

La narrativa de los objetos. “Usos originales y miradas proyectadas”.

Por Consuelo Gómez

“La brecha entre los usos originales y las miradas proyectadas constituye la forma más lúcida de entender la naturaleza y las motivaciones del coleccionismo”

A. Urquizar

“El mundo, poblado de objetos y de seres, está también repoblado de significados, de mundos posibles, de universos semánticos. Los actos de imaginación, lo mismo que los actos de representación y de elocución discursiva, crean realidades, las modifican, las matizan, dan sentido a la experiencia, formando una cadena incesante de interrelaciones mutuas”.

Yuri M. Lotman (*Estructura del texto artístico*, Madrid, 1978)

Elaboro este breve texto de respuesta al paper de A. Urquizar *Coleccionismo y nuevas miradas sobre la realidad*, desde el proceso de reflexión suscitado a partir de su lectura en torno a la semiótica de los objetos y al proceso de construcción social y cultural de su significado, producido desde el mundo del pensamiento que le produce. Estos factores, junto al papel activo del sujeto, del espectador, en la *construcción* del significado del objeto, o el de la proyección de la identidad a través de la mirada, constituyen a mi juicio paradas necesarias en un viaje de reflexión a través de la “narrativa de los objetos”. Parto para este comentario de la trasposición al mundo del arte de ciertos principios formulados desde teoría de la construcción lingüística entendida como fenómeno social e ideológico, así como del intento de vincular estas ideas con algunos de los principios que hicieron del arte de la Edad Moderna una suerte de lenguaje-símbolo.

La brecha a la que se refiere A. Urquizar en el texto arriba citado, existente entre los usos originales de los objetos y las miradas proyectadas, constituye sin duda uno de los principales elementos que otorgan sentido al fenómeno del coleccionismo. Es, de hecho, un viaje anafórico donde el objeto en sí mismo –sea artístico o no-, que hace surgir los significados ausentes que otorgan un nuevo sentido a su imagen gracias a la

mirada del espectador. Esa brecha viene a ser una bisagra, una realidad que pone en contacto dos puntos pero no es ninguno de ellos, estableciendo una relación semántica entre el objeto y su espacio social. La anáfora permitiría así que del objeto surjan otros “objetos ausentes” a través de un recorrido, de una *paralaje* en el que a menudo intervienen el propio objeto, la abstracción de su significado originario por parte del espectador y su transformación en símbolo. El “funcionamiento” de ese objeto como “objeto coleccionable” y en su caso como “objeto artístico”, dependería así no tanto de la instancia de producción, como de la recepción, pues es en la reconstrucción operada por el espectador donde éste, al imponer su modelo del mundo y su modo de entender la estructura de la realidad, le otorga su nuevo significado. El objeto, así codificado por el sujeto, se encuentra inmerso en un tejido de relaciones que crean un código complejo, convirtiéndole en un objeto-símbolo.

La clave del proceso estaría en lo que me ha parecido adecuado denominar como “la narrativa de los objetos”, es decir, como ese ejercicio de escritura-lectura-relectura en el que se “produce” el significado de los mismos, haciendo una trasposición de las teorías establecidas por J. Kristeva en el campo de la semiótica, refrendadas por Barthes o, Derrida¹. Trasladado al fenómeno del coleccionismo abordado por A. Urquizar, estaríamos hablando de un proceso que se construye al modo de un discurso donde el objeto forma parte de una unidad superior, una especie de “espacio narrativo” que implica una conciencia retórica en el más puro sentido “Clásico”² y que se completa con su recepción por parte del espectador.

Todas estas cuestiones remiten a un tema tan interesante a mi juicio como es el del surgimiento de la conciencia de la construcción del discurso de los objetos en el contexto de la cultura occidental, discurso que subyace al tema del fenómeno del coleccionismo, como también lo hace el de la teoría de la elaboración de los significados culturales y su influencia en el arte.

¹ .- Julia Kristeva fue participante activa del grupo *Tel Quel* y plantea una propuesta semiótica sobre las prácticas constructoras de sentido desde las ideologías dominantes a partir del pensamiento materialista. Kristeva, Julia. 1969. “Ideología del discurso sobre la literatura”. En *La Nouvelle Critique*, 39bis.

² . Me refiero a la práctica de la Retórica Clásica, donde el discurso era entendido como parte de una unidad superior a la oración. Era ésta la que adquiría sentido a través de su integración en una instancia superior.

El estudio del proceso de creación de las escenografías públicas y privadas en la Edad Moderna se encuentra en el centro de la diana de este tema. Me refiero a la creación de espacios de exhibición de colecciones de diverso tipo, a las galerías de mapas, a las salas de armas o de batallas, y a las escenografías creadas con motivo de las fiestas en el espacio urbano y en las residencias regias, en las que por cierto todo ello se daba cita. Todas ellas establecían un espacio narrativo de carácter retórico donde el objeto cobraba sentido en función de sus cualidades relacionales al integrarse en una unidad más amplia. Su significado, a la vez, se completaba en el proceso de recepción, condicionado por la subjetividad de un espectador cautivo a su vez de un modelo social, de unas prácticas políticas y de unos usos culturales y artísticos determinados. Este espacio narrativo, se vinculaba así a unos mecanismos de expresión y comunicación de un determinado modelo social, en la línea apuntada por Burckhardt en su obra *El arte del Renacimiento en Italia*³. y se convertía en una estructura simbólica mediante el empleo de recursos culturales y artísticos destinados a diversos tipos de espectador. Se producía así ese fenómeno de escritura-lectura y relectura al que me he referido con anterioridad.

La construcción del significado del objeto a partir de su recepción por parte del espectador desempeñó un importante papel en el arte del Renacimiento, condicionando el proceso de selección de los elementos que componían el “lenguaje artístico” y su posterior codificación. Así, la mirada proyectada sobre los objetos por los espectadores desde su propia identidad les construía. Ilustro el caso con el ejemplo general de alguna referencia relativa al proceso de construcción de los grandes aparatos de arte efímero del Renacimiento y del Barroco, donde la impresión del espectador al contemplar las imágenes elaboradas por los artistas fue considerada en todo momento como un elemento esencial por quienes elaboraban los programas artísticos. Como si de un texto se tratara, estos aparatos se crearon a partir de un doble nivel de lectura accesible a diversos tipos de público. Uno destinado a un público culto, instruido en la comprensión del lenguaje simbólico empleado en la composición de las imágenes; y otro destinado al resto de los espectadores, basado más en el goce estético a través de lo maravilloso, lo diverso o lo sorprendente a través de la recreación de la excepcionalidad de la imagen

³ .- En esta obra Burckhardt indicaba que “las formas elevadas de la vida social, que aparecen aquí como obra de arte, tienen en el lenguaje su base y su premisa principal”

propriadamente dicha. El dominio de los recursos artísticos desde la consideración de la percepción del espectador hacía de estas escenografías elementos narrativos de carácter simbólico que, una vez ensayados y demostrado su éxito comunicativo, podían repetirse una y otra vez. Las imágenes serían las mismas pero su significado, eso sí, vendría dado en cada caso por la intencionalidad del contexto en el que se planteasen y por el proceso de relectura al que estuviesen sometidas. El objeto, la imagen, se sometería a través de estos ejemplos a ese “viaje anafórico” que le transforma y hace surgir en él otras realidades, completando en su camino esa brecha existente entre los usos originales y el significado conferido por las miradas proyectadas.