

¿LLEVAN LOS OBJETOS UNA BUENA VIDA?

El hecho de que los objetos que pueblan el mundo tengan una buena vida, más que una ordinaria, en su acepción vulgar, quizá no llegue a convertirse nunca en un asunto conversacional de largo alcance. Ontológicamente, la pregunta sería equivocada, pues obviamente no podemos preguntar a entidades inertes inhabilitadas para establecer una conversación y, sin embargo ¿a quién le importan esos objetos más que a nosotros, sus propietarios, pues son ellos los que nos acompañan durante décadas o incluso durante toda una vida? Se podría añadir que los objetos que nos parecen interesantes y atrayentes, como consumidores y usuarios, son aquellos que implementan un cierto bonvivantismo, en tanto una economía basada no en el hedonismo, sino en las políticas del estilo y el buen gusto. Hemos alcanzado un punto de ebullición tal que es posible contemplar la consideración de las obras de arte como pertenecientes a la gran familia de los objetos, sin que la aparente superioridad de la primera por encima de la segunda suponga ninguna clase de amenaza. Por encima de cualquier intento de categorización, se impone la necesidad de una ecología dentro de ese sistema de los objetos. De manera similar a cómo el antropólogo Gregory Bateson concibió que “así como existe una

ecología de las malas hierbas, existe una ecología de las malas ideas”,¹ es pertinente hablar de una ecología de los objetos y las formas en su sobreabundancia a menudo irreflexiva y gratuita. Esto resulta muy adecuado a la luz de la práctica artística, donde la condición de objeto ha sido reiteradamente puesta en cuestión sin finalmente haber evacuado el fetiche de manera definitiva y radical; el reino de un arte sin objeto, sin mercancías, ha sido imaginado pero todavía no consumado, algo que bien podría emparejarse con aquella otra utopía, igualmente soñada en infinitas ocasiones como proyección ideal y de verdad radical, de una sociedad gobernada sin la presencia mediadora del dinero.

Ahora bien, preguntar sobre si los objetos aspiran a una buena vida se convierte en un desafío ontológico sostenido por la frágil tensión donde la ambigüedad de la pregunta arroja información valiosa sobre la orientación de un diseño ético y responsable. Todos sabemos que las relaciones de intercambio económico dentro de la esfera del arte siguen siendo las dominantes, y que los intentos de desmaterialización de la obra de arte no han sido siempre intentos de des-fetichización mientras la reificación de la mercancía persiste.

COLECCIONAR

Walter Benjamin escribió sobre el arte de coleccionar

¿LLEVAN LOS OBJETOS UNA BUENA VIDA?

1 Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente: Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*, Lohlé-Lumen, Buenos Aires, 1997.

2 Walter Benjamin, *Desembarco en mi biblioteca. El arte de coleccionar*, José J. de Olañeta, Madrid, 2012.

y definió a los coleccionistas como personas con un instinto táctico: el coleccionista es el paradigma de la subjetividad privada, cerrada, alguien que obtiene placer en su intimidad. Benjamin, él mismo un coleccionista compulsivo, escribió una vez que “toda pasión linda con el caos, y la pasión de coleccionar limita con el caos de los recuerdos”.² Como él percibió, una forma de adquisición infantil emerge en el verdadero coleccionista, cuyo último objetivo es renovar el viejo mundo. Los coleccionistas adultos están movidos para recoger las cosas que les fascinan en el deseo de poner cosas individuales unas al lado de otras, produciendo nuevas e intrigantes yuxtaposiciones –así como un niño lo haría– otorgándose a sí mismo una justificación intelectual para continuar con su tarea. Pero además, al coleccionista se le ha visto habitualmente como perteneciente a la esfera burguesa mientras que esa misma burguesía proyecta su propia publicidad o su dimensión pública. Mientras nos habla de su singularidad y de sus contactos con el exterior, el coleccionista cultiva sobre todo su interior mientras el acto de coleccionar deviene en un reemplazamiento de las relaciones humanas. Políticamente hablando, se entiende que el recorrido que va de lo privado a lo público es beneficioso para la sociedad, y así se presentan gran parte de colecciones privadas insertadas en instituciones, mientras que lo

PEIO AGUIRRE

contrario, de lo público a lo privado se considera como ideológicamente sospechoso.

Que las colecciones privadas se sometan a esta dialéctica tampoco nos informa acerca de las intenciones de cada caso concreto, de la misma manera que damos por sentado que los propietarios de las obras deben cederlas –casi por obligación moral– en préstamos para completar exposiciones individuales y colectivas de todo tipo. Esta clase de relaciones devuelve a la esfera pública su dosis de publicidad (*publicness*). Un modo de romper las rígidas oposiciones binarias entre lo privado y lo público puede establecerse con la recalificación de mucho de lo que nos rodea como de semi-público y/o semi-privado. Ésta es además una condición aplicable al artista contemporáneo, atravesado en su individualidad y al mismo partícipe de un colectivo mayor, exponente de una publicidad en la medida en la que participa, exponiendo su quehacer, de las políticas de la presentación. Mientras que evoca inevitablemente la cultura de la mercancía, la sensibilidad del coleccionista cubre un terreno mucho más amplio. La naturaleza personal de los objetos les permite jugar un papel en nuestras fantasías sobre quienes somos, nuestro pasado, presente y futuro. Mientras tanto, el ruido de fondo de nuestra historia nos mantiene ocupados en nuestro presente continuo.

¿LLEVAN LOS OBJETOS UNA BUENA VIDA?

ARTESANOS Y NARRADORES

Walter Benjamin (otra vez) hurgó hasta el agotamiento en el significado del interior y del salón al escribir que “bastaría con analizar detalladamente la fisonomía que presentan las hogares de los coleccionistas. Se tendría entonces la clave de los interiores del siglo XIX. Igual que en ellas las cosas toman lentamente posesión de la casa, así en éstos se quiere coleccionar un mobiliario que reúna huellas del estilo de todos los siglos”.³ Y a continuación mencionó: “Mundo de las cosas”. De modo similar, las cosas y el mundo conviven de manera conflictiva y armoniosa a la vez, donde orden y desorden se prestan a un interminable recreo. Los objetos y los espacios establecen una relación dialéctica. En *La poética del espacio*, Gastón Bachelard expuso toda una topofilia, una poética de las viviendas y una exploración de la casa como lugar vivido: todo espacio habitado lleva como esencia la noción de casa.⁴ Los interiores integran la dimensión psicológica, formada por recuerdos y olvidos, y son el primer dominio de la cotidianeidad, auténticos “microcosmos”. La casa es, además, una unidad de imagen y recuerdo. La pregunta es entonces, ¿dónde y cómo encuentran el reposo esas excepciones llamadas obras de arte?

Al reducir todo objeto al mero valor de uso alguien tan dogmático como Adolf Loos desarrolló el teorema

PEIO AGUIRRE

3 Walter Benjamin, *Libro de los pasajes, “El interior, la huella”*, Pre-textos, Valencia, 2008, p. 237.
4 Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

The quality of a chair
is not measured
by the thickness
of its legs.

It is not the role of a futon
to reach for the sky.

When times are hard, wise
men know to sit soft.

Wooden furniture
does not grow on trees.

Sharp critique is best delivered
from cushioned armchairs.

Coffee tables who
mimic dining tables are likely
to break a leg.

A man's wealth comes
not from his amount
of furniture, but from
how he has placed it.
A house of well-diversified
furniture is a man's best
investment. But an ill-
placed stool could make
a whole house crumble.

COFFEE TABLE WISDOMS

Form follows function,
Function follows class.
The armchair was designed
For the bourgeois ass.

Standing on a table will
not make you taller.
But you might hit the ceiling.

The location of your home reflects where you
are in the world. The disposition of your home reflects
how you are inside. Make sure to place your toilet with
utmost precision. Your inner self depends on it.

When mess is lore, hell
will break Loos.

Grey minds furnish alike.

Good walls make good
neighbours, but neighbours
don't make good walls.

In a well-furnished
home, nothing is done
under the table.

del predominio de la técnica y al mismo tiempo afirmó el principio estético de la ecuación útil-bello abogando por la “buena forma”, aquella la cual no se inventa desde cero sino que ya existe en la naturaleza y por lo tanto, tan sólo es necesaria cogerla. Loos parecía creer que el idealismo de la forma distingue de manera natural entre la buena y la mala forma.

Traer este debate a los tiempos actuales es poco menos que anacronismo disfrazado de retórica. Sin embargo, más que ser un “objeto”, la forma representa las relaciones entre los modos sociales (y colectivos) y los proyectos individuales y por lo tanto es toda una instancia mediadora.

El tacto remite a la mano, a la factura. Ya sea realizando las piezas o llevándolas a un taller para que un especialista las realice, la presencia de la mano (en la artesanía), o su ausencia (en la fabricación mecanizada) denota la revalorización de la labor y de la técnica usada. Por ejemplo, Benjamin reclamó una correlación entre la figura del artesano con la del narrador, pues el acto mismo de narrar es una habilidad o un arte, lo que nos lleva a reflexionar sobre las operaciones de la narración y la comunicación artesanas como quintaesencia de la experiencia y la personalidad individual.⁵ El paso de la artesanía (con su insistencia de la mano en el proceso de producción) a la mecanización impacta en los modos de

5 Esther Leslie, “Walter Benjamin: Traces of Craft”, *Journal of Design History*, Vol. 11, Nº 1, Craft, Modernism and Modernity, 1998, pp. 5-13.

6 Ver Richard Sennett, *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009.

la memoria. La mano toca, posee conocimiento práctico. Pero esta glosa de la técnica artesanal no es aquí una reivindicación romántica, al contrario, opera en la misma línea que cuando Gerrit Rietveld (vestido con su ropaje de carpintero) diseñó y realizó la silla Red Blue eliminando la subjetividad individual a favor de una estética apta para la producción en serie a la vez que producía un objeto de una belleza y perfección inigualables.⁶

Es aceptada la regla de que cuanto más interrogas a un objeto más silencioso éste permanece. La capacidad para hacer hablar a un objeto, sea vía la contemplación prolongada cuasi-chamánica o mediante la escritura de un texto crítico (en su intento de poner palabras a una serie de objetos y acciones), se antoja como una tarea infructuosa o frustrante en la medida en que nunca consigues satisfacer del todo la demanda. Conviene igualmente recordar la extraña paradoja de que el que algo te atraiga desmesuradamente no te permite escribir más y mejor sobre ello. La identidad del objeto bajo escrutinio no permanece estático sino participa del movimiento gravitando como un satélite alrededor de su planeta. Así como la dialéctica ha enseñado a ver el reposo en la acción y lo dinámico en la estasis, así existe movimiento y acción en las cosas inertes, sin necesidad de recurrir al debate metafísico kantiano sobre el objeto cuyos contornos y límites están definidos. Entonces,

el “objeto contingente” es aquel que se apoya en una poética de lo cotidiano pero transformado, sublimado en escultura; una entidad que guarda un gran parecido con el referente original (una mesa, un vaso, una silla), pero ahora ya una nueva sustancia u obra de arte. Según el diccionario, la contingencia es la probabilidad de que algo suceda o no suceda, algo parcial y abierto al cambio.

OBJETOS E HISTORIAS

Partiendo del entorno construido, Pia Rönicke ha elaborado un vocabulario visual que toma prestadas formas e imágenes provenientes de diferentes contextos –publicidad, arquitectura de la Bauhaus, interiores de revistas, comics, bandas sonoras– remezclándolos bajo un nuevo orden en collages animados, dibujos y posters. Fruto de ello son los vídeos donde la arquitectura, el urbanismo y el interiorismo se funden en una visión fantaseada de un estado alternativo sobre cómo las cosas podrían ser. ¿Las utopías se asemejan a secuencias de ciencia-ficción? Para Rönicke no es tanto una imaginación del mañana como una re-examinación de aquellas visiones pasadas sobre el futuro por figuras dominantes como Le Corbusier, o periféricas como Constant o Yona Friedman. Planificación, construcción del futuro y social-democracia conformaban el cocktail ideal sobre el que se asentaba el llamado plan “Un

¿LLEVAN LOS OBJETOS UNA BUENA VIDA?

7 Ver el catálogo Moderna Museet Projekt: Pia Rönicke, Proyecto comisariado por Maria Lind, Moderna Museet, Estocolmo, 2002.
8 Pia Rönicke ha publicado recientemente una recopilación de las cartas de Rosa Luxemburgo, Ver Rosa's Letters, Edited by Pia Rönicke, Mousse Publishing, 2013.

millón de viviendas” en Bredäng, un suburbio de Estocolmo, que Rönicke ha revisitado en *A Place like any Other* (2001).⁷ Recientemente, su trabajo ha girado desde esta orientación crítica y poética del urbanismo y la arquitectura hacia una mayor narrativización, sin por ello apartarse de cierta promesa nórdica de la modernidad. Esto puede ser aplicable a proyectos que comparten mucho entre sí, como *Without a Name* (2004-2006) y *Rosa's Letters – Telling a Story* (2007-presente). La primera gira sobre la vida de la diseñadora de lámparas Le Klint. La segunda sobre la teórica marxista y cofundadora del Partido Comunista Alemán Rosa Luxemburgo.⁸

Without a Name es la historia de una mujer cuyo nombre fue “robado” por la compañía de lámparas de papel que su familia ostenta en la actualidad en Dinamarca y que es internacionalmente conocida como un icono del diseño de este país: Le Klint. El proyecto comenzó desde la idea de hacer una película sobre esta mujer que en la década los 40 “cedió” su nombre personal al negocio familiar que entonces pasaba de un modo de producción artesanal a otro industrial, desproviéndole de derechos básicos en un marco de explotación capitalista. Después de desechar este medio, Rönicke buscó evidencias de la existencia de Le en la esfera pública: bibliotecas, museos, en la red

PEIO AGUIRRE

PEIO AGUIRRE

y leyó su autobiografía, publicada en 2002, de título *Memory Threads*. El texto en *Without a Name* está escrito en el proceso de hacer la obra, y es leído en el proceso de verla. Ésta podría ser la narrativa de cualquier tipo de historia colectiva. En el género de la biografía entendemos que el retrato es un ejemplo de la historia, que podemos cogerlo con nosotros y hacerlo nuestro. Rönicke aprendió a plegar lámparas de papel, con el estilo usado por Le Klint y re-escribió la historia de Le usando su autobiografía como telón de fondo. La instalación se ha mostrado en diferentes versiones y se desarrolla como una conversación en la “vida real”. Después de conocer personalmente a Le la obra queda afectada por la existencia de una persona real. *Without a Name* se expande en el tiempo, como una historia siendo escrita en el proceso de su existencia. Un retrato en tres dimensiones que nos recuerda la gran cantidad de vidas sacrificadas (¿desperdiciadas?) en nombre de la modernidad o, como Jameson ha apuntado, en el otro nombre en clave de ésta, a saber, capitalismo.⁹ Coleccionar nombres, objetos e historias; quizás esta sea nuestra última devoción hasta la llegada de la prometida Utopía concreta.

⁹ Fredric Jameson, *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*, Gedisa, Barcelona, 2004.

¿LLEVAN LOS OBJETOS UNA BUENA VIDA?