explicar esta situación de los objetos industriales expresando sus tesis centrales en *El Kitsch* (1971) y *Teoría de los objetos* (1974).

³⁹ BRANZI, Andrea. en “Experimenta. Revista para la cultura del proyecto” España, Gráfica Muriel, Nº 13; 14, Diciembre de 1996, págs. 28;29

Moles posiciona periféricamente al diseño industrial cuya función sería la de insertar en la producción masiva de objetos lo *kitsch*, a través de lo cual se imitan algunos recursos de la vanguardia haciéndoles perder el valor crítico y la originalidad para que sea aceptado por la "masa" constituida por el "hombre medio". Lo *kitsch* refiere no sólo los objetos sino una trama de relaciones con el artificio humano que de tan amplia definen el estilo de vida consumista del hombre moderno. Sólo en él se comprende la inserción del objeto transido de novedad "listo para tirar" que produce y hace circular la industria.

El término *kitsch* aparece en Munich en 1870 y significa "chapucear" hacer pasar una cosa por otra

*"... es el anti-arte, en lo que el arte implica de trascendencia y desalienación..es la esterilización de lo subversivo...o la recuperación del arte subversivo en el confort de la vida cotidiana...proporciona placer a los miembros de la sociedad de masas..."*⁴⁰

Está ligado a la inserción en la vida de cierto número de valores burgueses. Es una actitud del "artista aplicado" y del "consumidor rey", hecho a la medida del consumidor medio.

El objeto *kitsch* se define por una alteración en su funcionalidad, posee un grado de gratuidad bastante elevado. Si bien es un factor permanente del arte, Moles indica dos grandes épocas del *kitsch*: la de la prosperidad de las grandes tiendas, entre 1880 y 1914 y la del *neokitsch*, que nace con la sociedad afluyente y del supermercado. En la cronología aquí desarrollada podría decirse que la primera corresponde a la segunda revolución industrial y la segunda es consecuencia del taylorismo. Entre ambos periodos, el autor ubica el funcionalismo de la Bauhaus.

Nótese en las afirmaciones Moles la influencia de Heidegger en varios sentidos.

En lo metodológico, Moles va al fenómeno, el objeto *kitsch*. Se trata de una típica conducta de la vida cotidiana del hombre medio (*Das-man*) que vive en su entorno alienado, perdido entre los entes y cuyos patrones estéticos se manejan desde la publicidad (modo de ser del hombre medio en el cual se ha perdido la

⁴⁰ MOLES, A. *El kitsch*. B.A. Paidós, 1973. Trad. Josefina Ludmer pág.153/ 172

relación del ser con la palabra). Asimismo, expone el salto ontológico entre el arte cuya función es desalienante, anticipadora y creadora de mundo y la cotidianeidad como espacio de lo rutinario .

Frente a él otros autores (por ej. María del V. Ledesma, 1997) admitiendo la necesidad de teorizaciones en el área, sostiene que desde el momento en que el diseño ocupó un lugar en la esfera productiva y se recortó como profesión es una actividad integrada a la sociedad (responsable de lo "visible" y "mirable" en una ciudad) pero puede trabajar en los márgenes y desde allí elaborar su crítica social. Esta supondría pensar productos para el presente y el futuro en vez de productos listos para usar y tirar, propaganda para la calidad de vida no para la comodidad y rapidez, nueva actitud frente a los productos de desecho, reciclaje de desechos, entre otros.

NOTAS

ⁱ Durante la primera mitad del siglo XIX europeo, el proceso de **industrialización** centrado en el trabajo fabril comenzaba a evidenciar algunas de sus consecuencias. Desde entonces se dieron **dos interpretaciones**: una que veía el progreso otra que denunciaba los males sociales asociados al maquinismo. Baste señalar. “...*hasta ahora , en Inglaterra, han mejorado los salarios para obtener todos los productos necesarios para la subsistencia de la comunidad trabajadora y además...han aumentado las comodidades a las que pueden aspirar las clases obreras...*” (Edwin Chadwick. *Informe sobre la condición sanitaria de la población trabajadora de Gran Bretaña*, Londres, 1843. Cit. en *Historia del mundo contemporáneo*, B.A. Santillana, 1999, pág. 75).

Otras voces “...*Hasta ahora, no es seguro que los inventos mecánicos hayan aligerado el trabajo cotidiano de algún ser humano. Han hecho posible que un número importante de trabajadores viva en ...condiciones de agotamiento y encarcelamiento...*” (J. Stuart Mill. *Principios de economía política*, Londres, 1848, Ibid pág. 75).

ⁱⁱ “...*En esta fábrica trabajan 1500 personas y más de la mitad tiene menos de quince años. Se dice que no se admite a nadie de menos de nueve, pero algunos niños dado su aspecto, podríamos suponer que tienen uno o dos años menos.*

El trabajo comienza a las cinco y media de la mañana y termina a las siete de la tarde, con altos de desayuno de media hora y una hora para la comida..” (Trackrah. *The effects of arts, trades and professions* cit en Ibid pág. 66)

ⁱⁱⁱ Confróntese las siguientes expresiones de las canciones populares de un obrero y un cuchillero preindustrial “...Soy un pobre tejedor de algodón, como tantos y tantos, nada tengo en casa que llevarme a la boca y sí la ropa deshecha, no darías ni un real por lo que llevo puesto. Tengo los zapatos triturados y no tengo ni una media; dirías que es muy cruel ir a para a este mundo para morirte de hambre y amañártelas como puedas...”

“Jone o’Grinfilt Junior.” Cantada por los tejedores de Lancashire (1840 aproximadamente)

“...Cómo en un buen *San Lunes

sentado al fuego de la herrería
contando lo hecho este Domingo
y conspirando en alegre regocijo...”

“Los cuchilleros joviales” Canción a San Lunes

* Tradición artesanal preindustrial, que consistía en no trabajar los lunes para poder reponerse de las borracheras rituales y festivas de los domingos.

^{iv} Para reflexionar los efectos de esta innovación de la esfera del trabajo en el mundo de la labor, es ilustrativo recordar la película “Tiempos modernos” de Charles Chaplin (1936)

^v **Ludismo:** Movimiento obrero que tuvo lugar en Inglaterra entre 1811 y 1816, que culpaba a las máquinas de las formas de explotación sufridas en el trabajo. Durante ese periodo se produjeron asaltos a las fábricas cuyo objetivo era la destrucción de las máquinas. El nombre se debe a que se dice que respondían a un jefe llamado Nedd Ludd. De todos modos, el *ludismo* no prosperó, porque la mayoría de los obreros prefirieron señalar a los nuevos industriales que se preocupaban sólo por las ganancias, como los únicos y verdaderos responsables del “infierno en la tierra” que significaba el trabajo en las fábricas.

^{vi} El **Art Nouveau** es un movimiento europeo que nace en 1893 y se extingue hacia 1906. El ideal es el de la “obra de arte total” en el cual las entonces categorizadas artes mayores (pintura, escultura, arquitectura) y las artes menores o aplicadas se utilicen por igual. Los primeros trazos del *Art Nouveau* aparecen en Bélgica en un artista (Georges Lemmen) influenciado por el *Arts and Crafts*..

Entre los temas predilectos aparecen: el pavo real, la garza, lagunas, un paisaje de agua con puesta del sol, etc. Cualquier animal, planta o fenómeno podía transformarse en motivo de ornamentación. La aparición de animales insólitos dentro del repertorio ornamental se debe a la influencia del arte japonés.

^{viii} Al respecto interpreta López Anaya “...*La obra de Duchamp “La novia puesta al desnudo por sus solteros incluso” (fig. 6) es una máquina inútil, imposible, delirante...se trata, sin duda, de una metáfora erótica-mecánica y de un complejo relato sobre la posibilidad o imposibilidad del amor...fue interpretada en diferentes sentidos...En general se afirmó que presenta el eterno femenino como motor de combustión y el mito de la gran diosa y sus adoradores-víctimas como un circuito eléctrico. Duchamp siempre dijo que era un “motor deseante”...*” LOPEZ ANAYA , Jorge. Op cit pág. 21

CAPITULO N°3 Arte, diseño y tiempo.

En el apartado correspondiente al arte, se mostró de que modo la vanguardia artística de principios de siglo, específicamente el dadaísmo y movimientos más contemporáneos como el *happenings*, había cuestionado los presupuestos de la institución arte y el campo intelectual que la sostenía.

Se puso énfasis en la ruptura con el carácter material de la obra, con una objetualidad que se intenta reducir a gesto y como corolario la supervisión del valor de perennidad haciendo circular la efimeridad y estimulando la participación activa del receptor.

Desde esos supuestos se intentará establecer relaciones entre un movimiento artístico, que recoge y lleva a sus últimas consecuencias algunos principios vanguardistas, y algunos discursos y prácticas del diseño industrial. El nexo o contacto teórico entre ambos es la crítica al proyecto moderno que, a través de la aplicación generalizada del pensamiento calculante y el desenvolvimiento de la técnica, ha hecho de la naturaleza una “gran estación de gasolinería”. ¿Cómo y por qué el hombre llega a generalizar la producción y circulación de objetos industriales descartables?

El hombre desde siempre, se ha enfrentado a la naturaleza para alcanzar la supervivencia. Paulatinamente fue generando útiles que aliviaban la labor del cuidado de la vida. Estos ocupaban la habitación humana en un lapso semejante al ciclo vital de su poseedor, aunque habían determinados útiles que lo sobrevivían y se mantenían más de una generación. La herencia de esos objetos estaba cargada de sentido.

Henry Van Lier y Moles explican esta etapa.

El primero en su artículo "Objeto y estética" refiere una caracterización del objeto occidental antiguo y contemporáneo en el marco de la Semiótica aplicando las categorías de materia, gesto productor, estructura constructiva, estructura plástica, relación con el espacio, el tiempo y el lenguaje.

El primero es propio del mundo greco-romano-renacentista, en el cual la materia es receptáculo de estructuras, es sólida, tiene cualidades y principio de individuación y debido a su cantidad mensurable es apta para el trueque y el

comercio. El gesto constructor posee un valor mensurable de habilidad almacenado en el producto lo que permite ingresar el actuar humano en una economía de mercado y se convierte en instrumental siendo aquello por lo cual la intención se realiza.

El objeto se propone como ob-jeto, una realidad que nos sale a paso, que se percibe sensorialmente, que se intercambia comercialmente, que se abarca con la mirada en una posesión a distancia que da lugar a la aprehensión comprensiva y contemplativa.

Esta concepción del objeto coincidiría con la etapa señalada por Moles en la cual, el hombre consciente de su fragilidad en el mundo material busca construir para la eternidad, ejemplo de ello son los palacios egipcios, las piedras preciosas y el uso de metales inalterables. El mundo es vasto y construir para durar, crear para durar es un ideal explícito. La durabilidad, la permanencia es una virtud intrínseca. Se edifica para desafiar al tiempo.

Por su parte el objeto contemporáneo pierde su carácter de sustancia, se aligera, se transforma en objeto industrial. El acto de edificación se refugia en el proyecto. Su estructura constructiva se ha axiomatizado. El tiempo que antes calculaba el despliegue de la sustancia o su degradación y era lineal se vuelve discontinuo.

Los productos industriales tienen como característica esencial la caducidad dado que el descubrimiento técnico y la moda no responden tan sólo a objetivos mercantiles sino a una necesidad semiológica. Como no gozan de los azares de lo hecho a mano, su única posibilidad de introducir una improbabilidad (una significación) consiste en proponer novedades técnicas o de moda. De este modo mientras el objeto antiguo se poseía, el objeto industrial se consume ya que el tiempo no lo roe, lo alimenta. Esto lo hace desaparecer como unidad sustancial porque el ritmo de renovación semántica no es el mismo para los distintos elementos puros: de ahí los años de defasaje entre manejo, funcionamiento, construcción, estructura plástica, y material de por ejemplo un mismo aparato de radio.

El tiempo es también desustancializado. Es un tiempo hecho a base de adelantos y retrocesos que se sitúan unos respecto de otros, en axiomáticas renovables. El carácter de los objetos es operatorio.

Corresponde a la etapa de Moles de una ética-estética de la acumulación, del ser que existe en el mundo en función de sus reservas, el ejemplo es el granero lleno de granos, la idea de burgués co-extensiva a las riquezas materiales, la realización del agricultor o del comerciante que especula con *stocks* reales. Los objetos se caracterizan por su aptitud para ser voluminosos. La capacidad creadora se basa en el capital, es decir, en la acumulación de riquezas.

La hipótesis de Van Lier es que en todo objeto hay una parte que puede descifrarse sensiblemente. Un objeto comprende tres estratos de creación: leyes físicas, esquemas de funcionamiento y una cierta distribución de esos esquemas en el espacio-tiempo particular de un determinado modelo: de mesa, tenedor, catedral. En otros tiempos, estos tres aspectos dependían de un solo hombre, el artesano que los organizaba empíricamente. Hoy la ley proviene del científico, el esquema funcional del ingeniero, la distribución espacio-temporal del diseñador. Pero entre la ley y el esquema por una parte, y la distribución espacio-temporal por otra, hay un hiato por el que se deslizan preferencias (por la línea recta o curva, lo alto o lo ancho, lo continuo o discontinuo, etc.) por donde pasa una visión del mundo y del hombre que no es perseguida por el configurador y que actúa sobre el usuario casi inconscientemente. Debido a ello el objeto tiene diferentes maneras de transportar sentido. De ahí la posibilidad de una semántica estética.

Moles, en este sentido, postula que es el diseñador el encargado de la configuración estética del objeto y por tanto quien operacionaliza el *kitsch* que posibilita la circulación masiva.

La última etapa teorizada por Moles, queda expuesta a modo de interrogantes, la evacuación de los objetos del entorno para dejar sitio a otros, ¿conforma una nueva manera de relacionarse el hombre con el mundo? ¿No será esta una época de una ética-estética de la destrucción creadora? Si el hombre se convierte en prisionero del entorno material, ¿no se libera destruyéndolo? Para hacer sitio al objeto creado, ¿no será preciso evacuar, eliminar o destruir? La facilidad con que

un objeto desaparece llega a ser una virtud como su capacidad para aparecer. El objeto listo para tirar, o mejor para ser reemplazado ¿no constituye el nuevo ideal ético-estético? ¿Qué significado tiene este modo de eliminación constante y rápido de objetos que inmediatamente se reemplazan por otros cuya fecha de defunción está incorporada en el propio proyecto constructivo del mismo? ¿Cómo se explica la convivencia entre lo descartable y la antigüedad, puede seguir siendo el objeto bajo su evidente carácter de precariedad material, un receptáculo de memoria?

La industria tiene que enfrentarse, a partir de la circulación generalizada de este tipo de objeto, a una problemática cuya solución, tal vez, excede sus propios márgenes institucionales. Se trata de la evacuación de la basura que genera la descartabilidad.

Solamente se resumirán las posiciones de dos autores. Otto Aicher, quien en sus escritos y práctica docente en la escuela de Ulm prevé la problemática y ofrece algunas respuestas y Medardo Chiapponi, quien delinea líneas concretas de acción marcando las nuevas fronteras del diseño industrial.

Aicher¹, desde supuestos políticos marxistas y elementos kantianos, elabora un discurso acerca del diseño encuadrado en una mirada de la cultura, que coincide (aunque explícitamente no refiera esas influencias) con una perspectiva heideggeriana (Heidegger visitó la Escuela de Ulm en 1958) cercana a la desarrollada por Hans Jonas.

Para construir el mundo, el hombre necesita, según Aicher, signos y símbolos. El arte es para él, lo no inteligible, el dominio de lo irracional, es el símbolo tanto se trate del arte de los príncipes como el del museo.

El signo establece relación con las cosas. Pero hoy, en la sociedad de la superabundancia, tal como lo señalara Heidegger, el hombre “huye de las cosas”

*“...antes las cosas tenían que producirse. Hoy salen de la fábrica, de la confección automatizada y robotizada. Se pierde la experiencia del hacer. El saber, es sólo saber teórico. El lugar de la experiencia lo ocupa ahora la apariencia...las cosas son productos que se tienen que consumir... sólo existen por virtud de su significado impuesto, tienen valor de símbolo...”*⁴¹

⁴¹ AICHER, Otl. *El mundo como proyecto*. 3ª ed. Barcelona, Gustavo Gilli, 2001. Trad. Joaquín Chamorro Mielke, pág.31.

En una sociedad que hipervaloriza los símbolos, el objeto descartable se vuelve coherente y el diseño desde la perspectiva funcional imposible. El riesgo de esto lo ve claramente cuando se refiere a los límites de ese otro elemento del proyecto moderno que es el sujeto autónomo tal como lo plantea la Ilustración. El hombre moderno, autónomo, con su andamiaje técnico ha construido un mundo, ha elaborado un proyecto que ya no puede controlar. Como el diseño industrial también ha intervenido en esa elaboración, debería hacerse cargo de la responsabilidad que en este panorama colectivo le corresponde. En este caso, dicha responsabilidad supone acciones prácticas concretas. Estas respuestas, si quieren ser eficaces, y esto Aicher lo ve claramente, deben oponerse al modelo consumista y a las leyes del mercado tal cual se plantean actualmente.

Señala que es necesaria una moral (que hoy la humanidad no tiene) que regule el despliegue técnico, científico y económico

*“...hay una filosofía del trabajo, de la producción pero no hay una filosofía de la técnica que diga cómo nace, se proyecta, se organiza la técnica, cómo se relaciona con el mercado y cuál es su responsabilidad. Nos complacemos con una filosofía del conocimiento y del saber. Pero nos hace falta una filosofía del hacer y del proyectar...”*⁴²

Para Aicher y en general para las figuras relevantes de la escuela de Ulm, una forma de asumir un compromiso con este problema de la sociedad es configurar un rol diferente para el diseñador. De este modo, niegan el individualismo aduciendo que los grandes inventos no tienen autor: la llave inglesa, el destapacorchos, etc. Los ingenieros, al igual que lo hacían los artesanos no firmaban sus obras y sin embargo éstas son relevantes para la vida cotidiana. Oponiéndose a la concepción del artista como genio, se rehusan a la firma de la obra en un intento de volverla más anónima. Para ellos el diseño parte de una actitud “creadora, activa, beligerante de la conciencia crítica” donde la dimensión estética se desarrolla desde el uso y la técnica.

⁴² Ibid pág.175

El otro autor a considerar es *Medardo Chiapponi*. Sus preguntas son precisamente las que la industria debe plantearse hoy para resolver la cuestión generada por la proliferación de los objetos descartables. “...

¿Es posible encarar de modo proyectual los problemas ambientales y, si la respuesta es positiva, qué papel desempeñan en este ámbito la proyectación y fabricación de productos? ¿Cómo se transforman la proyectación y planificación de productos en el caso de que se quieran tener en cuenta los parámetros ambientales además de las configuraciones formales, técnico-económicas, técnico-productivas, funcionales, etc. que tradicionalmente corresponden a la actividad del diseñador industrial?...”⁴³

Para este autorⁱⁱ el ambiente es un sistema conformado por cuatro subsistemas: biosfera, geosfera, socioesfera y tecnosfera.

La proyectación ambiental debería poder coordinar , conciliar y hacer congruentes una multitud de proyectos sociales, políticos, tecnológicos, científico, en función de los problemas proyectuales. Por tanto, es inimaginable sino en relación a muchas disciplinas.

Señala las dificultades, incertidumbres al intentar definir comportamientos estratégicos ya que implica determinar prioridades y jerarquías. Indica como ejemplo la confianza depositada en las declaraciones altisonantes pero ineficaces si no son seguidas por intervenciones proyectuales que las especifiquen y las concreten.

Uno de los desafíos más comprometedores de la proyectación ambiental y el diseño ambiental es la reducción en el origen de los desechos mediante la proyectación de productos que puedan ser reutilizados, reciclados. Pero esto resulta aún abstracto para Chiapponi sino se atienden otros factores como la proyectación de productos fácilmente desmontables, número reducido de componentes y de materiales, condiciones normativas adecuadas, etc.

“ ..Uno de los modos para llegar a un juicio técnicamente razonado y compartido sobre la calidad ambiental de los productos que más se acercan los criterios enunciados es el LCA (life cycle assessment)...”⁴⁴

⁴³ CHIAPPONI, Medardo. *Cultura social del producto*. B.A. Ed Infinito, 1999. Trad. Clara Jiménez, pág. 145

⁴⁴ Ibid pág. 159

Se trata, según explica el autor, de un instrumento articulado de evaluación del impacto ambiental de los productos que toma en consideración todas las diferentes fases del ciclo de vida del objeto: aprovisionamiento y tratamiento de materias primas; fabricación, distribución y venta; uso y mantenimiento; gestión del fin de vida mediante el reciclaje y/o procesamiento; diversas fases de transporte, etc.

Es un procedimiento compuesto por diversas operaciones ejecutadas en sucesión: Definición del objeto y los objetivos de la evaluación; análisis de los fluidos de ingreso (energía, materiales, etc.) y en salida (emisiones en aire, agua, suelo, producción de desechos etc.) en todo el ciclo de vida (*life cycle inventory*, LCI), evaluación de los impactos, individualización de las posibilidades de mejoramiento y de las intervenciones necesarias.

Con su aplicación se determinan los criterios sobre los cuales se asigna a los productos una etiqueta ambiental (*ecolabel*) que es un

*“...instrumento de tipo comercial que tiene la finalidad de favorecer la difusión de los productos a los que sea reconocida, por parte de organismos oficialmente habilitados, la posesión de una calidad ambiental superior respecto de otros productos de la misma categoría...”*⁴⁵

No obstante, según este autor, hay otros instrumentos disponibles de tipo legislativo (obligaciones y prohibiciones) de tipo económico-social (incentivos financieros, tasaciones, barreras aduaneras, promoción de comportamientos ambientales concientes) de tipo técnico-científico (transferencia y difusión de *clean technologies*), etc.

Indudablemente se trata de autores con propuestas sustentadas en tradiciones filosóficas diferentes. Aicher, apuesta a la utopía en una línea que critica el capitalismo que en complicidad con el Estado, promueve una cultura de superficie. El diseño degenera en estímulo comercial

*“...al Estado le interesa mantener una sociedad satisfecha, tranquilizada, y conservar la cultura de pastelería con la que el poder intenta rehuir las situaciones críticas. Cuánto más grave es la situación del mundo, más bello debe parecer...”*⁴⁶

⁴⁵ Ibid pág.163

⁴⁶ AICHER, Otl. Op. cit pág.24

Busca una salida crítica de responsabilidad social para con el futuro del mundo, ya que éste, el mundo actual es el resultado de las intervenciones técnicas del hombre moderno que “se ha salido de la naturaleza”. Más, este es el mundo como proyecto en el cual está incorporada también la naturaleza “degradada a depósito masivo de recursos a disposición del hombre”. El diseño es también proyecto y se aproxima a la razón activa, esto significa juzgar, criticar, imaginar y tomar decisiones pero no con intelecciones universales sino desde los casos. El diseño sigue siendo para Aicher un espacio de resistencia desde donde se puede dialogar con el consumidor para que éste también abandone la visión esteticista del mundo tal cual la propone el consumo indiscriminado.

Chiapponi, por su parte elabora un discurso sustentado en la idea de sistema desde donde se prevén estrategias concretas para resolver determinados problemas ambientales. Su mirada es pragmática, pauta cada modalidad de acción y el orden de implementación. Busca metodologías de investigación y trabajo que arrojen datos cuantitativos a partir de los cuales seguir planificando en función de resultados alcanzados.

Para él, los cambios más significativos operados en el Diseño industrial y los desafíos futuros se deben, al contexto en el cual debe operar: tecnológico, ambiental, sociocultural y económico.

Asume el consumo como estado actual de la cultura y no refiere expectativa moral alguna acerca de un cambio de condiciones, aunque deposita una cierta confianza en la difusión de información ambientalista entre los actores sociales.

No obstante, podría arriesgarse que ambos se mantienen bajo las premisas del proyecto moderno. Aicher confía en el cambio desde el ejercicio de la razón crítica del diseñador y el consumidor. El diseño aún puede reconstruir el mundo cotidiano desde un proyecto de pureza funcional.

Merdardo Chiapponi apela al modelo moderno de la técnica, que avanza siguiendo lo que Hans Jonasⁱⁱⁱ ha denominado, un proceso antientrópico como el de la evolución biológica, es decir, el movimiento interior de un sistema no perturbado desde el exterior y que conduce a estados siempre superiores. Se ve la relación ciencia-técnica como un proceso donde las preguntas y respuestas se

retroalimentan. Desde luego, la rejilla categorial de análisis que operacionaliza este autor, como la metodología de acción que propone para que opere el diseño, es la del pensamiento calculante: datos, instrumento, procedimiento, orden, sistema organizado, control, etc.

Ambos, en fin, confían en el progreso y en un futuro mejor.

La postura del arte: *land art* y *earthwork*

El arte también ha reaccionado a las problemáticas industriales, a la crítica a la modernidad de finales de los sesenta, época en que comienza la concientización sobre el deterioro irreversible que el hombre ha causado a la naturaleza. El arte ha expresado las inquietudes ecologistas a través del *land art* y el *earthworks*.

Pero mientras que el término *land art* refiere al campo, al territorio como soporte y tema del arte, *earthwork* supone una actitud de fuerza, indica trabajo y refiere a un acto, a una transformación ejercida sobre la tierra.

Para Javier Maderuelo, hay una explicación para esta posición distinta. El *Land Art*, inglés, tiene como supuesto la tradición europea de representación del paisaje, donde aparece la figura humana andando y la experiencia existencial de la marcha cobra una dimensión romántica. Mientras que los *earthworks* norteamericanos reclaman un arte a la medida del mundo industrial moderno, sienten la necesidad de mostrar poder frente a la naturaleza intentando dominar los paisajes más indómitos

*“...El arte americano ha utilizado la naturaleza como objeto mismo de la intervención artística. Interviniendo sobre el paisaje y sobre el territorio, el artista americano ha promovido un trabajo de mesuración y reducción del espacio natural y ha utilizado los instrumentos de la tecnología (tractores, aviones, máquinas)...”*⁴⁷

La expresión de Richard Long, artista del *land art* “*Me gusta la idea de hacer uso de la tierra sin poseerla*” enfatiza la perspectiva diferente.^{iv} (fig. 7)

Es importante señalar la actitud de Robert Smithson por rescatar los parajes suburbanos degradados por la industria como “ruinas del futuro”, memorias o antimonumentos de desechos.^v

⁴⁷ Oliva, Bonito “Ahille. Europa/América the different Avant-Gardees” cit por J. Maderuelo, sin más referencias bibliográficas, pág. 17

*“..el mundo necesita carbón y autopistas, pero no necesitamos los resultados de la explotación minera. La economía, cuando se abstrae del mundo, es ciega al proceso natural. El arte puede convertirse en un recurso que sirva de mediador entre el ecologista y el industrial...”*⁴⁸

Lo primero para destacar, siguiendo lo planteado arriba en las referencias al arte moderno, es el abandono del espacio definido y acotado del museo para moverse directamente sobre el territorio abierto, en un contexto natural: el mar, el desierto, el campo aunque algunos usan también la ciudad.

Las obras no son objetos encerrados en el contorno de sus límites, que deban contemplarse aisladamente, sino elementos integrados en sus respectivos entornos y comprometidos con el lugar. Carece de cualquier leyenda que explique su sentido y de un contexto institucional que la legitime. Por ello se diferencian de las esculturas “transportables”, es decir aquellas obras que pueden ubicarse en cualquier museo. La mayoría son realizadas a escala del territorio y no se pretende su percepción completa sino más bien generar en el receptor un conflicto entre conocimiento y percepción.

Asimismo, en general, se trata de obras concebidas para proporcionar una experiencia única de un cierto lugar, tanto para el artista como para el receptor. En este sentido, son el arte efímero por excelencia ya que fueron pensadas para “estar” en el lugar de origen hasta que el tiempo y los agentes naturales la “borren”. A la par que, el alejamiento del ambiente urbano a zonas de mar, montañas o desiertos, refuerza la renuencia a lo industrializado.

Podría decirse que como una nueva forma de tratar el espacio (rompiendo los convencionalismos estatuidos por el arte moderno) intenta suscitar la experiencia de lo sublime tal como fuera categorizada por Edmund Burke (1757) y que Christopher Hussey en 1927 le atribuyó siete cualidades

“.. oscuridad, tanto física como intelectual; poder, entendido como dominio de la naturaleza sobre el hombre; privación, como la sentida ante las tinieblas, la soledad o el silencio; inmensidad, tanto vertical como horizontal, quedando subsumida en ambas la escala relativa del observador humano; infinitud inducida

⁴⁸ SMITHSON, Robert cit por Maderuelo pág. 27

*por la sucesión y uniformidad, que son el origen de la idea de progresión sin límites... ”*⁴⁹

La no abarcabilidad de la obra altera radicalmente su temporalidad.^{vi} Este intento de generar el sentimiento de lo sublime implica la originalidad del encuentro, casi un rito, casi un contacto aurático o mágico con la obra. No obstante, ese acontecimiento, en general, sólo ha sido posible para el artista en quien hay, además un propósito, no siempre logrado, de abstención de su condición de artífice completo de la obra. Se hace circular una metáfora “dejar ser” mediante el ingreso del azar a través a erosión del viento, los cambios de temperatura, descomposiciones, la acción de diversos elementos metereológicos, etc

Pero, como se indicó, estas experiencias son excepcionales para el receptor. En general estas obras se difundieron públicamente mediante la reproducción técnica de la fotografía, la filmación o la televisión. Con ello su carácter antiurbano y de renuncia a lo industrializado y a los canales instituidos habituales de circulación, se ve disminuido.

De cualquier manera, aún cuando este tipo de arte genere la pregunta, grave por cierto, de si la obra reproducida mecánicamente puede ser considerada artística, deja planteado una cuestión importante. Lo sublime que trata de movilizar puede desencadenar el asumir la radical mortalidad y finitud del hombre. Al no disponerse de “medidas” para la contemplación, al quebrarse el control habitual de la ubicación espacial, el receptor puede experimentar su pequeñez y la transitoriedad de su existencia. Su condición de técnico urbano queda aplastada y puede reconocer la limitación de su condición humana.

NOTAS

ⁱ **Otl Aicher:** (Ulm, 1922- Rotis, 1991) Interesado en el diseño gráfico no deja de preocuparle la lógica matemática y la filosofía pero se considera ante todo un comunicador. Como diseñador alcanzó renombre por las soluciones que dio a las imágenes corporativas de empresas alemanas como Braun, Lufthansa, el canal de televisión ZDF, los JJOO de Munich, etc Sus esfuerzos se dirigieron a conseguir una unidad entre la apariencia visual y la manera de ser de una empresa, todas las actuaciones (visuales o no) deben afirmarse en la misma *Weltanschauung* para así alcanzar una identidad propia.

⁴⁹ *HUSSEY, Christopher en Ibid* pág.31

Junto a su esposa, Inge Scholl elaboraron un programa para una escuela de Diseño con una orientación política y social. En la concepción pedagógica se combinaba la actitud antifascista con la esperanza democrática. En 1953, surgía la Escuela Superior de Diseño (HfG). Se propuso seguir la labor de la Bauhaus pero con una diferencia: para el diseño de una buena forma industrial se propugnaba la acometida práctica por eso no hubieron talleres de pintores, escultores o artesanías. Circulaba el compromiso con una nueva cultura industrial en la vida cotidiana.

En sus últimos años reconoce que en la medida en que el hombre ha hecho del mundo un artefacto, ha crecido su incapacidad para dominar el desarrollo. No obstante confía en la posibilidad del diseño como una manera de vivir no como cosmética “...*En ningún caso debe haber distintas categorías estéticas, una pura y otra cotidiana. Tampoco podemos distinguir en la moral entre la de la religión y la cotidiana...*”

ⁱⁱ **Medardo Chiapponi:** Prof. De Diseño industrial y Proyección Ambiental en el *corso di laurea*, en Diseño Industrial de Milán. Ha sido miembro de la comisión internacional para la creación de un *corso di laurea* en Dresde y es International fellow de la Sociedad de Estudios de Diseño en Japón. Sus libros han sido publicados en Alemania, Japón, Grecia, Argentina y Estados Unidos.

ⁱⁱⁱ **Hans Jonas:** (Alemania, 1909- 1993) Discípulo de Heidegger y Bultmann, su tesis doctoral fue sobre la gnosis antigua como trasfondo espiritual del cristianismo primitivo.

En 1949 fue llamado a la McGill University de Montreal, luego a la Universidad de Ottawa y en 1955 a la New School for Social Research donde trabajó 20 años. El problema principal fue el dualismo psicofísico. Cuando se jubiló de sus tareas docentes, se plantea la cuestión de la separación entre la Ontología y la Ética. A su criterio hay que volver a reunirlos pero es necesario primero revisar el concepto de naturaleza pues el hombre con su técnica se ha convertido en una amenaza para la continuidad de la vida en la Tierra. Para ello es necesaria una nueva ética, orientada al futuro, que con propiedad puede llamarse “ética de la responsabilidad que pueda proteger a los descendientes de las consecuencias de las acciones presentes”. En este contexto, entiende que la técnica avanza y en su mismo interior se instala este impulso hacia delante

“...Aquí se da un proceso antientrópico (la evolución biológica es otro) en el que el movimiento interior de un sistema, entregado a sí mismo, y no perturbado desde el exterior, conduce como norma a estados siempre “superiores” y no “inferiores” de sí mismo...” (JONAS, Hans. *Técnica, medicina y ética*. B.A. Paidós, 1997, trad. Carlos Fornea, pág. 19)

Y puede haber un progreso ilimitado porque siempre hay algo nuevo para conocer. De este modo, entre la tecnología y la ciencia natural modernas hay una mutua interconexión que las mantiene en movimiento. Para alcanzar sus objetivos los científicos (teóricos) necesitan “herramientas” cada vez más refinadas que son proporcionadas por la tecnología y ésta afectando (y modificando) el mundo le entrega un sinnúmero de preguntas retroalimentándose en un circuito sin fin.

Por ello, hay que pasar del querer al deber. El poder del saber y el hacer de la acción humana actual es inmenso ...y puede ser peligroso. Si se entiende el poder como la capacidad de liberar efectos en el mundo (que en cuanto fuerza causal se halla en toda forma de vida) en el hombre, dado el saber y la libertad que le son propios, ese poder deberá ser objeto de responsabilidad. ¿Por qué? Simplemente, porque su hacer puede afectar no sólo su ser sino el ser de otras cosas (fines en sí) que caen en el ámbito del ejercicio de dicho poder. El poder humano no sólo es el de construir sino también el de destruir.

El peligro que hoy se cierne sobre el hombre y la naturaleza procede de la desmesurada proporción de la civilización científica-tecnológica industrial que fue generándose a partir del ideal baconiano del dominio de la naturaleza (para el mejoramiento de la suerte del hombre) a través de la ciencia y la técnica.

El nuevo imperativo moral que se cierne sobre el hombre moderno es “Obra de tal modo que los efectos de tu acción sean compatibles con la permanencia de una vida auténtica sobre la tierra”. A diferencia del kantiano, este imperativo es colectivo y supone responsabilidad, austeridad, solidaridad y renuncia.

^{iv} Piénsese por ejemplo, como en la década de 1970, los artistas británicos, Richard Long, Hamish Fulton o Ian Hamilton Finlay, hicieron del acto de caminar, la única herramienta de un arte que se volcó hacia la experiencia vivida. Las fotografías que entregaron sólo podían evocar de una forma incompleta esa misma experiencia. Es decir, remite a una duración que la fotografía no puede mostrar.

^v Un **ejemplo local**, es el argentino Adolfo Nigro (1942) en su obra “Jironadas” coformada a partir de jirones de revistas de consumo (como esas que se hojean en las salas de espera de los consultorios) que recogió durante su estancia en Carolina del Norte. Muchas de sus obras están armadas con restos de maderas, boletos de colectivos, cartones varios, etc en fin, dispares desechos de la vida urbana cotidiana que trascendiendo la

heterogeneidad contiene la memoria de lo que fue, aludiendo a un orden cósmico. Cabe indicar que en sentido estricto, no sería un ejemplo de *Land Art* pero sí una invitación a reflexionar sobre los efectos de la civilización industrial.

En esta línea se encuentra también Andrea Moccio (1964) (**fig. 8**) quien a partir de guías telefónicas viejas, sustraídas de su funcionalidad, adquieren nuevas formas de máscaras, collares o pectorales vinculados al ritual de la comunicación y sobre los cuales ejecuta serigrafías.

^{vi} Sólo para citar un **ejemplo** conocido de **Land Art**. Piénsese en el caso de Nicolás García Urriburu (B.A. 1937) quien en 1968 tiñó con un pigmento verde fluorescente tres kilómetros de las aguas del Gran Canal de Venecia. Utilizando un producto biológicamente inofensivo, cambió el aspecto de las sucias aguas. Eligió el verde porque era el color más cercano a la naturaleza y efectivo para denunciar la contaminación. Pretendía, según sus afirmaciones, “ apropiarse del medio urbano sorprendiendo al público con una obra dinámica, fluida y efímera como la vida”. La fotografía y las filmaciones documentaron la efímera intervención estética.

CAPITULO Nº 4. Objeto y cotidianidad. Una perspectiva filosófica.

Hasta aquí se ha abordado la producción y circulación pública del objeto industrial. En este apartado se atenderá a la apropiación del objeto en la vida cotidiana, en la esfera de la labor, es decir, en el ámbito de la vida privada. La terminología, tomada de H. Arendt, nos remite a M. Heidegger.

Hablar de cotidianidad parece sencillo pero ahí mismo comienza la dificultad. ¿Cómo categorizar lo obvio? ¿Lo cotidiano es obvio? ¿Puede definirse la vida cotidiana?

Martín Heidegger (1886-1976) fue tal vez el filósofo que primero “se atrevió” a teorizar sobre ella, a reflexionar sobre ese asunto casi olvidado por la Antropología filosófica, más allá que pueda o no acordarse con sus conclusiones. Y esto porque su objetivo en *Ser y tiempo* (1927), reafirmado posteriormente en *Carta sobre el humanismo*,(1958) es atravesar los límites de la Metafísica moderna (época que origina la Antropología filosófica) con sus categorías de sujeto y conciencia desde donde se piensa al hombre como un ente autónomo.

Para Heidegger, el hombre existe, es decir, está abierto al ser, el cual se “aclara” sólo desde el hombre no como un ente privilegiado para ejercer dominio sino en tanto deja habitar al ser. El hombre (*Dasein*) es un ser cuya singularidad radica en su capacidad para comprender el ser y auto-interpretarse desde un mundo conformado por un entramado de múltiples interrelaciones con los demás seres humanos y con otros entes como son los útiles.

Precisamente, el mundo más cercano del hombre es su entorno cotidiano compuesto de útiles que están ahí, “a la mano” para ser usados, manipulados o desalojados pero nunca se encuentran solos sino dentro de una totalidad respectiva, es decir, en una totalidad “anterior” al útil singular (el estudio de arquitectura es anterior al plano de la casa). Con ello Heidegger quiere significar que el útil tiene una manera de ser circunstancial, determinada por los otros útiles y por el hombre en su relación pragmática con ellos. Así, el límite de las remisiones es el hombre mismo, que no tiene un para qué.

La actitud humana para con los útiles es la *Bewendenlassen* un “dejar ser” a este ente para que manifieste su ser que es la condición respectiva (cfr. nota final nº v del marco teórico).

Si bien el hombre, habitualmente se haya “ocupado” con útiles, en su mundo cotidiano también intervienen los demás que con él co-existen. Pero cabe aclarar que para Heidegger, en la cotidianeidad “los otros” no significa los demás fuera de mí, sino aquellos de quienes uno mismo no se distingue. El quien no es éste o aquél, ni alguno, ni la suma de todos sino el “se” o el “uno” (*das Man*) que prescribe el modo de ser cotidiano.

Sólo la angustiaⁱ “saca” al hombre de la medianía, curiosidadⁱⁱ, ambigüedad y la publicidad cotidiana, revelándole las posibilidades de su ser. Porque para Heidegger, la cotidianeidad expresa el existir indiferente o impropio en tanto le oculta la posibilidad más propia, irrespectiva e insuperable de la cual tiene que hacerse cargo: La muerte

*“..El Dasein es él mismo de una manera propia sólo en la medida en que en cuanto ocupado estar en medio de...y solícito estar con...se proyecta primariamente hacia su más propio poder ser y no hacia la posibilidad del uno... Sólo el adelantarse hasta la muerte...sólo el ser libre para la muerte confiere al Dasein su finalidad plenaria y lanza a la existencia a su finitud...que cuando es asumida, sustrae a la existencia de la multiplicidad de posibilidades de bienestar y lleva al Dasein a la simplicidad de su destino..”*⁵⁰

Este destinoⁱⁱⁱ es posibilidad heredada pero también elegida. Ahora, hablar de destino es hablar de tiempo ¿qué pasa con el tiempo cotidiano? ¿Por qué el *Dasein* se toma tiempo y por qué puede perderlo? Porque cotidianamente, encuentra el tiempo en lo a la mano, en los entes que comparecen dentro del mundo. El concepto vulgar de tiempo debe su origen a una nivelación del tiempo originario.

“...El ocuparse circunspectivo de la comprensión común se funda en la temporeidad en el modo de la presentación que está a la espera y retiene. En cuanto ocupación que calcula, planifica, previene....ella dice siempre,

⁵⁰ HEIDEGGER, Martín. *Ser y Tiempo*. Chile, Ed Universitaria, 1997, trad. Jorge Rivera Cruchuaga, pág. 283 y 400.

*audiblemente o no...luego (deberá ocurrir tal cosa) antes (deberá terminarse aquella otra) ahora (debe recuperarse lo que entonces fracasó y se perdió)...”*⁵¹

A esta estructura relacional (del ahora, entonces y luego) la denomina databilidad. ¿Por qué el *Dasein* al hablar de lo que es objeto de ocupación connota esta databilidad? Porque cuando habla de alguna cosa se expresa también a sí mismo, es decir, coexpresa su estar en medio de los útiles comprendiéndolos circunspectivamente. Además, porque este hablar de las cosas que se interpreta a sí mismo está fundado en la presentación. Heidegger llama tiempo a la presentación que se interpreta a sí misma, es decir, a lo interpretado a que se refiere el ahora. Esto implica que la temporeidad sólo es conocida, inmediata y regularmente en el estado interpretativo que guía la ocupación (lo cual no significa el desconocimiento de la temporeidad originaria en cuanto tal).

La expresión ahora, luego y entonces es la más cotidiana indicación del tiempo. Pero dado que el *Dasein* existe fácticamente en la forma del co-estar con otros, muchos pueden decir simultáneamente “ahora” pero datando en forma diferente debido a que en cada uno de los modos de la ocupación que “se da tiempo”, el tiempo queda datado a partir de aquello que es objeto de ocupación.

El tiempo de la ocupación es datable, público y el *Dasein* no lo conoce como “suyo” sino que al ocuparse aprovecha el tiempo que hay, con el que se cuenta. El ocuparse recurre al “estar a la mano” del sol para datar el tiempo. De ella surge la medida más “natural” del tiempo: el día, y regula el uso del útil reloj que posibilita un cómputo público del tiempo que comparece en cada caso y en todo momento como un “ahora”.

Para la comprensión vulgar el tiempo se presenta como un fluir o sucesión continua de horas. Por ello, es imposible encontrar en ella un comienzo y un fin. ¿En qué se funda esta nivelación del tiempo? En que cotidianamente, el *Dasein* “perdido” en la ocupación huye ante su existencia propia, huye ante la muerte, siempre, hasta el fin, el *uno* “tiene todavía tiempo”. La finitud del tiempo no llega a ser comprendida.

⁵¹ Ibid pág. 421

Como se ve cotidianeidad y tiempo quedan vinculadas, en tanto la ocupación con los útiles, genera “rejillas hermenéuticas” que contribuyen a datar de manera diferente el mundo.

La cotidianeidad constituye el modo de ser impropio o indiferente de existir, más también es posible un modo de ser “propio”. ¿Cómo acaece esto? Con la pérdida en el “uno” se decide el poder ser-fáctico” del *Dasein*, sus reglas, sus tareas y el alcance de su estar ocupado y solícito. Dicha pérdida se supera cuando se revela la posibilidad más propia: la muerte^{iv}.

El problema es que en el convivir cotidiano, la muerte es un evento que acaece constantemente, tiene la forma de lo habitual. El morir (esencialmente **mío**) se convierte en un acontecimiento público que le “pasa” a otro.

*“...El Dasein es él mismo de una manera propia en la medida... en que se proyecta primariamente hacia su ser más propio y no hacia la posibilidad del “uno”...”*⁵²

Sólo la comprensión de este “poder” re-vela la pérdida en la cotidianeidad. Lo que en el adelantarse se hace patente es su finitud. La conciencia en tanto modo del discurso como llamada pre-vocante lo llama (en el carácter de una apelación) al sí-mismo desde el silencio, hacia su condición de “arrojado”. “Algo llama” pero no ofrece nada para el oído curioso que pueda ser discutido públicamente, nada que sea objeto de ocupación, sino a la existencia propia.

El “dejarse llamar” hacia el más propio poder-ser es lo que denomina resolución precursora. Este dejarse-venir hacia su posibilidad más propia (la muerte) es el fenómeno del por-venir (futuro) que no refiere un ahora que aún no se ha hecho efectivo y que llegará a ser. La resolución pre-cursora le permite comprender su condición de “arrojado” (forma en que ya siempre *era*) a la vez que se hace posible la *presentación* de los entes de la ocupación. Este “futuro que está siendo sido” es la temporeidad, que en sentido estricto no es sino que acaece. El tiempo del ente intramundano lo llama intratemporeidad. En términos de Heidegger

*“...la temporeidad no surge por adición o sucesión de éxtasis, sino que se temporiza siempre en la cooriginariedad de los mismos...”*⁵³

⁵² Ibid pág. 283

Es decir, el cotidiano tiempo público (el de la monotonía, la rutina, de la indeterminación anímica) es infinito y tiene un fugitivo saber de la muerte o bien la “olvida”. Mientras que el *Dasein* resuelto se hace dueño del instante, que como presente propio abarca todo aquello en medio de lo cual el *Dasein* se encuentra proyectando su futuro y habiendo sido lo que fue. Bajo estas condiciones, queda abierto a la repetición y se manifiesta su historicidad, con lo cual se completa el círculo hermenéutico del cual Heidegger recomienda no salir: El modo propio de estar vuelto hacia la muerte (que se alcanza en el estado de resuelto y que supone una existencia destinal e instantáneamente abierta) es el fundamento de la historicidad propia. Si el *Dasein* no salió de la cotidianeidad contabiliza la historia a partir de lo que es objeto de ocupación, es preciso pues desligarse del cadente carácter público del hoy. Sólo en este caso, lo mundi-histórico (los útiles por ejemplo) puede ingresar en la historia, porque el esencialmente histórico es el *Dasein*.

Así la existencia histórica es asumida propiamente en tanto el *Dasein* se asume como mortal. En textos posteriores, Heidegger insiste en esta mortalidad como rasgo esencial del modo como el hombre habita la Tierra.

*“...Habitar es el modo como los hombres hacen su camino sobre la Tierra del nacimiento a la muerte, sobre la tierra, bajo los cielos...entre la alegría y el dolor, entre la obra y la palabra...”*⁵⁴

En esta última cita se resume la idea principal, entre el cielo y la tierra, entre lo sensible y lo espiritual hay un puente, la palabra y las cosas, que pueden “salvar” la Tierra, demorándose en la cercanía liberando y custodiando ese “cuadrante”: divino-mortal, cielo- tierra, albergando la comprensión del mundo abierto.

Una discípula de Heidegger, **Hannah Arendt** (1906-1975) continúa esta línea de investigación intentando caracterizar las actividades fundamentales de lo que denomina *vita activa* y que se corresponden con las tres condiciones básicas bajo las cuales se ha dado al hombre la vida sobre la tierra.

⁵³ Ibid pág. 346

⁵⁴ HEIDEGGER, Martín. *Hebel, el amigo de la casa*, en HEIDEGGER, Martín. *De la experiencia del pensar*. Publicaciones especiales, 1983. Univ. de Chile, pág. 38

En *La condición humana* (1958), la vida cotidiana se conforma de tres esferas: labor, trabajo y acción de las cuales la primera pertenece a la vida privada y las otras dos al ámbito de lo público. (cfr. nota final nº xiii del marco teórico). Agregar solamente aquí una breve referencia a sus conceptos sobre la historia.

Como se indicó, la acción es la actividad humana por excelencia. Ella introduce la novedad en la esfera de los asuntos humanos y sus consecuencias son ilimitadas ya que provoca una reacción en cadena por lo cual sus procesos son imprevisibles. Debido a ello, aún cuando toda acción produce historia ésta alcanza significado pleno cuando la vida de quien ejecuta la acción ha finalizado, porque mientras “vive” ejecuta acciones y se ve afectado por sus efectos. Por esto, aunque la historia puede reificarse (en monumentos o documentos, por ejemplo) no es una “fabricación” (que tiene un comienzo y fin definidos). Para Arendt, la *story* (narración de una vida individual) como la *History* (libro de la humanidad sin comienzo ni fin) carecen, en sentido estricto de autor y sólo el narrador o historiador acceden al sentido de la misma.

En un texto posterior (*Entre el pasado y el futuro*) expone el modo como fue generándose el concepto moderno de historia, fundado en las conclusiones que sobre la jerarquización de las actividades de la vida activa estableció en *La condición humana*.

Para Arendt, la antigüedad, dispuso de una concepción metafísica que le permitió avalar qué es objeto de la historia: la diferencia entre eternidad de la naturaleza y mortalidad del hombre como de las cosas que a él deben su existencia.

“...Situaciones, hazañas o acontecimientos singulares interrumpen el movimiento circular de la vida cotidiana en el mismo sentido en que la Bios de los mortales interrumpe el movimiento circular de la vida biológica. El tema de la historia son estas interrupciones: en otras palabras lo extraordinario...”⁵⁵

Acontecimientos, proezas y palabras que son perecederas se convierten en objeto de la historia, porque de las cosas hechas por los hombres son las más fútiles. Los trabajos de las manos, deben parte de su existencia a la materia prima

⁵⁵ ARENDT, Hannah. *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona, Península, 1996. Trad. Ana Poljak. Pág. 50

que proporciona la naturaleza y “toman de prestado” cierta dosis de permanencia. Pero lo que se produce entre mortales (palabras y acciones) no dejaría huellas sin el recuerdo. La transformación de hechos y acontecimientos singulares en historia, era inicialmente “imitación” de una acción.

Caracterizan esta historiografía, por un lado, la imparcialidad: Homero es el ejemplo en tanto incorpora las gestas de Aquiles (griego) como de Héctor (troyano) ya que se supone que cada cosa lleva en sí su significado, que desvela su parte de significado “general” y sólo necesita de la palabra para ponerlo de manifiesto. Por otro, la objetividad, expresada en Tucídides como resultado del intercambio de opiniones que se vivía en la *polis*. En esta época se considera que la capacidad máxima del hombre es el lenguaje, más en ese intercambio incesante, descubrieron un mundo común que podía ser visto bajo diversos aspectos.

Con el cristianismo, la inmortalidad se traslada de la naturaleza a la vida individual, conectada al carácter sacro de la misma, el hombre se auto-interpreta (al igual que el pueblo romano) como animal racional.

El concepto moderno de historia^v surgió paralelo al desarrollo de las ciencias naturales que se organizan en torno a la pérdida de confianza en la capacidad de los sentidos para revelar la verdad y la convicción de que el hombre sólo sabe lo que él ha hecho, con lo cual se desplazó el interés de las cosas a los procesos. A esta hipótesis llega distinguiendo entre, los inicios de la modernidad con el mundo mecanizado de la Revolución Industrial, el hombre pensado como *homo faber* y donde la fabricación (con un comienzo y un fin definidos) crea el artificio humano el cual está separado de la naturaleza; de un segundo momento que llega hasta la actualidad.

“...En el momento en que empezamos a generar nuestros propios procesos naturales no sólo aumentamos nuestro poder sobre la naturaleza ... sino que llevamos la naturaleza al mundo humano y borramos las fronteras decisivas entre los elementos naturales y el artificio humano...”⁵⁶

Con ello, la historia es un proceso realizado por el hombre sin principio ni fin, al que se le puede hacer añadidos a voluntad. Las consecuencias políticas son

⁵⁶ Ibid pág. 69

temibles: La alienación del hombre de la naturaleza y del artificio humano, el que todos los procesos humanos o naturales sean “hechos” por el hombre, lo deja a la intemperie de un “mundo común” con la opción de la soledad o la masa, y por tanto toda hipótesis es válida. Los totalitarismos, se sustentan pues en este “todo vale”.^{vi}

En una línea diferente, la marxista, **Henry Lefebvre** en su obra *La vida cotidiana en el mundo moderno* (1968) sostiene que es en la vida cotidiana donde se lleva a cabo la represión localizada anteriormente en la producción. Su estudio resulta imprescindible para la revolución cultural permanente que posibilitará que el sujeto vuelva a apropiarse de sus condiciones de vida.

¿Qué es lo cotidiano para este autor? Es el ámbito de la repetición (gestos del trabajo, movimientos mecánicos en la relación del cuerpo con la máquina, etc.) donde todo queda numerado en metros, calorías, o segundos. Lo cotidiano es lo que no lleva fecha, lo aparentemente insignificante, que no tiene necesidad de ser dicho, lo que ocupa o preocupa. Todo esto se une a lo que el autor denomina modernidad, que lleva el signo de lo efímero, la tecnicidad, la novedad.

Para él, si bien siempre el hombre debió alimentarse, vestirse, alojarse y producir lo que el consumo devora, es recién en el siglo XIX, con el “capitalismo concurrencial” y el desarrollo del “mundo de la mercancía” cuando la sociedad engendra tanto la cotidianeidad como la modernidad.

Todo ha sido cambiado por la planificación, la racionalidad y la organización sin límites. Hay pues, una manipulación de lo cotidiano que lleva a una distribución del trabajo, la vida privada, el ocio y una organización controlada y minuciosa del empleo del tiempo.

De este modo, lo cotidiano no puede generar una revolución pues en él se vive (como para los dos autores antes señalados) en la indiferencia, sumido en la existencia impropia, controlada.

Y ahora si conviene volver a pensar desde la pregunta de esta investigación. En la cotidianeidad del domicilio ¿pueden los objetos generar el recuerdo?. Pero para responder, es ineludible considerar nuevamente los objetos propios de esta época. Propios en el sentido de su circulación masiva y por el actual debate que

en torno a su uso se produce en diferentes ámbitos de la acción pública. Y es que quizás, los objetos descartables entre los que vive el hombre actual como típicos de esta época técnica, definen su manera de interpretar el mundo con sus cosas y los demás.

Si se piensa el objeto descartable como útil, cuyo carácter de ser es la condición respectiva (que designa el ser del ente intra mundano y que consiste en que “está vuelto” a otros entes), ésta hace que pueda considerársele desde diferentes respecciones cada vez.

Habría, entonces que revisar el útil descartable en diferentes niveles de cotidianidad: el del diseño, su uso en el mundo privado, y su evacuación conformándose en residuo. Lo que no atraía la atención, de repente atrae, centraliza la atención, adquiere llamatividad, se convierte en signo. ¿Puede la explícita y acumulativa materialidad del residuo “mostrar” algo de lo que es necesario ocuparse en la circunspección de la cotidianidad? Si se asume, en el trato de este ente, la actitud de “dejarlo comparecer”, ¿qué se patentizará? ¿La destrucción de su ser técnico y la obra (y con ello el mundo de la época), nuevas formas de empleabilidad (el reciclado), la responsabilidad con la existencia de un “mundo” para las generaciones futuras?

El útil se convierte en “trasto inútil”, algo de lo que uno quisiera deshacerse, pero en esta misma tendencia a deshacerse de él, lo a la mano se muestra como estando a la mano en su empecinado “estar-ahí”. El descartable, “trasmutado” en residuo, no desaparece, simplemente “se despide” en la llamatividad de lo inempleable y patentiza la mundicidad de lo “a la mano” y la mundaneidad del mundo. Por ello, el hombre actual inevitablemente, en algún momento, operará una “desalejación” de este ente que es el residuo.

Tómese como ejemplo una servilleta descartable y piénsesela como obra portadora de una totalidad remisional dentro de la cual el útil comparece. La servilleta remite al “para qué”(a) de su empleo (usarse y tirarse) al de qué (b)(papel) al portador o usuario (c)(el hombre o la mujer “apurados” y anónimos de esta época).

A su vez (a) remite a su industrialización en serie, a una división del trabajo donde los niveles de “planificación” de la obra se hayan segmentados (el diseñador, el ingeniero, las máquinas, etc.)

(b) Remite a la naturaleza descubierta como *Bestand*, como reserva forestal lista para ser talada y convertida en celulosa y ésta a su vez nuevamente requerida, transformada, almacenada y distribuida.

(c) Remite al hombre y mujer contemporáneos, especialmente en el contexto privado o el público de la celebración.

Estéticamente hay una apelación explícita al nivel pragmático: usar y tirar denota aliviar las tareas de la labor, no es preciso el esfuerzo del posterior lavado ni siquiera el guardarlas, se “desmaterializa” desocupando espacios domésticos. La textura de la suavidad que se entrelaza con los tonos oscuros o claros dan una nota de sensualidad. Las líneas rectas perfectamente dobladas connotan orden y limpieza.

En conjunto, se denota vida moderna: Una mujer liberada de otras faenas reiterativas (lavado y planchado) posibilidad del disfrute del tiempo “ahorrado”, ejercicio de la libertad en la selección (finita o infinita) de marca, color, tamaño, diseño, precio. Es casi un remedo de la experiencia aurática, singular, única, irrepitable, efímera.

Pero esta estetización desaparece luego de su uso; irremediablemente se ensucia, arruga, cortagea y tira. Con este nuevo estatus óptico (residuo) es expulsada del mundo privado para regresar al público. En esta trama vital del útil descartable se evidencia la transformación (vislumbrada por Arendt) del objeto de uso en objeto de consumo, que a su vez remite al modo de cómo la producción industrial adquiere la circularidad de la labor e interpela los ámbitos públicos buscando respuestas.

NOTAS

ⁱ **Angustia**, disposición afectiva fundamental que abre las posibilidades propias del *Dasein*. Se diferencia del miedo que surge ante la amenaza de un ente intramundano mientras que en la angustia su ante que es el “estar

en el mundo en cuanto arrojado”, los entes se vuelven irrelevantes y el mundo adquiere el carácter de insignificante. La familiaridad cotidiana se derrumba.

ⁱⁱ La **habladuría**, **curiosidad**, y **ambigüedad** caracterizan la aperturidad del estar-en-el-mundo cuando se mueve en el modo de ser del “uno”.

La **publicidad** se produce cuando se pierde la relación del ser con la palabra. Cabe aquí recordar que, la expresión lingüística alberga una comprensión del mundo abierto, de la coexistencia con los otros como del propio estar-en-el-mundo. Dicha comprensión concierne a la manera como se alcanza o recibe el ente, se comprende el ser y las posibilidades de una posterior interpretación conceptual.

De ahí la gravedad de la habladuría en tanto posibilidad de comprenderlo todo sin apropiarse previamente de la cosa con lo cual se limita una discusión o nueva interrogación. Es un hablar “desarraigado” (cfr nota XI del marco teórico) en el cual se pierden de vista los entes.

La **curiosidad** es una peculiar forma de encuentro perceptual con el mundo en tanto no se preocupa por comprender lo visto sino que “busca ver tan sólo por ver” y tiende a la distracción hacia nuevas posibilidades. La **ambigüedad** se produce cuando el otro se hace presente en virtud de lo que se oyó de él, “de lo que se dice y se sabe”. Con ello, el convivir cotidiano se convierte en un tenso vigilarse.

Los tres fenómenos señalados conforman la movilidad de lo que Heidegger denomina la “caída”.

ⁱⁱⁱ **Destino** “...Con esta palabra designamos el acontecer originario del Dasein que tiene lugar en la resolución propia, acontecer en el que libre para la muerte, hace entrega de sí mismo a sí mismo, en una posibilidad que ha heredado pero también elegido ...” (HEIDEGGER, Martín. *Ser y tiempo*. Op cit pág. 400) Pero en la medida que el *Dasein* no se encuentra aislado sino en un co-estar con otros, se trata de un destino común (con su pueblo) y con su generación.

^{iv} La experiencia de la **muerte** respecto de sí mismo, obviamente le está vedada al *Dasein* ya que supondría una pérdida del ser pero en tanto es un co-estar con los otros puede “asistir” a la muerte de los otros. A la vez distingue entre el **fenecer** (de plantas y animales) como un simple acabarse que no está anticipado y que correspondería al modo biológico-fisiológico del morir, del morir humano, entendido como la “manera de ser en la que el *Dasein* está vuelto hacia la muerte. Es entonces una posibilidad (la más propia, irrespectiva e insuperable) de ser que tiene que hacerse cargo cada vez. “. . . *La condición de arrojado en la muerte se le hace patente en la forma más penetrante y originaria en la disposición afectiva de la angustia...*” (HEIDEGGER, Martín. Op cit pág. 271) Cotidianamente, la muerte queda aplazada para un “después”, le sucede a otros, etc.

^v En la Antigüedad, la inmortalidad, es una experiencia que hace en el mundo que lo rodea. La política, precisamente surge como actividad de immortalización (de ahí el desprecio por la vida privada dedicada exclusivamente a la supervivencia). Hoy, esa distinción, entre lo hecho y lo dado, desaparece. La idea de proceso no denota una cualidad objetiva de la historia o de la naturaleza, sino que es el resultado de la acción humana, que domina a otras capacidades como el pensamiento y la contemplación.

^{vi} Cita distintos filósofos cuyas teorías han contribuido arribar a estas conclusiones. Así, los utilitaristas influenciados por las posibilidades de la fabricación que pensaron todo en términos de medio-fin (categorías cuyo ámbito validez es la fabricación de objetos de uso) al trasladarlo a otro ámbito, asisten a la falta de significado final, ya que hace que todo fin alcanzado se convierte en un nuevo medio.

Kant, según Arendt, es un hito en el cambio de la antigua preocupación por la política a la posterior por la historia. Ve que en la jerarquía tradicional de la vida activa (en el lugar superior la acción del hombre de Estado, luego el artista y en el más bajo las actividades que abastecen las necesidades primarias de la vida) la modernidad no encontrará la inmortalidad.

Mientras que para Marx, el trabajo manual es la actividad más elevada (aunque según Arendt, la entendió como labor no como fabricación, tesis ésta que desarrolla ampliamente en el cap.4 de *La condición humana*). Será Hegel, el punto de cambio pues el concepto central de su metafísica es el de historia (en oposición a de filósofos anteriores cuyo centro había sido el ser y su verdad lejos de los asuntos humanos) ya que la verdad se revela en un proceso temporal. “. *El proceso de immortalización se ha independizado de las ciudades..abarca a toda la humanidad..como un desarrollo interrumpido del Espíritu...*” (ARENDR, H. Op cit pág. 85). La historia entonces, otorga a la modernidad, la cuota de inmortalidad que buscaba y en ella encuentra el significado.

Conclusiones

“Cada cosa, cada objeto es lo que es y es más de lo que es, porque en cada cosa estamos nosotros y en nosotros están los demás.

Las cosas son el espejo de la memoria, la reflejan, la muestran.

En cada objeto que atesoramos, algo vuelve, está ahí y en lo que vuelve, volvemos a vivir, nos volvemos a conocer...” (Hugo Mujica)

Este trabajo se conformó partiendo de algunas preguntas y saberes previos (de carácter óntico) cuyas respuestas fueron configurando (para bordearlo una y otra vez) un círculo hermenéutico.

Se partió de un fenómeno circunscrito, se indagaron las diferentes formulaciones teóricas de perspectivas disciplinares como el arte y el diseño, las cuales remitieron al análisis filosófico para regresar finalmente a la vida cotidiana, supuesto o punto de partida no tematizado en la pregunta inicial.

Se señalan a continuación las conclusiones que se derivan de la conversión de la pregunta en cuestión a medida que se desplegaban las distintas vertientes teóricas.

Respecto al objeto industrial, característico de la contemporaneidad occidental, decir que:

1) Resultado de la aplicación del modelo taylorista de la cadena de montaje que condujo a la fabricación masiva de objetos estandarizados, se vio afectado por el cuestionamiento al fordismo y la creciente automatización de la producción. Además de la difusión del uso de nuevos materiales como el plástico, el diseño industrial acompañó desde la esteticidad *kitsch* incorporando la cuota de novedad, movilidad y recambio acelerado impuesto por la técnica moderna y los parámetros generalizados propios de la sociedad de consumo.

El objeto descartable, tal como se constató en el análisis de la servilleta, expone, casi a modo de micro-cosmos, como la época del consumo “entiende” el ser y el tiempo. En él se advierten los valores implícitos que la técnica fue desarrollando bajo la consigna del cálculo y la planificación: eficiencia (óptimo resultado a partir de la relación entre el trabajo desarrollado, tiempo e inversión), eficacia para alcanzarla y dominio de la naturaleza (incluida la humana).

La fabricación industrial, creación del *homo faber*, sustentada en la relación medio-fin, siguió el camino antientrópico propio de la evolución biológica pero que Han Jonas ha demostrado que es aplicable a la técnica moderna: Cada vez el punto de llegada se convierte en punto de partida para nuevas investigaciones que introducen modificaciones en el diseño, generalmente leves pero pautadas según el modelo de la obsolescencia planificada. Se trata de una “originalidad provisoria” que potencia la exploración de lo novedoso a la par que precipita el cansancio.

Asimismo, en ese objeto que el usuario descifra sensiblemente, se reúnen las más variadas (por pertenecer a campos intelectuales distintos) cosmovisiones. En su construcción confluyen el científico, el diseñador, el economista, el ingeniero, etc. la lista de ingresantes potenciales puede resultar infinita. De cualquier modo, la función de anclaje está dada por la premisa típica del consumo: Lo nuevo es bueno y “pasa” rápidamente. Se alienta el consumo del objeto no su uso o tenencia. El tiempo no logra gastarlo, más bien lo alimenta, acelerando su desaparición del entorno.

Es tal vez aquí donde se entrecruzan las categorías de labor, trabajo y acción. En términos de Arendt,

“... El proceso de fabricar una cosa es limitado y la función del instrumento acaba con el producto terminado, el proceso de vida que requiere el laborar es una actividad interminable...La revolución industrial ha reemplazado la artesanía por la labor, con el resultado de que las cosas del Mundo Moderno se han convertido en productos de la labor cuyo destino natural consiste en ser consumidos, en vez de productos del trabajo destinados a usarlos...La misma naturaleza del trabajo queda modificada y el proceso de la producción, aunque de ninguna manera produce objetos para el consumo, asume el carácter de labor...Aunque las máquinas nos han obligado a un ritmo de repetición más rápida que el prescrito ciclo de los procesos naturales...la repetición y la interminabilidad del proceso ponen una inconfundible marca de labor....Su misma abundancia los transforma en bienes de consumo...de este modo la relativa duración de los objetos de uso y el rápido ir y venir de los bienes de consumo, disminuye hasta la insignificancia...”⁵⁷

⁵⁷ ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Barcelona, Paidós, 1993, trad. Manuel Cruz. Págs 131; 133.

Hasta aquí, entonces, dos respuestas: la idea que la industrialización se produce bajo el supuesto de un proceso antientrópico y la fabricación que asume el carácter de interminabilidad del laborar.

Ambas tienden a un mismo modo de operar. Infinidad de objetos de rápida evacuación en una producción interminable.

¿Cómo afecta esto la vida cotidiana? Numerosos ejemplos de cambios urbanos testifican los efectos de la industrialización en el modo de estar en el mundo: los *shoppings*, los *fast-food*, *deliverys*, etc. Pareciera que en este sentido hay que acordar con Lefevre acerca de la organización controlada de lo cotidiano. Más ese control no puede percibirse porque el “usar y tirar” connota libertad, alivio, modernidad, etc. A su vez, dichas connotaciones son posibles porque el hombre cotidianamente percibe el tiempo según las directrices de ese objeto por excelencia que mienta el hombre moderno, como sujeto del tiempo y de todo ente: El reloj, desde cuyas mediciones asume el control y se “pacta” la comprensión mediana y pública del tiempo en horas, minutos y segundos en torno a un puntero que reitera una misma medida exactamente calculada. Desde él, como señala Heidegger, “se tiene o se pierde el tiempo”. Más ese tiempo, al igual que en la fabricación del objeto se concibe como infinito, como una secuencia infinita, pasajera e irreversible. Así, objeto descartable y tiempo de infinitos horas, se corresponden.

Más lo novedoso es fugaz. Prontamente el sujeto debe expulsarlo de su entorno. Lo atractivo de repente se vuelve desagradable, sucio, viejo, “muerto”. ¿El desecho industrial puede interpelar el cotidiano vivir ocupado? Se volverá más abajo sobre esta pregunta porque ahora interesa formular una intersección entre el arte y el diseño.

II) Desde el dadaísmo la obra materialmente conformada como objeto va paulatinamente siendo cuestionada hasta “arrinconarse” en el gesto subversivo que la reemplaza. Se forman movimientos artísticos que cuestionan los mecanismos de control del proyecto moderno. Se responde a la “industrialización del arte” que hace circular los intereses de clase, financieros o políticos.

A partir de los “objetos de ansiedad” los artistas tienden a entregarse más bien a “actos simbólicos” donde prima la intención crítica, de ahí el interés de trastornar e inquietar para cuestionar los límites de lo artístico. Se niega, en última instancia, la obra como objeto material, historiable, individual, que puede adquirir un carácter “decorativo”.

El *happening* continúa el ataque no sólo a la materialidad sino también a su temporalidad. La obra “*es el instante en que el individuo vive, no la cosa*” expuso Marta Minujín. Con ello se trata de imposibilitar la perennidad. Igualmente, de sus obras (“El obelisco de pan dulce” (**fig. 9**) “El Partenón”, etc) quedan noticias, huellas obtenidas con los medios técnicos de reproducción: fotografías, vídeos, filmaciones, etc. De algún modo, si se piensa con Benjamín, aunque la imagen fotografiada ingrese al manual de historia del arte o al museo, algo del propósito del artista se logró: la reproducción tecnológica imposibilita el encuentro del receptor con el original y por ende con la tradición. Más la “liquidación” del aura tuvo como contrapartida, el consumir la obra como fetiche: su reproducción en las tapas de una carpeta, o para citar un caso conocido del *Body Art*, Chris Burden en una obra (“Transfixed”, 1974) le clavaron las palmas de sus manos en la parte trasera de un auto, luego estos clavos fueron vendidos en una galería de Nueva York.

El *land art* extremizará todos esos supuestos que operarán como antecedentes para la explícita oposición al mundo tecnológico e industrial del Proyecto moderno. Es el arte que mejor interpreta el ser como efímero. Operando artísticamente desde lo sublime, intenta, por un lado, mostrar la soberbia del hombre moderno que con su mano calculadora construye-destruyendo. La inmensidad e infinitud de las obras, devuelven al hombre contemporáneo su condición de mortal, finito, “pequeño”, especialmente frente a una naturaleza explotada hasta límites inimaginables cuya degradación ya no puede manejar ni con su máximo poder tecnológico.

Por otro, cuestiona profundamente la imagen antropológica moderna de sujeto soberano y autónomo. Desde el arte, se interpela al hombre, para que se redescubra como frágil, necesitado.

“...El naturalismo integral es alérgico a toda clase de poder o de metáfora del poder. El único poder que reconoce no es el abusivo de la sociedad sino el purificador y catártico de la imaginación al servicio de la sensibilidad...”⁵⁸

Interesa aquí remitir a dos artistas (García Urriburu y V. Grippo) cuyas obras (que en este caso no pertenecen estrictamente al *land Art* sino más bien son objetos intervenidos) asumen estos supuestos teóricos.

El primero se basa en el poder crítico aunque esperanzado del objeto intervenido: una silla. La víctima es el árbol, representante del cosmos en perpetua regeneración que simboliza el carácter cíclico de la vida.

“...El hombre cobra su tributo verde destrozando bosques enteros convirtiéndolos en muebles. En esta serie que inicié en 1976, rescato la memoria de estos objetos, como la silla que añora ser árbol o los muebles que quisieron ser bosque...”⁵⁹

El victimario es el hombre, que en su afán de consumidor trata de interrumpir el ciclo de la naturaleza. Su planteo ético-estético, invita a reflexionar sobre la relación con los objetos cercanos del mundo cotidiano.

Otro ejemplo del impacto de lo descartable en la vida cotidiana y como el arte puede cuestionar la tala indiscriminada de árboles, es su obra *“Eating each day you destroy a forest. Tokio, 1982-B.A. 2002”*. (fig. 10) Urriburu, estando en Japón, juntó cientos de palillos descartables que se emplean para comer y que luego quedan esparcidos en el suelo o se depositan en los cubos de basura. Con ellos, usando una resina como aglutinante, rearmó el posible tronco originario del árbol que fue antes de ser “atacado” por la técnica moderna.

Dos sillas, aluden al mundo de la acción: *“Silla de juez corrupto”* (fig. 11) y *“Silla de político corrupto”*. Ellas patentizan la responsabilidad de aquellos que tienen que legislar, pues son quienes les incumbe en gran medida el destino del planeta y de las generaciones futuras. De ellos y sus discursos pende la decisión política que permita volver colectivo el nuevo imperativo moral que como señalara Hans Jonas, se cierne sobre el hombre moderno *“Obra de tal modo que los efectos de tu acción sean compatibles con la permanencia de una vida auténtica*

⁵⁸ Pierre Restany, del “Manifiesto del Río Negro”, Agosto de 1978.

⁵⁹ GARCIA URIBURU, Nicolás. *Víctimas y victimarios*. B.A. Nexos, 2003

sobre la tierra". Una acción que formulada en el ámbito político, público genere efectos en el trabajo y la labor, de modo que paulatinamente la imagen del hombre soberano cambie por la del hombre dependiente de la naturaleza-natural, menos intervención y más dejar-ser. Una acción capaz, de subordinar la ventaja y el consumo presentes en aras de la supervivencia futura. Se necesitan generaciones de hombres, diría Heidegger, que se resuelvan eligiendo libremente el destino del cuidado de la naturaleza.

La obra de, Víctor Grippo, se caracteriza por el interés en los valores éticos así como en la memoria ancestral de los objetos sencillos usados en las tareas más humildes.

Así por ejemplo, en 1974, denunciando los efectos de la técnica moderna, expone "*Analogía IV*" (**fig 12**), pieza compuesta por una mesa sobre la que se extiende un mantel, mitad blanco y mitad negro. En cada parcela del mantel están ubicadas tres papas sobre un plato flanqueado por cubiertos. Tres papas, el plato y el cubierto son auténticos, las otras como los enseres son acrílicos. En un sector de la mesa está lo "rico", tecnológico y moderno. En el otro lado, están los humildes tubérculos que pueden servir como alimento y unos cubiertos viejos y deformados.

En 1978, Grippo realizó un trabajo paradigmático, "*Tabla*" (**fig. 13**). La obra está compuesta por una mesa humilde, desgastada y manchada. En su superficie, un texto escrito por el artista con caligrafía espontánea, detalla los usos de la mesa, con tono poético:

*"...Sobre esta tabla, hermana de infinitas otras construidas por el hombre, lugar de unión, de reflexión, de trabajo, se partió el pan cuando lo hubo, los niños hicieron sus deberes, se lloró, se leyeron libros, se compartieron alegrías. Fue mesa de sastre, de planchadora, de carpintero..."*⁶⁰

III) Y así se vuelve a la labor de la vida cotidiana. Se inició el itinerario con el objeto industrial vuelto descartable como expresión de la autonomía y soberanía del hombre que domina la naturaleza. Pero el "listo para usar y tirar" como premisa

⁶⁰ Citado por LOPEZ ANAYA, en op cit pág. 45

del consumo vio cuestionada su eficacia por los residuos y los efectos devastadores sobre el ambiente.

Más arriba se abrió una pregunta, ¿el desecho industrial puede interpelar el cotidiano vivir ocupado? Se indagaron las respuestas de dos diseñadores que discuten la insistencia en el objeto como signo en la sociedad de la “superabundancia” aunque ambos planteos confían en el Proyecto moderno. Aicher en una filosofía moral de la técnica que posicione al diseñador desde una conciencia estética crítica. Chiapponi, quien con una mirada pragmática propone estrategias de intervención proyectual que conciban el objeto como reciclable (evaluando su impacto ambiental) para así disminuir los desechos en su origen, a la par de construir y difundir, instrumentos legales, educativos, etc.

El arte en su oposición al mundo industrial hiper-tecnológico y a la obra convertida en mercancía, giró del objeto al gesto, de la perennidad a la efimeridad.

Más, nótese que esos cuestionamientos públicos, también volvieron la mirada a las experiencias vitales corporales así como a los objetos más simples como la mesa o la silla. Es decir, se regresó, al oculto mundo del domicilio con su actividad, el laborar.

Y es que mundo público y privado, de la acción, la labor y del trabajo, no pueden permanecer incomunicados porque hay una existencia que transita un sin fin de túneles subterráneos que en ese existir conviven. Circulando a cuestas con un “mundo” que le es esencialmente propio, es en el domicilio donde todas las máscaras públicas se disuelven, diseñan, afirman, quitan o abandonan.

Todos los autores consultados en esta investigación, reiteran la precariedad, la condición de “suelo” de lo humano que supone el vivir cotidiano que acaece en lo doméstico. Enfatizan, peyorativamente, su privacidad. En él reside el *animal-laborans*, el “uno” perdido, manipulado, no libre. Esos son los rasgos de la existencia impropia, en la cual se existe habitualmente, con un “estar en casa”, perdido entre los objetos de ocupación, entre el jolgorio de palabras desarraigadas, donde el otro es apenas “uno más”. La angustia, haciendo experimentar el sin-sentido de ese mundo, desazonando y la conciencia,

conduciendo al silencio, según Heidegger, pueden empujar al hombre al estado de resuelto y a que asuma su mortalidad.

Sin embargo, como se ha mostrado, el arte, ha regresado al mundo cotidiano, a la vida con su corporeidad más íntima y a sus objetos de uso y desde ahí ha vocado para que el hombre vuelva a pensarse como frágil. ¿Por qué? Porque en la actividad del laborar que resguarda el domicilio, es donde mejor se evidencia ónticamente la estructura existencial del “cuidado”, mirando hacia delante, en un arraigado estar entre las cosas que aunque presentes remiten a lo heredado. El “cuidado” (*Sorge*, en alemán) Heidegger lo funda en la temporeidad en tanto “un anticiparse-a-sí-estando ya (en el mundo) en medio-de (el ente que comparece dentro del mundo)”. En ello “le va” al hombre, la propiedad o impropiedad existencial.

Aquí interesa revisar el fragmento literarioⁱ desde el cual parte Heidegger para elaborar lo que considera la auto-interpretación (o experiencia óntica) del hombre como cuidado. En él aparecen 4 (cuatro) elementos que seguirá tematizando en textos posteriores aunque reformulados. La tierra, la muerte, el nacimiento y el espíritu (como lo divino). ¿No es acaso un antecedente de lo que luego teorizará como la Cuaterna?

No obstante, y acordando mayormente con Heidegger, se piensa que no sólo la angustia sino experiencias concretas y singulares del laborar vuelven más propia la existencia. Porque es la muerte de un ser amado lo que conmociona la rutina de la vida cotidiana. Su circularidad, su pasmosa “re-flexión” topológica y cronológica por un “entre”, se quiebra. Sólo cuando acabe el disloque que se produce, cuando los útiles y los otros regresen a su “estar-ahí”, recién entonces, se podrá conmesurar lo acaecido.

Fenoménicamente, cuando alguien muere, es en la labor y en el mundo privado, donde se sufre la ausencia: un alimento que sobra, unos vestidos que no exigen más las faenas del lavado, remendado, o planchado habituales que se quedaron “sin dueño”, pero siguen ahí, mudos, colgados o doblados, a la espera del gesto que los devuelva al uso. Una silla desocupada o unos analgésicos que depositados sobre algún mueble, se vuelven sórdidos ¿qué hacen ahí?

Todos estos objetos, los útiles como los bienes de consumo, de alguna forma, exquisita y morbosa, “traen” al difunto en su corporeidad, ahora apenas representado mediante una mezcla de perfumes, texturas y colores que insistentemente siguen ahí, patentizando la mundaneidad de una existencia que ya no es. Ellos son ahora vicarios, el ausente ostinadamente sigue ahí, entre y en ellos, presente.

IV) Y ahora sí es posible esbozar alguna respuesta a la pregunta inicial ¿Cómo se construye el recuerdo doméstico?

Tal como se señaló, la muerte de una existencia amada, que compartió la habitación y el laborar privado, no se puede interpretar desde la publicidad del convivir cotidiano, como un incidente que acaece sin más, desde “uno se muere pero todavía no”.

La muerte de un quien, de un Tú con nombre propio expone con una evidencia casi brutal, la condición de arrojado, la contingencia humana y la finitud del tiempo. De esa conmoción del fluir cotidiano e inicialmente como un modo de acompañar al “difunto” en una solicitud reverenciante, proviene el recuerdo doméstico.

Como se señaló, hay un conjunto de objetos que pasando de la indiferencia del habitual ocuparse cotidiano, atraen nuevamente la atención pero con una llamatividad singular. Momentáneamente se vuelven “huéspedes” pues varios de ellos serán des-alojados, se los “dejará partir”. Pero los seleccionados son albergados para quedarse, ellos se convertirán en objetos de evocación. Su funcionalidad se esquivo o se convierte en secundaria. Se los deja comparecer, se les permite “cosear” dando un paso atrás en el pensamiento re-presentador para dejar ser al pensamiento rememorador.

De este modo, el mundo del estar-en-el-mundo- del difunto puede mostrar su ser histórico para ese otro *Dasein* histórico que recibe el legado y se proyecta desde su condición más irrespectiva, la de mortal. Como dice Barthes, respecto de la foto de su madre

*“...El único “pensamiento” que puedo tener es el de que en la extremidad de esta primera muerte, mi propia muerte se halla escrita: entre ambas, nada más, sólo la espera...”*⁶¹

⁶¹ BARTHES, Roland. Op cit pág. 161

Tal vez esa es la razón por la cual el arte gira de lo público a lo privado para enfatizar los efectos de la industrialización en la naturaleza y sus consecuencias sobre el futuro. Porque si bien la industria planifica el ciclo vital del objeto, en lo doméstico, ocasionalmente, éste puede soslayarse: ¿Acaso no se “guarda” como objeto de recuerdo una servilleta descartable con un mensaje o un número telefónico o porque remite a una primera cita?ⁱⁱ ¿O tal vez la entrada de cine o teatro porque se asocia a un último momento compartido con quien ya no existe?

Aunque invadido por una intervención pública que data el tiempo mostrándolo tan infinito como las posibilidades de descartar los objetos, el mundo privado puede resistir con proyectos existenciales de recuerdo a partir de esos mismos objetos vueltos cosas.

Desde ellos, aunque perecederos, como la fotografía, es posible la demora que traiga lo ausente al relato histórico. Objeto y relato, unidos, para testimoniar lo contingente casi como un desafío a la pública interpretación del ser como descartable, efímero y el tiempo como infinito.

Para finalizar, sólo aludir al objeto de recuerdo doméstico por excelencia, paradójicamente resultado de las técnicas de reproducción moderna: la fotografía. Ella que contribuyó a la “trituration” del aura, de la obra de arte, puede arrinconar en el rostro el vestigio de lo cultural. Dice W. Benjamín

“...El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos...”⁶²

¿Cuánto permanecerán estos objetos estanciados en el ser por libre decisión de una existencia histórica? Para responder no puede utilizarse la datación cotidiana del reloj y el calendario. Porque del mismo modo que en las fotos se distingue un *punctum* y un *studium*, en la labor cotidiana, la demora dolorosa o alegre, es irrepresentable desde la linealidad temporal.

Tal vez las reflexiones de Barthes acerca de la fotografía seleccionada para recordar a su madre, sintetizan la deseada respuesta acerca de la duración del recuerdo doméstico, en tiempos de impaciencias

⁶² BENJAMÍN, Walter. Op cit pág. 31

“...¿Qué es lo que va abolirse con esa foto que amarillea, se descolora, se borra y que será echada un día a la basura sino por mí mismo, por lo menos a mi muerte? No tan sólo la “vida” (esto estuvo vivo) sino también.. el amor... Cuando yo no esté aquí, nadie podrá testimoniar sobre aquel amor...”⁶³

Ampliando esta noción de amor, simplemente indicar, que los objetos y sus pequeñas historias, durarán mientras los mortales se asuman como tales (y no exclusivamente como sujetos soberanos) espaciando un lugar a la cuaterna en un acto instantáneo de repetición destinal.

O dicho poéticamente, los ausentes siguen, mientras la cosa y su historia, se deja, no ya como propiedad sino como herencia vital que cual raíz asiste el crecer y a ella llama para guardar el fenecer que estaba en su mismo origen.

¹ “ ... Al atravesar Cura un río, ve un gredoso barro, y cogiéndolo meditabunda lo comenzó a modelar. Mientras piensa en lo que hiciera, Júpiter se presenta. Pídele Cura le dé espíritu y fácilmente lo consigue. Como Cura quisiese darle su propio nombre, Niégase Júpiter y exige le ponga el suyo. Mientras ellos discuten, interviene también la Tierra pidiendo que su nombre sea dado a quien ella el cuerpo diera. Tomaron por Juez a Saturno, y éste, equitativo, juzga: “Tú, Júpiter, porque el espíritu le diste, en la muerte, el espíritu y tú, tierra, pues le diste el cuerpo, el cuerpo recibid, reténgalo Cura mientras viva, porque fue la primera en modelarlo. Y en cuanto a la disputa entre vosotros por el nombre, llámesele hombre, ya que del humus ha sido hecho.”

HEIDEGGER, Martín. *Ser y Tiempo*. Op cit pág. 219.

ii¹ No cabe duda que a pesar de ello, este objeto descartable impone ciertas limitaciones para la construcción del recuerdo como efecto de su esencial materialidad. De hecho, esta servilleta puede ser guardada en un folio o sobre y ubicársela (a través del relato) en un universo de sentido (fuera del cual estrictamente se convierte en basura) que de razones de este gesto de cobijo.

Pero si se la compara con su predecesora, la servilleta de tela, se evidencian mejor dichas limitaciones. Antes, eran usuales las servilletas bordadas con los nombres de los integrantes de la familia. Generalmente las bordaba la mujer antes de casarse o recibía de la abuela las clásicas servilletas con los mimbres “Tú” y “Yo”. Era una especie de herencia emocional, pues se usaban y exhibían en celebraciones especiales y eran cuidadosamente guardadas para a su vez ser nuevamente obsequiadas a la hija o nieta. Así, un objeto cuya materialidad soportaba el uso y el paso de los años, de algún modo, “renacía” en cada generación, sosteniendo en su ser, la memoria familiar. A su vez, se le espacializaba un lugar al “ausente” quien se hacía presente en el relato de acontecimientos que la humilde servilleta, en su estar-ahí desplegaba desde una multiplicidad sensorial. Los colores, las texturas, los matices de los hilos de bordar, el aroma de los almidones, las figuras del doblado y el sin fin de “accidentes” sufridos (manchas de alimentos derramados, roturas o quemaduras) se convertían en auténticas invitaciones al diálogo entre integrantes de generaciones diferentes. En estas instancias se daba una afirmación de lo cotidiano familiar.

⁶³ BARTHES, Roland. Op cit pág. 164

De esta manera se recibían estos objetos sabiendo que sobre ellos se “escribirían” nuevas tramas de sentido, ya que casi como un “diario personal” conservaban historias subjetivas, íntimas que a partir de estos “ritos de sucesión objetual ” se desvelaban secretos que se unían a los recuerdos propios, ampliándolos y contextualizándolos en el ámbito de una historia familiar.

Desde ese momento el receptor se convertía en “heredero” y el objeto (en este caso la servilleta) en vicario con un valor recordatorio para ser conservado. La muerte y el consecuente desalojo de objetos que acaece en el hogar, así como los distintos actos significativos (bautismos, casamientos, etc) eran las ocasiones propicias para la repetición de este rito.

Frente a ello, evidentemente la servilleta descartable ve disminuida su potencialidad de volverse objeto de recuerdo por su misma materialidad a lo que se suman los cambios en los modos de establecer los vínculos parentales, la progresiva disminución de espacio en los domicilios, etc.

BIBLIOGRAFÍA

- AICHER, Otl. *El mundo como proyecto*. 3^o ed. Barcelona, Gustavo Gilli, 1994. Trad. Joaquín Chamorro Mielke.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Barcelona, Paidós, 1996. Trad. Ramón Gil Noves.
- ARENDT, Hannah. *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona, Península, 1996. Trad. Ana Poljak.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. 6^o edición, 5^o reimpresión, Barcelona, Paidós, 1998. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. 15^o ed. Madrid, Ed siglo veintiuno, 1997. Trad. Francisco Gonzalez Aramburu.
- BENJAMÍN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973
- BOURDIEU, Pierre. *Estructura e historia*. (sin más referencias bibliográficas)
- BOZZANO, Jorge Nestor. *Proyecto, razón y esperanza*. B.A. EUDEBA, 1998.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. 2^o ed. Barcelona, Península, 1997. Trad. Jorge García.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992. Trad. Claudia Fercari.
- CHIAPPONI, Medardo. *Cultura social del producto*. B.A. Infinito, 1999. Trad. Clara Jiménez.
- DORFLES, Gillo. *El diseño industrial y su estética*. 2^o ed. Barcelona, Labor, 1973. Trad. J.M. García de la Mora.
- HELLER, Agnes. *Historia y vida cotidiana*. México, Grijalbo, 1972. Trad. Manuel Sacristán.
- HEGEL, F. *Filosofía de la historia universal*. B.A. Anaconda, 1954. Trad. J. Gaos.
- HEGEL. *Filosofía de la historia*. B.A. Claridad, 1976. Trad. Emanuel Suola.
- HELLER, Agnes. *Historia y futuro*. Barcelona, Península, 1991, trad. Gurgui Martín
- HEIDEGGER, Martín. *Ser y Tiempo*, Chile, ED. Universitaria, 1997. Trad. Jorge E. Rivera Cruchaga
- HEIDEGGER, Martín. *Filosofía, ciencia y técnica* 3^o Ed. de Ciencia y técnica. Prólogos de Francisco Soler y Jorge Acevedo, Chile, ED Universidad. 1990
- HEIDEGGER, Martín. *Carta sobre el humanismo*. B.A. Ed. privada, 1958, Traducción. Roger Mounier y Raúl Aguirro.
- HEIDEGGER, Martín “La pregunta por la técnica” en “Suplementos Anthropos”, Trad. Adolfo Carpio, (sin más ref. bibliográfica)
- HEIDEGGER, Martín. *De la experiencia del pensar y otros escritos afines*. Publicaciones especiales N^o 26, del Dpto. de Filosofía de la Univ. de Chile. Presentación y selección Jorge Acevedo Guerra.
- HEIDEGGER, Martín. *Arte y poesía*. F C E, México, Ed. Americanas, 1978. Trad. y Prólogo, Samuel Ramos.
- JONAS, Hans. *Técnica, medicina y ética*. B.A. Paidós, 1997. Trad. Carlos Fortea Gil.
- JONAS, Hans. *El principio de responsabilidad*. Barcelona, Herder, 1995. Trad. Javier Fernández Reinaga.
- MALDONADO, Tomás. *El diseño reconsiderado*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1977. Trad. Francesc Serra y Cantarll.

- MOLES, Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona, GG, 1975. Trad. Laura Pla
- MOLES, Abraham. *El kitsch*. B.A. Piadós, 1973. Trad. Josefina Ludmer.
- MOLES, Abraham. *Los objetos*. (compilación) B.A. Tiempo contemporáneo, 1969. Trad. Silvia Delpy.
- MUNARI, Bruno. *El arte como oficio*. 2º ed. Navarra, Labor, 1994. Trad. Juan E. Cerliot.
- PEVSNER, Nikolaus. *Pioneros del diseño moderno*. 4ºed. B.A. Ed. Infinito. Trad.O. Suarez y E. Gregores.
- RICHTER, Hans. (compilador y comentarista). *Dadá 1916-1966. Documentos del movimiento dadaísta internacional*. Munich, Instituto Goethe, 1985.
- TEDESCHI, Pablo. *La génesis de las formas y el diseño industrial*. 2º ed. B.A. EUDEBA, 1966.
- VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente*. 2º reimpresión, Barcelona, Piadós, 1996.
- VAYNE, Paul. *Cómo se escribe la historia*. Madrid, Alianza, 1971. Trad. Joaquín Aguilar.
- VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente*. B.A. Piados, 2003. Trad. Eduardo Sadier
- ZANTONY, Marta. *Diseño: Análisis y teoría*. B.A. Univ. de Palermo, 1983.
-
- ABBAGNANO, Nicola. Diccionario de filosofía. FCE 1963. Trad. Alfredo N. Galletti.
- FERRATER MORA, José. Diccionario de Filosofía. 4º ed. Madrid, Alianza ed. 1982
- BOSANQUET, Bernard. *Historia de la estética*. B.A. Nova, 1949. Trad. y apéndice de José Rovira Armengol.
- GARCIA, Uriburu. *Víctimas y victimarios*. B.A. Nexos, 2002.
- GONZALEZ GRACIA, Angel y otros. *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. España, Istmo, 1999.
- GLUSBERG, Jorge. *Moderno-posmoderno*. B.A. EMECE., 1993
- GLUSBERG, Jorge. *Los orígenes de la modernidad*. B.A. EMECE, 1994
- HENCKMANN, W. LOTTER, E. *Diccionario de estética*. Barcelona, Crítica, 1998. Traducción. Daniel Gamper y Begoya Sáez.
- LOPEZ ANAYA, Jorge. *Estética de la incertidumbre*. Chile, Fernando Arce Ediciones, 1999
- MACEIRAS, Fabián- TREBOLLE BARRERA, J. *La hermenéutica contemporánea*. Madrid, Ed pedagógicas, 1995.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp*. Alemania, Taschen, 1996. Trad. Carlos Caramés, ortigueira.
- OLASAGASTI, Manuel. *Introducción a Heidegger*. Madrid, Revista de Occidente, 1967.
- WITTE, Bernard. *Walter Benjamín*. Barcelona, Gedisa, 1990. Trad. Alberto Bixio.

APÉNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. Marcel Duchamp. **L.H.O.O.Q.**, (1919) *Ready-made* modificado. Lápiz sobre una reproducción de la Gioconda (19,7x12,4 cm) en www.utm.edu.

Fig. 2. Marcel Duchamp. **Fuente** (1917/1964) *Ready-made*: Urinario de porcelana (23,5x18cm altura 60cm) en www.badastronomy.com

Fig.3. Corte Hannah Hoch. “**Corte con el cuchillo de cocina dadá en la barriga de la cerveza de la última época cultural de Weimar, en Alemania**” (1919-1920) Collage. En www.courses.washington.edu.

Fig.4. Marcel Duchamp. **Rueda de bicicleta** (1913) *Ready-made*: Rueda de bicicleta, diámetro 64,8, montada sobre un taburete de 60,2 de altura en www.georgetown.edu

Fig.5. Marcel Duchamp. **Portabotellas** (1914/1964) *Ready-made*: Escurridor de botellas de hierro galvanizado, original desaparecido 59,7cm. en www.tu-cottbus.de

Fig.6. Marcel Duchamp. **La novia puesta al desnudo por sus solteros**, incluso o **El gran cristal** (1915-1923). Oleo barniz, oja de plomo, hilo de plomo y polvo sobre dos planchas rotas de cristal montada en aluminio, madera y marco de acero.(272,5x175,8cm) en www.usc.edu

Fig.7. Richard Long.

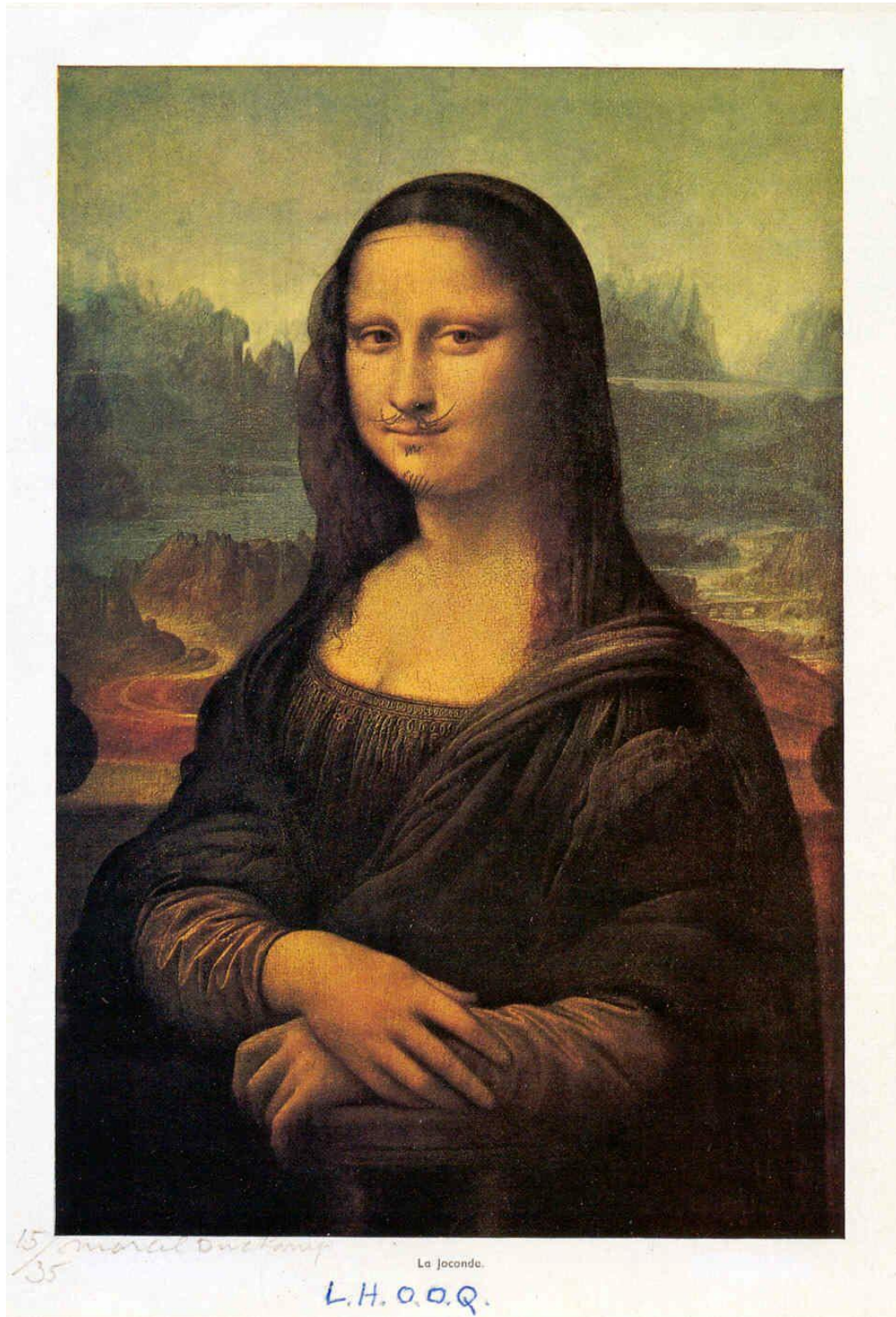


Fig. 1. Marcel Duchamp. **L.H.O.O.Q.**, (1919) *Ready-made* modificado. Lápiz sobre una reproducción de la Gioconda (19,7x12,4 cm) en www.utm.edu.



Fig.2 . Marcel Duchamp. **Fuente** (1917/1964) *Ready-made*: Urinario de porcelana (23,5x18cm altura 60cm)
En www.badastronomy.com



Fig.3.Hannah Hoch. “Corte con el cuchillo de cocina dadá en la barriga de la cerveza de la última época cultural de Weimar, en Alemania” (1919-1920)
Collage. En www.courses.washington.edu.



Fig.4. Marcel Duchamp. **Rueda de bicicleta** (1913)
Ready-made: Rueda de bicicleta, diámetro 64.8,
montada sobre un taburete de 60.2 de altura. En www.georgetown.edu.

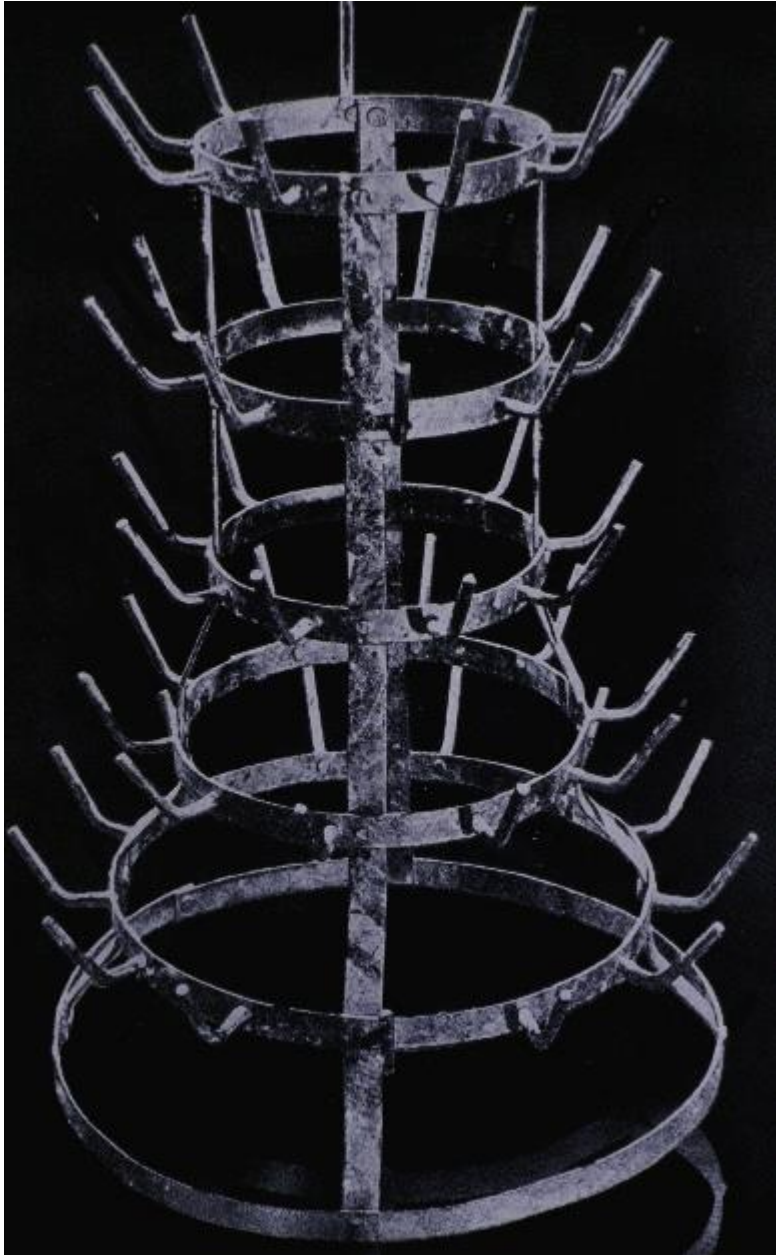


Fig.5. Marcel Duchamp. **Portabotellas** (1914/1964) *Ready-made*: Ecurridor de botellas de hierro galvanizado, original desaparecido 59,7cm. Eén www.tu-cottbus.de

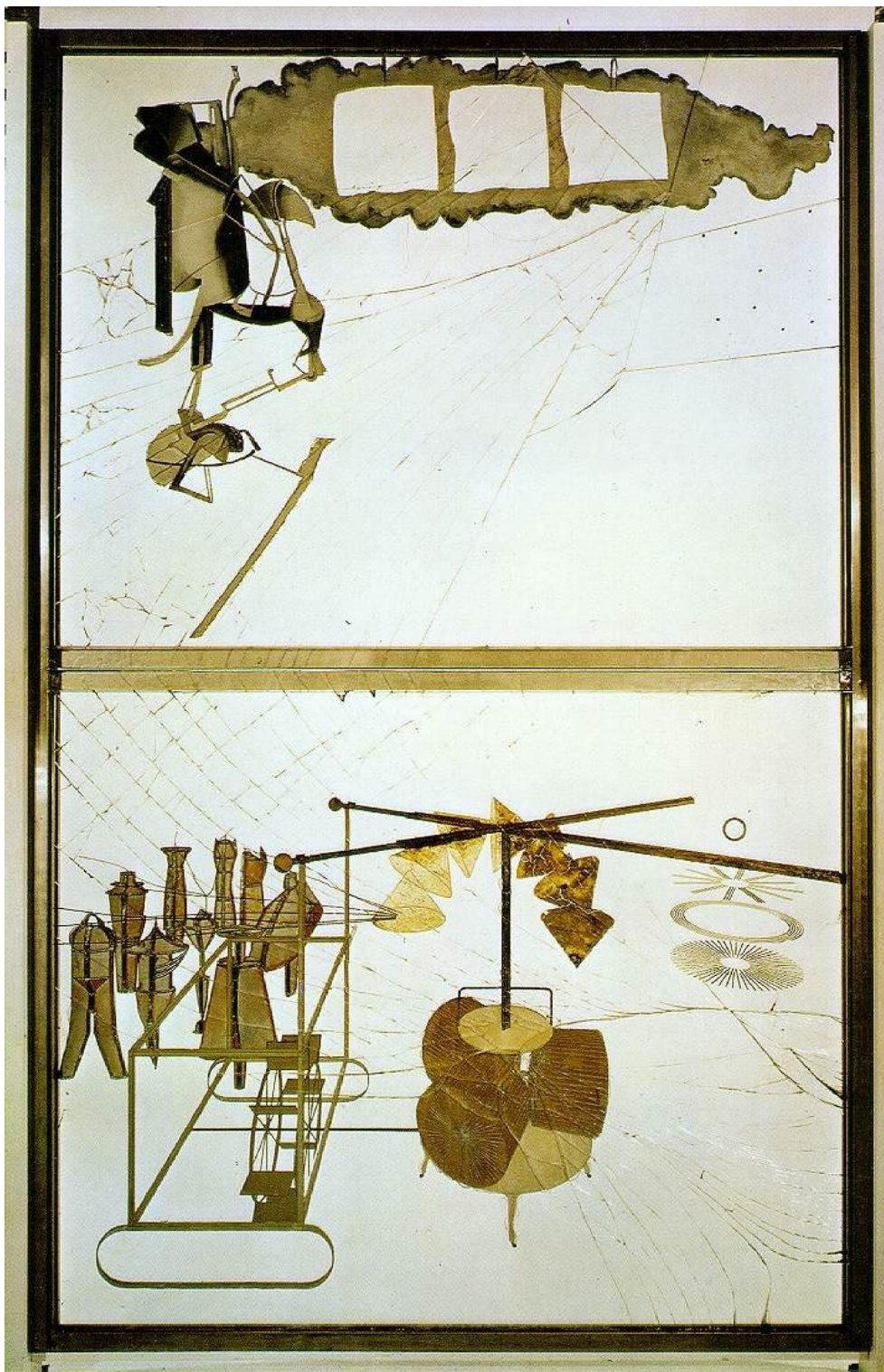


Fig.6. Marcel Duchamp. **La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso o El gran cristal** (1915-1923). Oleo, barniz, hoja de plomo, hilo de plomo y polvo sobre dos planchas rotas de cristal montada en aluminio, madera y marco de acero. (272,5x175,8cm) En www.usc.edu



Fig. 7 Richard Long. “A line in the Himalaya” (1975) En www.uwe.ac.uk

Fig. 8 Andrea Moccio. “Sin título”
Serigrafía. (2002)
En www.argentina.artaldia.com



Fig. 9
Marta Minujín.
“**Obelisco de pan dulce**” (1979)
Réplica del
Obelisco
porteño de 36 m de
alto, recubierto por
10.000 paquetes
de pan dulce que
luego fueron
distribuidos entre
el público.
En
www.websadvance.com.ar



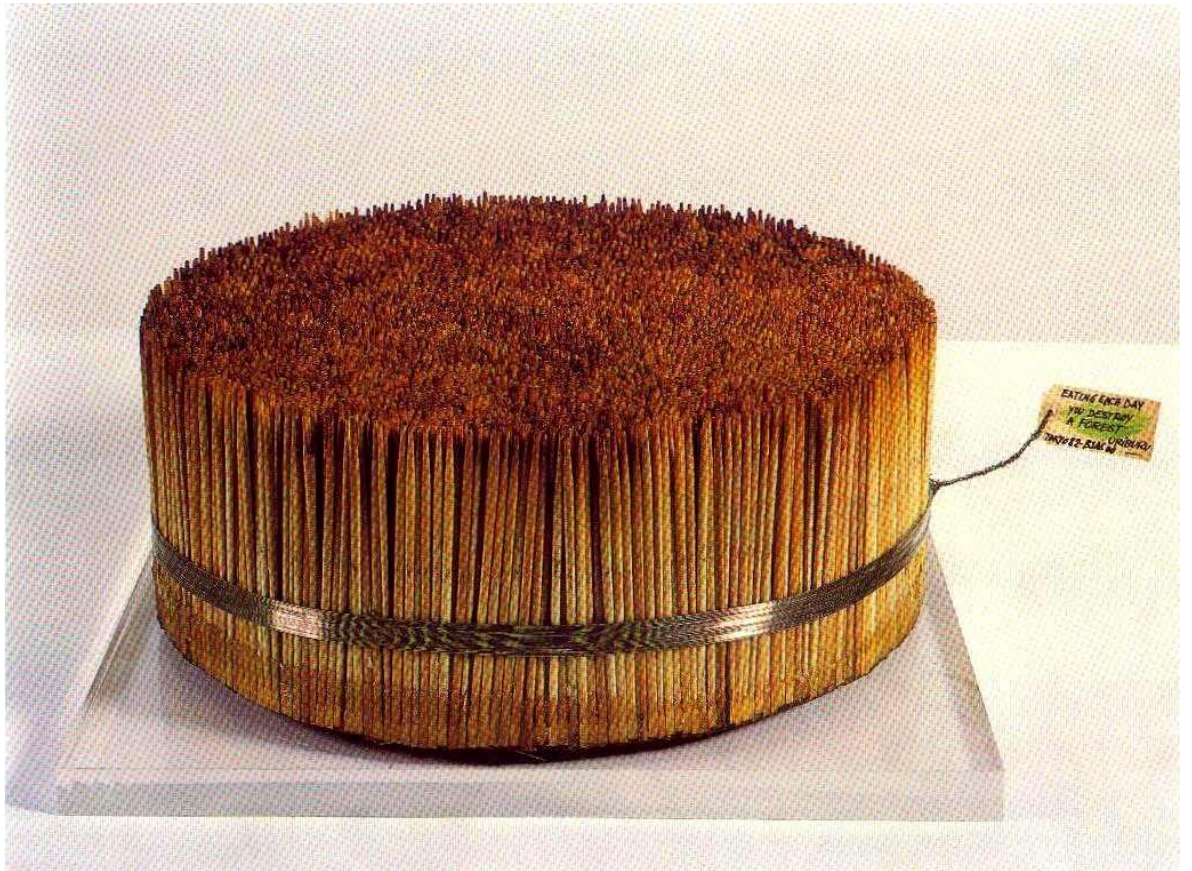


Fig. 10 Nicolás García Uriburu. **Eating each day you destroy a forest** (Tokyo 82- B.A. 2002) Palitos y resina, 24 x 61 cm. En GARCIA, Uriburu. *Víctimas y victimarios*. B.A. Nexos, 2002

Fig. 11. Nicolás García Urriburu. **Silla de juez corrupto** (2002) Silla intervenida,(102 x 46 cm) En Ibid

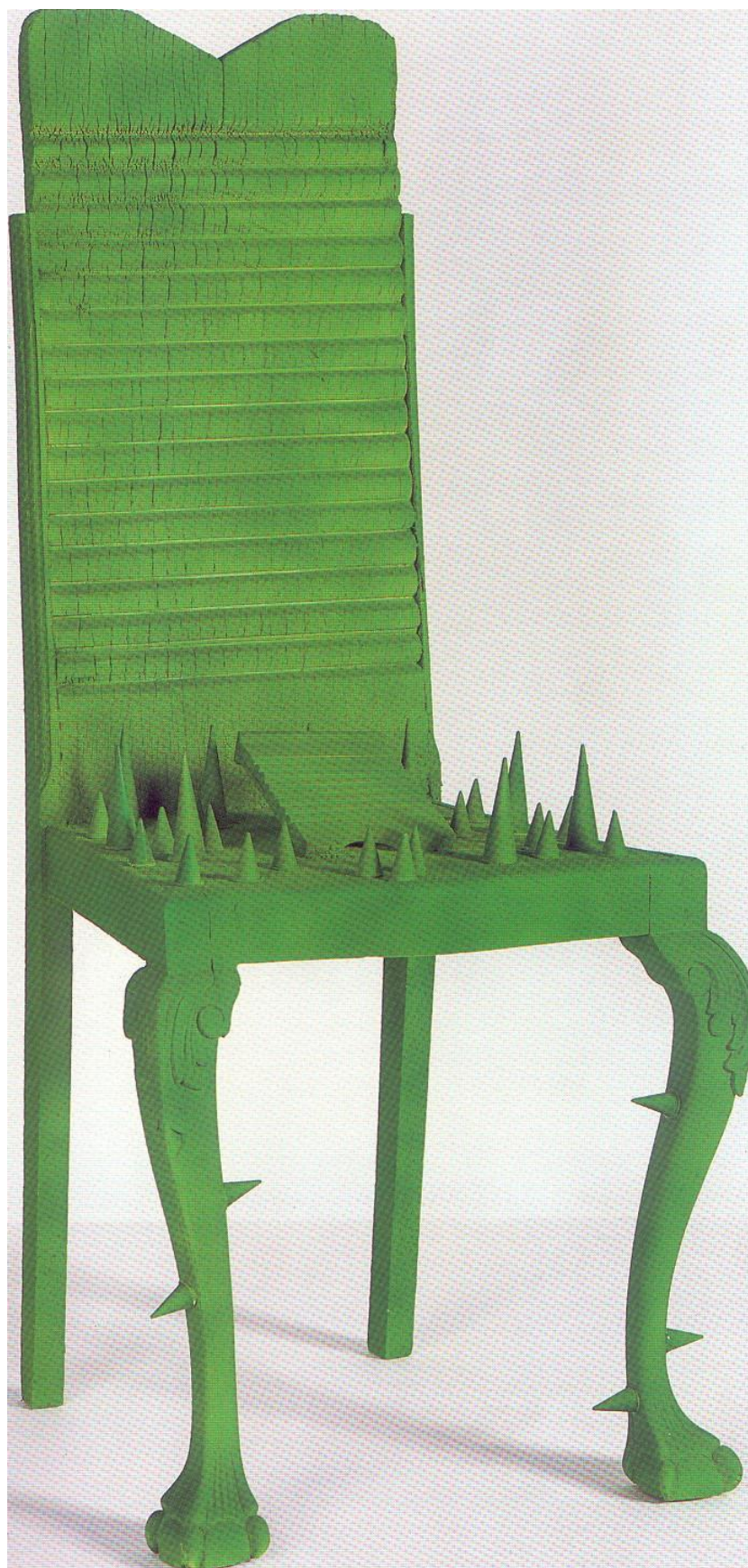


Fig. 12 Víctor Grippo. “Analogía IV” En www.bistart.com



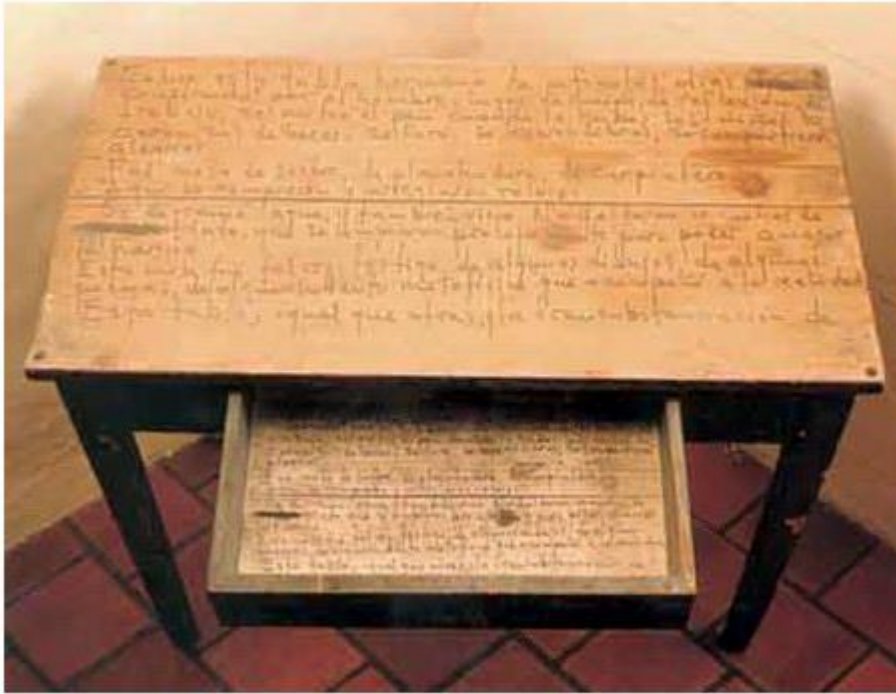


Fig. 13 Víctor Grippo **Tabla.** (1978) Mesa de madera lijada, texto del artista escrito en tinta indeleble negra (100 x79 x54) en www.bistart.com
