

¿Qué es el no-objeto?

Primero es necesario saber qué entiendo por objeto. Entiendo por objeto la cosa material tal como se nos ofrece, naturalmente, ligada a las designaciones y los usos cotidianos: la goma, el lápiz, la pera, el zapato, etcétera. En esa condición, el objeto se agota en la referencia de uso y de sentido. Por oposición podemos establecer una primera definición del no-objeto: el no-objeto no se agota en las referencias de uso y de sentido porque no se inserta en la condición de lo útil y de la designación verbal.

Pero los objetos tampoco se agotan siempre en esas referencias. Bajo el nombre «pera» está la pera con su densidad material de cosa.

Sí. Cuando nos sustraemos al orden cultural del mundo vemos los objetos sin nombre, y nos enfrentamos con su opacidad de cosas. Puede decirse que, en esas circunstancias, el objeto se acerca más a lo que yo llamo no-objeto, pero precisamente en este punto se manifiesta la diferencia fundamental entre ambos: sin nombre, el objeto se vuelve una presencia absurda, opaca, en la cual la percepción resbala; sin nombre, el objeto es impenetrable, inabordable, clara e insoportablemente exterior al sujeto. El no-objeto no posee esa opacidad, y de allí su nombre: el no-objeto es transparente a la percepción, en el sentido de que se franquea a ella. Y la diferencia entre ambos se torna más precisa: el objeto solo puede ser aprehendido y asimilado por el sujeto gracias a las connotaciones que el nombre y el uso establecen entre el objeto y el mundo del sujeto. Por lo tanto, el objeto es un ser híbrido compuesto de nombre y cosa, como dos capas superpuestas de las cuales solo una se rinde al hombre: el nombre. El no-objeto, por el contrario, es uno, íntegro, franco. La relación que mantiene con el sujeto no exige intermediarios. También posee una significación, pero esa significación es inmanente a su propia forma, que es pura significación.

En otras palabras, ¿usted dice que el no-objeto es un objeto total, integral?

Ponga el problema en los términos de la filosofía existencial sartreana. Mientras el sujeto existe para sí, el objeto, la cosa, existen en sí.

Dejando de lado las implicaciones que saca el filósofo de esa contradicción fundamental, quedémonos con el hecho de que esa contradicción afirma la opacidad de las cosas, que reposa en sí misma, y la perplejidad del ser humano que se siente exiliado entre ellas. Un tejido de significaciones e intenciones constituye el mundo humano, bajo el cual persiste la opacidad del mundo inhumano, exterior al hombre. La experiencia del objeto-sin-nombre es la experiencia del exilio. La lucha por vencer la contradicción sujeto-objeto está en la base de todo el conocimiento humano, de toda la experiencia humana, y particularmente, en la realización de la obra de arte. Un pintor que compone una naturaleza muerta no está haciendo otra cosa que intentar resolver esa contradicción. Al representar esos objetos cotidianos el artista pasa del nivel conceptual en que esos objetos se encuentran usualmente al nivel estético, donde emerge de ellos una nueva significación, no conceptual: la significación inmanente a la forma.

En ese caso, una naturaleza muerta es también un no-objeto.

No. Un objeto representado es casi-objeto: es como si fuera un objeto; se desprende de la condición de objeto, pero no alcanza la de no-objeto; es, en referencia al objeto real, un objeto ficticio. El no-objeto no es una representación sino una presentación. Si el objeto está en un polo de la experiencia, el no-objeto está en el otro, y el objeto representado está entre los dos, a medio camino.

De ser así, ¿qué diferencia existe entre la significación inmanente a la forma del casi objeto y la significación inmanente a la forma del no-objeto?

La diferencia reside en el hecho de que el casi objeto es la representación de un objeto real, mientras que el no-objeto no representa nada, sino que solamente se presenta. Ahora bien, de este modo, la significación que se revela en la forma de uno y otro no es de la misma naturaleza. Partiendo del objeto real, el artista que lo representa en la tela consigue desligarlo

de las relaciones conceptuales —transfigurándolo en forma, color, situación espacial— pero jamás logrará cortar definitivamente esos lazos que están en la fuente misma de su experiencia: la significación que se da en el casi objeto era inmanente al objeto. Esto no ocurre en el caso del no-objeto que, por no referir a ningún objeto real, por ser la manifestación primera de una forma, funda en sí mismo su significación.

¿Podría decirse entonces que toda pintura no figurativa es un no-objeto?

Tampoco. La diferencia entre la pintura figurativa y la pintura llamada abstracta es de grado, no de naturaleza. La pintura no figurativa, aun cuando realice un grado mayor de abstracción, todavía continúa presa del problema de la representación del objeto.

¿Pero cómo, si el objeto ya no aparece en ella?

Tomemos como ejemplo la pintura de dos de los creadores más importantes del arte no figurativo: Mondrian y Malévich. Es cierto que la figura del objeto ya no aparece en sus cuadros, pero para Malévich el cuadrado negro sobre fondo blanco es «la sensibilidad de la ausencia del objeto» y, para Mondrian, las verticales y horizontales expresan el conflicto fundamental de la naturaleza. En otras palabras, esas formas y líneas geométricas sustituyen allí a los objetos, son una alusión extrema a los objetos. Y aunque Mondrian y Malévich no hubieran expresado esa relación en sus teorías, no por eso dejaríamos de verlas. A decir verdad, en los cuadros de Mondrian y Malévich permanece la oposición de la figura geométrica sobre un fondo metafórico, de representación. Digo metafórico porque el espacio simboliza allí el espacio del mundo, de la misma manera que las formas simbolizan los objetos. Por ser metafórico, ficticio, ese espacio queda naturalmente confinado en los límites de la tela, y aunque el marco de esos cuadros se reduce a un simple listón de madera sigue cumpliendo la función de marco. Tampoco serviría retirar materialmente el marco de esos cuadros, dado que el confinamiento, la incomunicabilidad con el espacio exterior, son propios de la naturaleza del espacio allí pintado. Lo mismo puede decirse de las obras de Kandinski y sus seguidores. Se trata de un espacio de representación abstracta. Ese espacio no existe en el no-objeto, que no es, por definición, representativo sino presentativo.

¿Con eso pretende decir que no-objeto resuelve la contradicción figura-fondo?

En el plano de la percepción esa contradicción es irresoluble, dado que el fondo es condición propia del percibir: todo lo que se percibe está sobre un fondo. De allí el estancamiento al que llegó el arte abstracto después de haber reducido su expresión al campo de la percepción pura: se topó con ese dualismo insuperable que repite, en otro plano, la contradicción sujeto-objeto. En el no-objeto, al no plantearse el problema de la representación, tampoco se plantea el de figura-fondo. El fondo sobre el cual se percibe el no-objeto no es el fondo metafórico de la expresión abstracta sino el espacio real: el mundo.

¿Entonces es el mismo fondo sobre el cual se perciben los objetos, no?

En cierto modo, sí. Libre de la base y del marco, el no-objeto se inserta directamente en el espacio, como lo hace un objeto. Pero esa transferencia estructural del no-objeto, que lo distingue del objeto, nos permite decir que trasciende el espacio, y no por eludirlo (como hace el objeto), sino por insertarse radicalmente en él. Al nacer directamente en y del espacio, el no-objeto es al mismo tiempo trabajar y refundar ese espacio: es el renacer permanente de la forma y del espacio. Esa transformación espacial es la propia condición del nacimiento del no-objeto.

Antes hablé del marco y de la base. ¿Basta con eliminar esos elementos para hacer un no-objeto?

No, como tampoco basta con eliminar la figura para hacer un buen cuadro abstracto. No se trata de la presencia o la ausencia material del marco o la base. Se trata de crear sin el apoyo de esos elementos. El marco y la base, en la pintura y la escultura respectivamente, condicionan la expresión del artista y constituyen las fronteras de una determinada posición frente al arte. Lo que importa entonces no es hacer un cuadro sin marco o una escultura sin base sino resolver los nuevos problemas que se plantean cuando la expresión artística ya no cuenta con esos elementos.

¿Qué significan el marco y la base?

Significan que el lenguaje de la obra es representativo, aun cuando las formas sean abstractas (hablo de la base y el marco como elementos presupuestos en la expresión). Una vez superado el problema de la representación, el marco y la base pierden su función. Pero no alcanza simplemente con sacarlos de la obra. En el caso de la escultura la base indica una posición privilegiada, y si la escultura no tiene base (materialmente hablando) pero conserva ese privilegio, el problema de la base continúa siéndole inherente. No se trata, por lo tanto, de un no-objeto.

De allí se concluye que la no representación es un rasgo básico del no-objeto. ¿El no-objeto sigue siendo pintura o escultura?

Las reflexiones que nos suscita la aparición del no-objeto nos conducen a ver la representación como un elemento inherente a la pintura y la escultura. Al contrario de lo que se viene afirmando hace por lo menos cincuenta años, solo en algunos casos excepcionales el arte contemporáneo logró superar el problema de la representación. Esas excepciones —los contrarrelieves de Tatlin, las arquitecturas suprematistas de Malévich— están fuera de las definiciones de pintura, escultura, arquitectura. Lo mismo ocurre con los trabajos del grupo neoconcreto, y de allí el nombre del no-objeto. Creo que un arte realmente no-representativo repele las nociones académicas de género artístico. El propio concepto de arte vacila si no lo consideramos en su acepción fundamental de experiencia primera.

Quiere decir que, en su opinión, pintura y la escultura se terminaron...

O tal vez nunca hayan, de hecho, existido. Al menos en la época moderna, todo artista trabaja en el límite de su arte, intentando superarlo. Siempre se trata de un antiarte. Lo que le importaba a Brancusi —lo supiera él o no— no era hacer escultura, sino la escultura. Contradictoriamente, para hacer la escultura, Brancusi se distanciaba cada vez más de todo lo que se conocía como escultura. Lo mismo puede decirse de Pevsner, de Vantongerloo, de Picasso, de Mondrian, de Kandinski, de Malévich, de Pollock. El artista busca, en la pintura o en la escultura, la ex-

perencia primera del mundo, pero la propia pintura (o escultura) es un mundo conceptuado que es necesario superar. Y finalmente llegamos al momento actual, cuando el artista ya no se preocupa por hacer pintura o escultura para reencontrar a través de ellas la experiencia primera del mundo, sino que intenta precipitar directamente esa experiencia. Y un redescubrimiento del mundo: las formas, los colores, el espacio, no pertenecen a tal o cual lenguaje artístico sino a la experiencia viva e indeterminada del ser humano. Lidiar directamente con esos elementos, fuera de los parámetros institucionales del arte, equivale a formularlos por primera vez. Y aquí observamos otra diferencia fundamental entre el cuadro y el no-objeto: el cuadro nace del esfuerzo del artista por, gradualmente, romper el mundo conceptual del lenguaje artístico —se avanza desde afuera hacia adentro, desde la significación usual hacia una nueva significación—; el no-objeto irrumpe desde adentro hacia afuera, de la no significación a la significación.

¿Qué lugar ocupa el problema de la poesía dentro de la teoría del no-objeto?

El poeta también busca la experiencia primera del mundo, él también trabaja en el límite del lenguaje poético. En la época moderna vimos la destrucción de las formas fijas de la estrofa y el verso para llegar al verso libre. Pero después el verso libre también se volvió un instrumento estereotipado; entonces se hizo estallar la sintaxis y se llegó a la palabra como elemento primero. Así como el color se liberó de la pintura, la palabra se liberó de la poesía. El poeta tiene la palabra, pero ya no tiene un marco estético preestablecido donde colocarla. Se enfrenta a ella desarmado, sin ninguna posibilidad definida, pero con todas las posibilidades indefinidas. Lo importante no es hacer un poema —tampoco hacer un no-objeto— sino revelar cuánto del mundo se deposita en la palabra.

Usted escribió que, en lo que atañe a la poesía, el no-objeto es la búsqueda de un lugar para la palabra. ¿Qué significa esto?

Que la palabra o está en la frase —donde pierde su individualidad— o en el diccionario, donde se encuentra sola y mutilada porque es dada como mera denotación. El no-objeto verbal es el antidiccionario: el lugar don-

de la palabra aislada irradia toda su carga. Los elementos visuales que allí se vinculan con ella tienen la función de explicitar, intensificar, concretar lo multívoco que la palabra encierra.

¿Existe entonces una fusión de pintura, relieve, escultura y poesía?

Creo que no. Los planos, las formas, los colores, son elementos de la realidad antes de ser elementos de un lenguaje artístico. En el no-objeto los elementos plásticos no se utilizan con el mismo sentido que en la pintura o la escultura. Son elegidos de acuerdo con un propósito verbal; es decir: así como el poeta tradicional elabora su poema convocando y rechazando palabras, el poeta neoconcreto convoca, además de palabras, formas, colores y movimientos en un nivel en el que lenguaje verbal y lenguaje plástico se interpenetran. Nadie ignora que ninguna experiencia humana se limita solo a uno de los cinco sentidos, dado que el ser humano reacciona con la totalidad y que, en la «simbólica general del cuerpo» (Merleau-Ponty), los sentidos se descifran unos a otros.

¿El no-objeto debe tener movimiento?

A esta altura cabe aclarar que no estoy diciendo cómo debe ser el no-objeto, sino solamente definiendo lo que ya existe, lo que está hecho. La mayoría de los no-objetos existentes implican, de una u otra manera, el movimiento del espectador o del lector sobre ellos. Se le pide al espectador que use el no-objeto. La mera contemplación no alcanza a revelar el sentido de la obra, y el espectador pasa de la contemplación a la acción. Pero su acción produce la obra misma, porque ese uso, ya previsto en la estructura de la obra, es absorbido por la obra y la revela, incorporándose a su significación. El no-objeto se concibe en el tiempo: *es una inmovilidad abierta a una movilidad abierta a una inmovilidad abierta*. La contemplación conduce a la acción que conduce a una nueva contemplación. Ante el espectador el no-objeto se presenta como inconcluso, ofreciéndole los medios para ser concluido. El espectador actúa, pero el tiempo de su acción no fluye, no trasciende la obra, no se pierde más allá de ella; se incorpora a ella y dura. La acción no consume la obra sino que la enriquece: después de la acción, la obra es más que antes; y esa segunda contemplación ya contiene, además de la forma vista por primera

vez, un pasado en el que espectador y obra se fundieron: él vertió en ella su tiempo. El no-objeto reclama un espectador (¿todavía podemos hablar de espectador?) no como testigo pasivo de su existencia, sino como condición misma de su hacerse. Sin el espectador la obra existe solo en potencia, a la espera del gesto humano que la actualice.

(1959)