

EL ESPECTADOR COMO OBJETO ESPECÍFICO. ESTUDIO DE UNA OBRA DE ROBERT MORRIS

Patricia Martínez Castillo - Marina Panfili
Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes

Resumen

El presente trabajo fue elaborado en respuesta a una consigna propuesta en el contexto de las clases prácticas de la cátedra de Historia de las Artes Visuales VIII, en el segundo semestre de 2015. Consiste en un análisis en el que se observa y se pone en relación el entramado textual que involucra una obra, a través del cual se busca ampliar la comprensión de un movimiento neovanguardista como el minimalismo. Con este objetivo, se estudia la instalación de 1964 de Robert Morris en Green Gallery (Nueva York) en relación con un texto del artista y otro del crítico de arte Michael Fried, publicados posteriormente en la revista *Artforum*. El análisis focaliza en el funcionamiento del dispositivo, en particular, en cómo los elementos que conforman la instalación y su relación con el espacio generan un ambiente teatral donde el espectador puede considerarse un elemento más de la obra minimalista.

Palabras clave: minimalismo - dispositivo - espectador - texto crítico - texto de artista

El presente trabajo fue elaborado en respuesta a una consigna propuesta en el contexto de las clases prácticas de la cátedra de Historia de las Artes Visuales VIII, en el segundo semestre de 2015. En esta asignatura se ponen en común y se problematizan las prácticas artísticas en Europa y Estados Unidos durante el siglo XX. Más específicamente, el trabajo consiste en un análisis, en el que se observa y se pone en relación el entramado textual que involucra una obra, a través del cual se busca ampliar la comprensión de un movimiento neovanguardista como el minimalismo.

Es importante comprender que la materialidad de la obra, inserta en el espacio institucional, también entra en relación con una serie de elementos textuales que permiten que discurra más allá del espacio físico o facilitan su recorrido en dicho espacio. El acompañamiento de un texto lingüístico es fundamental, no solo para ampliar la circulación de la obra: puede ser emitida desde la crítica para ampliar la perspectiva del público, dirigirla, contrariarla, o desde el artista para modificar el sentido, opacar, aclarar, y desde otros actores de dentro o fuera del campo artístico; pero jamás para dejar indiferente ya que se convierte en un umbral de posibilidad frente a la obra, que determina su circulación social y entrelaza intereses diversos.

Teniendo en cuenta lo anterior, en el contexto artístico estadounidense de la década del sesenta, uno de los movimientos más relevantes e intrincados, por los niveles de producción tanto de obra como de textos lingüísticos en torno a la misma, es el minimalismo (también llamado arte literalista). Las estructuras consideradas primarias y los objetos específicos del minimalismo dan un vuelco sobre los antecedentes del arte y permiten la polifonía de discursos en torno a su dispositivo. Uno de los críticos más reconocidos de este movimiento es Michael Fried, quien para esta época se encontraba iniciando su carrera como crítico e historiador de arte. De su producción tendremos en cuenta el texto de 1967 "Arte y Objetualidad", donde describe las características del arte minimalista y la postura de esta tendencia frente a la pintura y la escultura. Por otro lado, retomaremos el trabajo textual de Robert Morris con el artículo "Notas sobre la escultura" de 1966, como punto de referencia respecto de su obra minimalista. Resulta importante señalar que los textos referidos fueron publicados en la revista estadounidense *Artforum*: el de Morris fue publicado en dos entregas de

febrero y octubre del año mencionado y el de Fried, en el mes de junio del año siguiente.

El doble papel de Morris en este documento nos permite construir un horizonte de sentido mucho más amplio y de mayor contacto entre la obra y la producción textual; además de entregarnos la voz del artista en pleno auge del movimiento minimalista frente a la voz del crítico. En 1964, Morris presenta una instalación conformada por un conjunto de poliedros: en su mayoría configuraciones de prismas rectangulares, exceptuando una placa triangular que, al estar reclinada sobre una esquina, proyecta un tetraedro. Dichas estructuras fueron realizadas en madera y pintadas uniformemente, con una disposición que abarca la sala de la galería (Green Gallery de Nueva York) [Figuras 1 y 2].

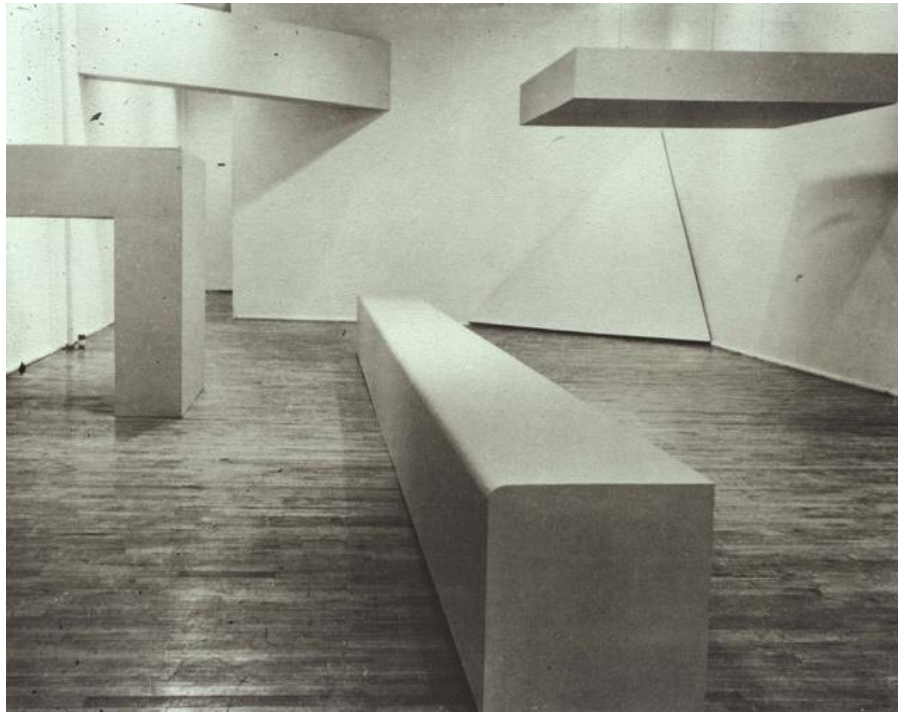


Figura 1

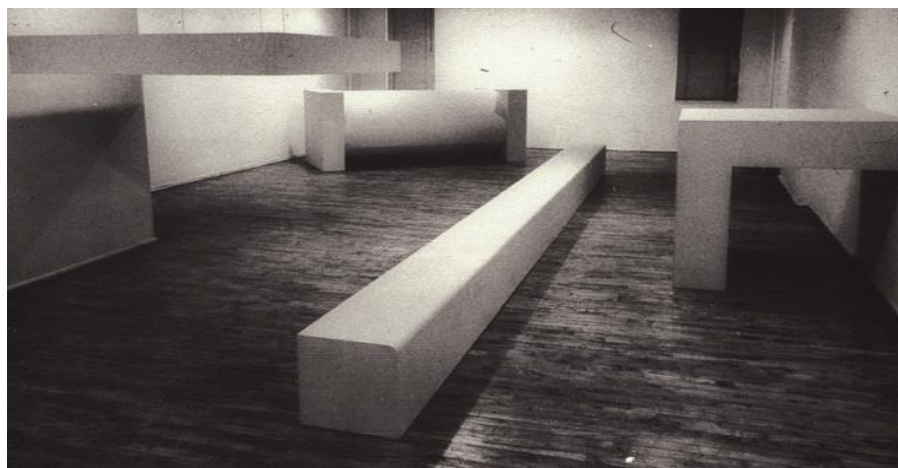


Figura 2

Michael Fried busca definir el minimalismo como literalismo, explicitando que esta es una expresión de una “condición general y dominante” (de su contexto), colocándolo por estas características al margen de la pintura y la escultura; ya que busca posicionarse como un arte independiente en referencia a estas dos formas “tradicionales”. En el caso de la pintura encontramos que esta se circunscribe al marco de encierro y que en general se presenta colgada en un pared, cuestión a la que Morris le adjudica una lucha vana contra la gravedad, una tensión que no construye más que agotamiento. El trabajo del arte desde la literalidad es un trabajo que implica salir de la bidimensión y arriesgarse a tomar terreno en la tridimensión dentro del espacio literal y no a través de una ilusión o las meras alegorías que son el canto del cisne de la pintura. En el caso de la escultura, la obra de Morris según Fried “afirma los valores de la totalidad, la singularidad y la indivisibilidad” que se contraponen a la relacionalidad (parte por parte) del arte moderno (2004: 175). Así también genera una relación con el espectador, dado que este puede ver la obra desde distintos lugares, recorrerla y estar en ella. Haciendo al mismo tiempo parte de esa totalidad donde los poliedros dan cuenta de un recorrido que no puede ser diseccionado, ya que genera constancia de forma, recorrido visual y una abarcabilidad corporal (entendida como la capacidad del espectador de recorrer el espacio y relacionarse con los poliedros como objetos específicos) que dinamiza el sistema.

A partir de la lectura de los textos, se pretende dilucidar cómo los poliedros y su relación con el espacio generan un ambiente teatral donde el espectador puede considerarse un elemento más de la obra minimalista u obra de literalidad, como la denomina Fried. Los poliedros como una escenificación del espacio dan cuenta de la imposibilidad de separación, no es posible ver las piezas de modo aislado, es una ambientación en la cual primero el espectador puede hacer un recorrido con la vista a modo de continuidad para después recorrer corporalmente. Para Morris, “Una de las condiciones de conocimiento de un objeto es la que proporciona la sensación de la fuerza gravitacional actuando sobre él en su espacio actual. Esto es, un espacio con tres, y no dos coordenadas” (Morris, 1986: 378-379). De allí, la distribución por toda la sala donde el suelo es soporte y desplaza a la pared como soporte tradicional de la pintura, ya que este tiene únicamente dos coordenadas y no comprende aspectos como la escala, la masa o la corpulencia de los objetos, disminuyendo o subvirtiendo las cualidades físicas de las superficies. El primer contacto con este espacio teatral parte de un recorrido visual que responde a las leyes de la Gestalt, donde la suma de las partes genera un todo mayor a modo de un sistema de objetos, donde la figura es su cualidad esencial para ser “objeto por derecho propio”. En palabras del artista:

Existen, sin embargo, ciertas formas que, si bien no niegan las innumerables sensaciones correlativas de color a textura, de escala a masa, etc., no presentan partes claramente separadas para que este tipo de relaciones pueda ser establecido en términos de formas. Dichas formas son las más simples de entre las que crean fuertes sensaciones gestálticas. (Morris, 1986: 379).

Desde la perspectiva de Fried, puede ser comprendido como una operación de adición de una figura reconocible y constante: “Morris presta una atención considerable al ‘uso de una fuerte Gestalt, o de formas de tipo unitario, con el fin de evitar la división’” (Fried, 2004: 175). Sin embargo, el problema es que los poliedros en sí empiezan a tener partes y constituyen un sistema. De este modo, lo que en realidad se busca es construir una integralidad que haga del objeto la unidad de la figura; es un intento por no atomizar la obra como totalidad que para Fried es “hueca”.

Morris propone un espacio de coexistencia entre el espectador y la obra, que puede ser sobrecogedor y reflexivo, siendo visto desde múltiples puntos y en relación comparativa con el cuerpo/objeto del espectador. Hay que tener en cuenta que el gran volumen de los objetos requiere de un distanciamiento para su observación completa y,

a la vez, la participación física o del cuerpo, que pone en crisis la distancia sujeto/objeto en la obra y también la distancia y el límite en/con el espacio plástico. La pregunta irresoluble es ¿qué es la obra y qué no lo es?

En relación a lo anterior, el crítico recoge que el artista coloca el espacio de la sala como un referente importante de esta escenificación o teatralización “Pues el espacio de la habitación misma es un factor constructivo, tanto en su forma cúbica como en función del tipo de comprensión que habitaciones de diferentes medidas y proporciones puedan llevar a cabo sobre términos sujeto-objeto (...)” (Fried, 2004: 175). Otro de los elementos importantes para este efecto de teatralidad es el tamaño, los poliedros tienen una envergadura importante y el espacio de la sala también debe ser lo suficientemente grande como para permitir el recorrido del espectador y su entrada en la totalidad. Asimismo, la simplicidad del conjunto de objetos y el hecho de que únicamente hayan sido intervenidos con una capa uniforme de pintura blanca (posiblemente pintura convencional de pared, sin rastros o gestos del artista), los coloca en un nivel de simplicidad que permite percibir a los poliedros con un “aspecto inerte” como lo afirma Clement Greenberg, pudiendo colocarse al margen del arte, como materiales que pueden ser un “no arte”.

Esta negación alude a la tensión confrontativa entre pintura -principalmente- y objeto, donde el agotamiento de la pintura (como una expresión modernista que esencialmente no fuera un objeto o concebida como tal) y de los recursos mismos del arte ha desembocado en esta manifestación literalista, en donde se presentan los objetos sin pretensiones, sin un alarde de la condición artística procedente de la pintura, sino como una totalidad en estado de objetualidad.

La teatralidad del literalismo según Fried se sostiene en la relación de estas obras con el espectador, ya que se genera una nueva experiencia de “objeto de situación” donde el espectador es incluido. Las relaciones de la obra, que en la pintura implicaban el abordaje en dirección al interior de esta, ahora se abren hacia un espectro exterior, donde el campo de visión del espectador hace parte de la obra. Así, el estatismo de las obras anteriores entra en conflicto con estas obras entendidas como dispositivos que comprenden las variables como parte de sí, tanto en niveles espaciales, como de luz y recepción -tanto en el primer momento donde es visual, como en el de recorrido e inclusión del cuerpo del espectador en esta-.

El distanciamiento que involucra la relación con estos poliedros, teniendo en cuenta el tamaño considerable en relación con la media del cuerpo humano, colocan al espectador como una pieza más u objeto. Morris en su texto manifiesta que juega con unas características de tamaño que no sean excesivas ya que: “Mientras el tamaño específico es una condición que estructura la respuesta del observador en términos de mayor o menor carácter público o íntimo, los objetos enormes de tipo monumental provocan una respuesta más específica al tamaño *qua* tamaño” (Morris, 1986: 381). Es decir, con una intención medida en relación con el sujeto/objeto que se inserta en ella (siendo asimismo enfático con la idea de que son los objetos el eje de esta teatralización). Fried recoge de Morris la siguiente expresión respecto de lo que se busca del espacio como totalidad: “El espacio total queda alterado, de un modo alentador, en ciertos aspectos deseables, por la presencia del objeto” (Fried, 2004: 180). Sin quedar relegado o transformado drásticamente en su ordenamiento por la presencia de los poliedros. Lo que se observa es un nivel de control sobre las variables en “toda situación”.

Dicho literalismo requiere de una estabilidad de situación; es decir que la autosuficiencia del objeto entra en relación con la posibilidad, como una variable dependiente de los factores que pone en juego Morris: objetos, espacio, luz, sujeto/objeto, proporciones, tamaño, volumen. Lo anterior es la conjunción de una “presencia *en escena*” (Fried, 2004: 180), en donde se evidencia el factor esencial del espectador para el que se origina la “situación en su totalidad” (Fried, 2004: 180).

La relación que parte de la experiencia en el espacio debe tener en cuenta un cierto nivel de conciencia por parte del espectador (sujeto/objeto). El sentir la presencia de

los objetos en la sala y el contacto con el espacio hace que el cuerpo pueda incidir en la autosuficiencia de los objetos y en su presencia frente a la mirada de quienes la interpelan. Un equilibrio dinámico de relación entre los extremos tradicionales con los que no se quiere tener ni referencia, ni contacto: monumento y ornamento.

Para Fried existe una tensión, teniendo en cuenta otras obras que desembocan en el antropomorfismo que el espectador puede relacionar con los objetos, un antropomorfismo oculto que pone en crisis las bases de este literalismo. La referencia al tamaño humano es un “autoengaño del literalismo” pues pondría en común con la pintura y escultura moderna una referencia a otra cosa que es “exterior” a esta experiencia.

Morris aclara que la simplicidad de forma no quiere decir que haya una simplicidad de experiencia. Existe un ordenamiento de las relaciones que no debe verse como un reduccionismo sino una coherencia que genera nuevos límites y libertades en la escultura que toman distancia con lo que él llama la “escultura del pasado”.

La relación con el espectador es lo que conecta inexorablemente a la obra literalista con la teatralidad. La presencia del espectador es necesaria (sujeto/objeto), pues con la sala “vacía” o sin este componente, la obra se niega a sí misma, está incompleta, de cierta manera este tipo de obra espera a que llegue el espectador, para interpelarlo desde la distancia, la confrontación y las operaciones de relación que con él se hacen completas, se hacen posibles o tienen existencia. Además la teatralidad debe verse como este circuito complejo de relaciones que conjugan elementos de distintos ámbitos generando una totalidad que para Fried se opone a los valores y sensibilidades del arte modernista.

Bibliografía

Fried, M. “Arte y objetualidad”, en: *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.

Morris, R. “Notas sobre la escultura”, en: Marchan Fiz, S. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1986.