

Anotaciones sobre la mirada: Dispositivo de consideración del objeto como material

Anotaciones sobre la mirada: Dispositivo de consideración del objeto como material

María del Mar Ramón Soriano 

Universidade de Vigo. Facultade de Belas Artes, marramonsoriano1993@gmail.com

Breve bio autora:

Artista e investigadora postdoctoral ha realizado proyectos en la Uvigo (Galicia) y en Parsons School of design (NY). Reflexiona en torno al cuerpo, los objetos y las relaciones que se establecen entre ellos tanto de forma teórica como práctica.

How to cite: Ramón Soriano, M. M. 2024. Anotaciones sobre la mirada: Dispositivo de consideración del objeto como material. En libro de actas: EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia, 3-5 julio 2024. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.17861>

Resumen

Este artículo reúne las aproximaciones que diferentes creadores han desarrollado respecto a la mirada como estamento procesual primigenio. Empleamos una agrupación de textos escritos por diferentes teóricos que se enlazan con obras objetuales de artistas para reflexionar sobre la observación consciente, la importancia en la selección y los efectos de la recontextualización.

Abordamos conceptos como la desautomatización de la percepción, la ética del asombro y la fenomenología, destacando la capacidad del arte para revelar las capas de profundidad y el significado que puede contenerse en los objetos cotidianos. Exploramos una práctica artística contemporánea que se basa en la autoestimulación perceptiva descrita por Bartolomé Ferrando, donde los artistas buscan significados en lo ordinario y lo infraordinario, término que tomamos de los escritos de Georges Perec o en la sensación de extrañamiento u ostranénie.

Esta revisión de textos nos sirve para entender obras objetuales de diferentes artistas contemporáneos como Annabelle Arlie, Jonh Bock, Rachel Harrison, o Abraham Cruzvillegas. La entrada del objeto en el contexto artístico responde a unas lógicas observacionales que, en realidad, podrían estar compartidas con el proceso de selección de elementos para un bodegón. Así, en este texto condensamos reflexiones sobre cómo la mirada activa y consciente hacia los objetos cotidianos existe como una de las partes más importantes en ciertos procesos escultóricos y sobre la capacidad del arte para transformar nuestra percepción de los objetos comunes.

Palabras clave: *Procesos artísticos; observación; arte objetual.*

Abstract

This article gathers the approaches that different creators have developed regarding vision as a primordial procedural element. We employ a compilation of texts written by various theorists that are linked to objectual works of artists to reflect on conscious observation, the importance of selection, and the effects of recontextualization.

We tackle concepts such as the de-automatization of perception, the ethics of wonder, and phenomenology, highlighting art's ability to reveal layers of depth and meaning that can be contained in everyday objects. We explore a contemporary artistic practice based on the perceptual self-stimulation described by Bartolomé Ferrando, where artists seek meanings in the ordinary and the infraordinary, a term we borrow from the writings of Georges Perec or from the sensation of estrangement or ostranénie.

This review of texts serves us to understand objectual works by different contemporary artists such as Annabelle Arlie, Jonh Bock, Rachel Harrison, or Abraham Cruzvillegas. The entry of the object into the artistic context responds to observational logics that, in reality, could be shared with the process of selecting elements for a still life. Thus, in this text, we condense reflections on how active and conscious observation of everyday objects exists as one of the most important parts in certain sculptural processes and on art's ability to transform our perception of common objects.

Keywords: Artistic processes; observation; object art.

INTRODUCCIÓN

Siempre quise mostrar al mundo que el arte está en todas partes y sólo precisa el filtro de una mente creativa (Nevelson en Tubella, 2009)

Cuando nosotros nos concentramos en un objeto material, sea cual fuere su situación, el acto mismo de la atención puede provocar nuestra caída involuntaria en la historia de ese objeto. Los principiantes han de aprender a deslizarse apenas sobre la materia si quieren que la materia permanezca en el nivel exacto del momento. ¡Cosas transparentes, a través de las cuales brilla el pasado! (Nabokov, 2012, p. 10)

Percibimos los objetos solamente cuando son disfuncionales en cierto sentido. El foco de luz permanece ignorado hasta que se quema; el autobús que se atrasa acapara la atención, a diferencia del que llega puntual. Los terremotos y los incendios domésticos nos hacen apreciar las comodidades previas a su desaparición (Harman, 2015, p. 91)

Si existe algo que podemos encontrar como universal, entre las artistas y los artistas contemporáneos, pero también entre estos y los pintores y creadores del romanticismo, neoclasicismo, impresionismo, etc. es, como definía Bartolomé Ferrando, una autoestimulación perceptiva, es decir, un continuo mirar alrededor y ver. Todos los procesos de recolección, de descontextualización o de introducción del mundo artístico en lo real emergen en un punto crítico que es la mirada consciente y activa, entornada ante lo que normalmente no se ve. Una mirada que, además de absorber, proyecta. Igual que las composiciones de naturalezas muertas, pensadas hasta el detalle más nimio, estaban cargadas de metáforas y de simbolismo, el salto de estos objetos al mundo del arte revela este paisaje habitual de cosas que viven una existencia paralela a nosotros, y que conforman una memoria colectiva. Algo tan básico como nuestra libertad, como explica Rosa Olivares, viene marcada según su abundancia o escasez (Olivares, 2003, p.12).

Este artículo sirve como valoración del germen que da lugar a todo este tipo de prácticas en las que lo común y cotidiano aparece como materia y material. Los objetos son foco de interés para los artistas en diferentes aspectos y posibilidades, desde hace más de un siglo. Para esta investigación tomamos lo infraordinario como campo de análisis dentro del mundo de la creación escultórica, todo esto que semeja inocente y vacío se evidencia en el momento en el que se descontextualiza e invade el cubo blanco que entendemos como museo. Recuperamos este término de los escritos de Pérec, que publica en 1989 un libro bajo el mismo nombre. En él habla de interrogar a lo habitual y de hacer recuento de lo que llevas en los bolsillos. ¿Cómo hacer que estas

cosas que nos rodean hablen de nosotros y de lo que somos?, o más bien, cómo valerse de estas cosas que ya hablan de nosotros y de nuestro contexto para transmitir y comunicarse con los demás:

Me importa mucho que estas cosas parezcan triviales e insignificantes: es precisamente lo que las hace tan esenciales, o más que muchas otras a través de las cuales tratamos en vano de captar nuestra verdad (Perec, 2008, p. 21).

DESARROLLO: APROXIMACIONES A LA MIRADA INVOLUCRADA



Fig. 1: Annabelle Arlie. *Ladyblue*, 2015.

Artistas como Annabelle Arlie, Jonh Bock, Rachel Harrison o Abraham Cruzvillegas, entre otros creadores, van a pasar por este proceso de extrañamiento u *ostranénie* ante la realidad objetual inmediata. Tendrán la capacidad de “estimular la transformación de lo cotidiano individual o colectivo en experiencia artística” (Ferrando, 2012, p. 15). Ferrando llamaba a este salto en la capacidad de comprensión *autoestimulación perceptiva*. Este consiste en un estado en el que el entorno se convierte en permanente objeto de estudio y para ello es indispensable cierta disciplina personal, explica. Junto a esto, también es imprescindible el desarrollo de la atención, de la conciencia y de la intuición (Ferrando, 2012, p. 15). Este término es el nombre que da el autor a la acción proactiva de mirar alrededor, de una forma consciente y artística, el observar como hecho en sí, relevante y determinante como proceso. Su libro “Arte y cotidianidad” reúne una serie de escritos, entre ellos, un texto que se expone en forma de intervención en el Reina Sofía en 1994. En ésta proclamaba en forma de *slogans* esta actitud vivencial frente al objeto sobre la que queremos reparar en este ensayo:

Utilizamos objetos fijos y objetos que cambian continuamente de lugar

Utilizamos objetos que colorean el espacio (...)

Utilizamos objetos que tienen diferencias evidentes

Utilizamos objetos cuyas diferencias existen, pero se mantienen escondidas o semi ocultas (...)

Utilizamos objetos que crecen y aumentan, que no varían de tamaño, o que decrecen y disminuyen

Utilizamos a veces partes de un objeto, y otras el objeto en su totalidad

Utilizamos objetos que se llevan bien entre ellos, pero también otros enfrentados entre sí, opuestos el uno al otro (...)

Nuestra relación con el entorno objetual se vuelve creativa, cuando somos capaces de provocar un cambio en el uso o en el significado impuesto por la norma.

De este modo, podríamos utilizar un abrelatas para abrir una puerta, usar una puerta a modo de mesa o de estantería o hacer uso de éstas como si se tratara de un sofá o de una cama (...)

La función del arte no es otra cosa más que el descubrimiento de los paisajes de lo desconocido. (Ferrando, 2012, pp. 43-58)

Hemos seleccionado partes de la intervención que muestran y definen de forma clara este estamento de la creación que en ocasiones puede pasar más desapercibido pero que es clave cuando los artistas comienzan a considerar la utilización de lo que tienen a su alrededor. Los objetos estetizan nuestra cotidianeidad y generan diálogos entre ellos y con nosotros. Es necesario un extrañamiento para percibirlos de forma clara debido, precisamente, a su cotidianeidad y cercanía. Observamos la realidad que discurre ante nosotros, la miramos prestando atención, y esta mirada “no es un simple deslizar sobre las cosas, si es un mirar atento, por poca que sea la atención, de forma que lo mirado entra en el umbral de lo consciente como mirado, (...) entonces podemos hablar de una representación perceptiva en la que la cosa es para un sujeto” (Bozal, 1987, p. 21). En este ejercicio se extrae a la cosa del fluir y del “ámbito de la facilidad, con lo que la cosa mirada se convierte en figura y posee un significado” (Bozal, 1987, p. 21).

Y más adelante, en el siguiente paso a la creación, en el estamento del diálogo con la obra, el trabajo más dificultoso, que es este de la sensibilidad hacia el entorno, se verá reducido casi por completo al recontextualizarlo. La mirada espectadora mantendrá una actitud distinta, ya no será utilitaria sino estética y viendo lo mismo, por ejemplo, un botellero, las sensaciones ópticas serán diferentes. Expone Valeriano Bozal que, observando este *readymade*, podemos mantener estas dos actitudes y que ambas pueden darse a la vez. La posición espectadora es lo que determinará el significado que este objeto vehicula, las sensaciones o impresiones ópticas o perceptivas son, en ambos casos las mismas, pues es el mismo objeto, pero la representación es diferente. “No hablo aquí del diferente significado del término botellero, sino del diferente modo de mirar a ese objeto que es el botellero” (Bozal, 1987, p. 22). La recontextualización de éstos en el espacio expositivo es uno de los factores importantes cuando hablamos de mirar bajo otro prisma las cosas. Eulalia Valldosera por ejemplo, habla de colocarlos estratégicamente bajo los focos para poder verlos de nuevo. De forma que la información contenida pueda ser más fácil de percibir. Explica que en su obra los convierte “en personajes de una ficción vivida por la mayoría tras las cortinas de nuestro consciente” (Valldosera, 2001).

Uno de los objetivos del arte será hacer extraños a los objetos, presentarlos desde otra óptica diferente a la que están habituados. La cotidianidad neutraliza la percepción y la mirada de la artista, es la encargada de desactivar esta automatización. Así cuando Mitch Speed escribe sus notas sobre el objeto encontrado en la actualidad para Mousse Magazine, describe una diferencia en su percepción del entorno después de visitar y escribir sobre el arte objetual y las nuevas corrientes de lo que comenzó con estos *readymades* en el siglo veinte. Las esculturas de Michael E. Smith, cuyas fichas técnicas incluyen materiales como “jersey y concha de tortuga”, “sartén y cuchillo” o “escultura alterada de Ronald McDonald”, amplían la resonancia que los objetos ejercen sobre este crítico. Después de trabajar en este artículo, describe cómo la experiencia de ir al supermercado ya no es la misma que antes, cómo las mascotas de personajes realizadas en fibra de vidrio son percibidas bajo una mirada afectada. Speed expone cómo estas esculturas hicieron que la forma en que miraba estos elementos y figuras sintéticas se modificase, abrieron “la posibilidad de un espacio en el que los objetos mundanos pudieran liberarse momentáneamente de su banalidad muerta, que es el resultado de una cosmovisión radicalmente desencantada y funcionalizada” (Speed, 2018, p. 81-83).

Hablamos entonces de una ética del asombro, extrañamiento u *ostranénie*, como lo acuñó el formalismo ruso, al tratar el concepto de desautomatización de la percepción o desfamiliarización. El *unheimlich* que resalta lo siniestro dentro de lo ya conocido o familiar, o incluso las palabras de Harman respecto a la herramienta rota que abrían este artículo. A estos artistas que consiguen movilizar el letargo social y capaces de extraer narrativas desde lo cotidiano, Gaston Bachelard los llama fenomenólogos. Personas que observan cómo las cosas les hablan. El tema central de la fenomenología, introducida por el filósofo Edmund Husserl, está en el convencimiento de que en la consciencia de nuestro vivir se pueden descubrir realidades, ideas o verdades. Es esta inteligibilidad de las cosas y la posibilidad de un conocimiento y un saber suprasensibles en la que un fenomenólogo está entrenado; la reflexión en cuanto a la vida real, a través de la observación de las cosas mundanas.

El artista fenomenólogo describe su cama, su silla o su puerta de forma que estos simples objetos cargan la sabiduría del mundo entero, así “el detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que, como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza.” (Bachelard, 2000, p. 141). Esta mirada se convierte en una lupa hacia lo externo, una amplificación que se parece a la mirada infantil cuestionadora y descubridora que ensancha el espacio poético e informativo de cualquier ente que semejava pobre o vacío.

El fenomenólogo toma las cosas de otra manera; más exactamente, toma la imagen tal y como es, como el poeta la crea y trata de hacerla propia, de nutrirse con ese raro fruto; lleva la imagen hasta la frontera misma de lo que puede imaginar. Por muy lejos que esté de ser poeta, intenta repetir para él la creación, continuar, si es posible, la exageración. Entonces la asociación ya no es encontrada, padecida, es buscada, querida. Es una constitución poética, específicamente poética. (Bachelard, 2000, p. 197)



Fig. 2: Gabriel Kuri. S. T. (Superama II), 2005.

Gabriel Kurí, por ejemplo, resignifica los *tickets* de la compra, que son sobras de la realidad trivial, exponiéndolos a una escala muy superior a la real, proponiendo una mirada distinta al mundo del consumo. En la obra "Sin título (Superama)" (2005), los convierte en tapices de gran formato, de forma que este papel normalmente desechado alcanza un nuevo estatus de obra de arte. Este prisma a través del cual Kuri percibe su cotidianeidad amplía el espectro de posibilidades casi hasta el infinito, el mundo exterior está siendo percibido fenomenológicamente, de forma que todo se vuelve concreto, el alma del objeto se muestra y esta imaginación del artista soñador y observador da lugar a esta tipología de obras.

Ana Prada, con un proceso de observación desarrollado, selecciona pares de objetos que luego hace dialogar de forma repetitiva generando patrones. Con esto produce obras de gran formato y de complejas geometrías. Estas materias primas se acumulan en ensamblajes como "Pegajoso indeseado" (2019) en la que a partir de rodillos seccionados e intervenidos con chicles crea una construcción vertical que, gracias al título escogido, transmite una imagen poética del objeto del que parte. Leemos como Manuel Olveira habla de estas como unas obras en las que la mirada y los objetos se confabulan para esquivar y trampear la cotidianeidad.

Poner en solfa la identidad y funcionalidad de los objetos implica tanto la complicidad de la mirada, que debe entrar en un juego lúbil y ambivalente, como del objeto, que debe dejarse embaucar en el juego. (Olveira, 2021, p.7)

Sobre los mismos senderos, cuando Chus Martínez escribe sobre la exposición de Chelo Matesanz, "Mis cosas en observación" (CGAC, 2014), parte del título "Notas sobre la celebración del ejercicio de observar". Vemos cómo este verbo tiene una gran importancia dentro de esta muestra en estos dos títulos y en la forma de tratarlo durante el texto. Martínez habla de la "mirada entornada" de esta artista que observa, escudriña, y atiende a lo experimentado o imaginado, mencionando la inteligente curiosidad con que asume diferentes puntos de vista sobre las cosas (Martínez en Matesanz et. al., 2014, p. 8-10).



Fig. 3: Chelo Matesanz. Estamos húmedos, 1998.

CONCLUSIONES

En resumen, la mirada concreta, y nuestra posición como espectadores del mundo es el inicio y la consecuencia. En el momento en el que aparece este cambio de actitud, podemos ser capaces de ver las cualidades estéticas, poéticas y comunicativas de los objetos y de lo que nos rodea en general. Entendemos y argumentamos este proceso como raíz para un sinfín de prácticas objetuales que luego se van bifurcando según intereses, vivencias, contextos, etc. Terminamos con estas reflexiones de Juan Carlos Meana sobre cómo la mirada se nos viene de vuelta en el simple hecho de ejercerla:

Ver implica una mirada al mundo, al contexto que nos alberga, del que formamos parte y con el que estamos en permanente trato. Ver implica, también, la consciencia de un sujeto que mira, que observa, que hace de la mirada un instrumento de aprendizaje, de diálogo con el mundo. Verse viendo implica una consciencia de nosotros mismos, una consciencia reflexiva y un estar en el presente, además de una consciencia sobre la realidad de la que formamos parte, del propio contexto al que pertenecemos, es decir, ser conscientes de los modos de relación con el entorno y con los otros sujetos. (...) Pero este ver al que aludimos también significa un dejarse ver a través de la obra, es decir, que seamos el activo de las miradas de los otros (Meana, 2009, p. 5).

Esta reunión de reflexiones sobre esta acción nos sirve para dilucidar varios puntos importantes. A) La importancia de la mirada activa y consciente: A través de este análisis, hemos observado cómo la mirada activa y consciente hacia los objetos cotidianos juega un papel fundamental en el proceso creativo de los artistas contemporáneos. Esta atención selectiva hacia lo ordinario permite revelar nuevas capas de significado y

profundidad en el arte, transformando así nuestra percepción de los objetos comunes. B) El poder de la recontextualización: La recontextualización de objetos cotidianos en el contexto artístico abre nuevas posibilidades de apreciación estética. Al situar estos objetos fuera de su entorno habitual, los artistas estimulan una reflexión sobre su significado y función, desafiando así las percepciones convencionales y fomentando una mirada más crítica y reflexiva. C) El arte como medio para transformar la experiencia cotidiana. A través de la autoestimulación perceptiva y la exploración de lo infraordinario, los artistas contemporáneos nos invitan a reconsiderar la belleza y el valor de lo común, revelando así la riqueza que reside en nuestro entorno inmediato. D) El diálogo entre el espectador y la obra de arte: Finalmente, este análisis nos recuerda el papel activo del espectador en la apreciación de las obras. Al adoptar una mirada atenta y receptiva, los espectadores pueden participar en un diálogo significativo con la obra de arte, enriqueciendo así su experiencia estética.

FUENTES REFERENCIALES

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Bozal, V. (1987). *Las imágenes y las cosas*. Visor, La balsa de la Medusa.

Ferrando, B. 2012. *Arte y cotidianidad*. Editorial Árdora exprés.

Harman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo*. Editorial Caja negra.

Matesanz, C., Román, J. C., Martínez, C., et al. (2014). *Chelo Matesanz: As miñas cousas en observación*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. CGAC.

Meana, J. C. (2009). *Los quehaceres del arte*. juancarlosmeana.es/textos-y-catalogos/

Nabokov, V. (2012). *Cosas transparentes*. Editorial Anagrama.

Olivares, R. (Agosto de 2003). Objetos ordinarios. Revista *Exit #11 Objetos cotidianos*.

Olveira, M. (2021). *Ana prada. Objeto en entredicho*. En el catálogo *Todo es otro*. C3A y MUSAC.

Perec, G. (2008). *Lo infraordinario*. Editorial Impedimenta.

Speed, M. (2018). Passive Voice: Notes on the found object, Now. *Mousse Magazine*, 64.

Tubella, P. (9 de mayo de 2009). Retablos de lo residual. *Babelia. El País*.
https://elpais.com/diario/2009/05/09/babelia/1241823967_850215.html

Valldosera, E. (2001). *Mi casa es mi cuerpo penetrado por haces de luz*. Eulaliavalldosera.com
<https://eulaliavalldosera.com/agua-luz-y-sombras-proyectos-realizados-desde-1990/instalaciones/apariencias-casa-1992-95/>