

ARTÍCULOS

OBJETIVIDAD: UNA FICCIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE TEXTOS

OBJECTIVITY: A FICTION IN TEXTS PRODUCTION

Mariela Alonso / marielasolo@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 7/2/2021

Aceptado: 20/5/2021

RESUMEN

Este artículo continúa con las investigaciones realizadas en los últimos años en la Cátedra Producción de Textos A de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en tanto aborda la producción crítica de textos para las artes, en particular, en relación con su pertenencia a un campo tradicionalmente catalogado como subjetivo en contraposición con el campo de las ciencias consideradas objetivas.

La propuesta implica considerar la producción textual en torno a las prácticas artísticas contemporáneas en su diversidad, desde una objetividad que es una construcción lingüística basada en recursos narrativos, pero que frecuentemente obedece a restricciones cognitivas y sociales traspuestas de otras esferas que intentan preservar la hegemonía de sectores dominantes que regulan el funcionamiento del discurso público

PALABRAS CLAVE

Ficción; objetividad; producción textual

ABSTRACT

This article continues with the research carried out in recent years in the Chair Production of Texts A of the Arts Faculty of the UNLP, as it addresses the critical production of texts for the arts, in particular, in relation to their belonging to a field traditionally classified as subjective as opposed to the field of sciences considered objective.

The proposal implies considering the textual production around contemporary artistic practices in their diversity, from an objectivity that is a linguistic construction based on narrative resources, but that frequently obeys cognitive and social restrictions transposed from other spheres that try to preserve the hegemony of dominant sectors that regulate the functioning of public discourse.

KEYWORDS

Fiction; objectivity; textual production



Las artes del siglo xx están marcadas tanto por la transformación paradigmática que va de la búsqueda de lo bello a la expresión de lo moderno y la configuración de lo contemporáneo como por una progresiva desmaterialización que se expresa no solo en el objeto obra, devenido en gesto, en señalamiento, en espacio de expresión de identidades complejas, sino, también, en su configuración como verdadero territorio de luchas artísticas y sociales. Además, los actores involucrados se transforman, y es el propio artista quien amplía su papel al de productor, mientras el público deja su lugar tradicional de receptor pasivo para instituirse en cocreador.

A partir de las vanguardias históricas las diversas prácticas artísticas se orientan hacia un fenómeno que los críticos y teóricos llaman desmaterialización, que implica que las obras se alejan de los soportes tradicionales, como la pintura y la escultura, y se instituyen en eventos y entidades conceptuales que se expanden hasta involucrar el arte de la tierra, el arte procesual, el arte del cuerpo, las *performance* y el arte conceptual, entre otras expresiones. De esta manera, la propia práctica abandona el culto al objeto para concebir un arte más abierto que se libere del límite de la forma y el dispositivo. De algún modo, esta desmaterialización se propone en contraposición a la contemplación subjetiva de un objeto inanimado, por lo que la acción en tiempo real se configura como obra de arte y su incidencia en la vida e, incluso, en el espacio cotidiano, motivan este desvanecimiento del objeto artístico. Incluso la idea de obra se desdobra en acción y registro, en tanto este último es la huella de un acto que puede llegar a ser tan efímero como inaprensible.

Respecto del circuito artístico, se producen cambios que remiten a la nueva relación que se establece entre el artista, la obra y el público, que deja de ser considerado receptor pasivo, para asumir un papel activo mediante la interpretación, la manipulación e, incluso, la participación en el acto artístico. Estas transformaciones obedecen a la ruptura con el paradigma mimético referencial vigente en el arte hasta fines del siglo xix, lo que expande la obra moderna que se constituye no solo en artefacto, objeto o acontecimiento, sino que, además, se construye con la observación del público que la interpreta y al que incluye. De este modo, la idea de artista autor se desintegra y se amplía a la de productor, responsable de operatorias que van más allá de las operaciones internas

a la obra e involucran la conducta y los papeles sociales, indicando un hacer que, aunque puede manifestarse en procedimientos, no es exclusivamente de orden retórico o estilístico, sino ideológico, por la cual un modo de producir implica responder a una manera de concebir el arte.

Por otro lado, los dispositivos y lenguajes tradicionales dejan lugar gradualmente a lo diverso e interdisciplinario definido por dos operaciones señaladas por Nicolas Bourriaud (2006): la posproducción y lo relacional. La posproducción alude a la selección y combinación de elementos heterogéneos ya dados, lo que amplifica y extiende el concepto de ready made propio de las vanguardias históricas, en tanto permite reflexionar sobre la fusión entre producción y consumo y romper definitivamente con el valor aurático propio de la obra única, característica de las artes hasta el siglo XIX. De este modo, en este nuevo panorama cultural la noción de originalidad y creación se desdibuja, a la vez que se destaca la figura del editor, cuya tarea consiste en recontextualizar y resignificar objetos culturales dados. Lo relacional, por su parte, caracteriza y distingue el arte contemporáneo en diferentes aspectos: su vínculo con el contexto en que se desarrolla, tanto sociopolítico como de renovación tecnológica; su reformulación de lo artístico mediante la crítica institucional y el cuestionamiento de la separación entre artista y espectador; su valoración de las apropiaciones, las copias y las citas.

Es que en el arte contemporáneo se produce una verdadera transformación de la idea de lo colectivo, que va de lo homogéneo a lo heterogéneo, en tanto que la homogeneidad borra y desdibuja y es, por consiguiente, una forma de vulnerabilidad de las identidades colectivas, mientras que en lo colectivo heterogéneo la diversidad fortalece y es la clave de la verdadera construcción de identidad. Esto se expresa en la recurrencia con la que este tema aparece en los espacios de construcción del discurso sobre el arte, pero también en la aparición de nuevas significaciones y representaciones en el plano de los sujetos que constituyen los colectivos. Por lo tanto, es necesario resaltar el carácter relacional de la identidad: no basta con la percepción subjetiva de pertenencia, sino que es necesario abordar el consenso en el reconocimiento mutuo, construyendo un sentido de pertenencia colectivo, que incluya la proyección de las subjetividades en el conjunto. En la base misma de la construcción de la identidad en general y de

la identidad artística en particular, se encuentran la resistencia y la disidencia, que incluyen en el conjunto rasgos que se combinan en forma de sistema y que también deben expresarse en la textualidad artística.

En este sentido, las prácticas artísticas contemporáneas en su diversidad se unen a través de la resistencia a lo normado, por lo que la obra se configura, más que como objeto, como verdadero espacio de encuentro intersubjetivo construido por acciones directas, pero también discursivamente. Lo discursivo se expresa, entonces, en la propia obra devenida en texto, en cuanto objeto cultural ampliado, así como en las producciones textuales que se asocian a la experiencia artística.

En esta línea, Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2001) leen todo objeto cultural como un texto que se realiza en diferentes modos, es decir, como unidad multimodal. Así, lo verbal y lo icónico son solo distintos aspectos de un solo objeto cultural leído como texto ampliado. La teoría multimodal desarrollada por estos autores no da cuenta solo del lenguaje, sino que considera, además, la gestualidad, las imágenes, la música, entre otros modos de expresión. Asimismo, otorga un destacado papel creativo al receptor devenido en cocreador. Entonces, toda producción cultural, más allá de su materialidad, es una unidad de sentido de realización multimodal, cuyos aspectos simbólicos y culturales solo pueden captarse a través de un diseño y un contexto comunicativo, esto es, en su circulación desde la producción hacia la recepción, lo que despliega cuatro estratos que dejan huella en el objeto cultural: primero, la producción, que articula de forma material los productos o eventos y añade sentidos que fluyen directamente desde lo físico; segundo, el discurso, en cuanto conjunto de evaluaciones, propósitos, interpretaciones y legitimaciones que se adecuan a las necesidades comunicacionales específicas de ese texto en particular; tercero, el diseño, que involucra las conceptualizaciones de las formas de los productos o eventos desde el punto de vista de la formulación, la interacción y la combinación de modos; cuarto, la distribución, que condiciona el producto en función de una potencial recodificación e, incluso, de una posterior resignificación.

En el siglo *xxi*, la producción artística se desprende definitivamente del carácter objetual para pasar a ser agente mediador entre dos

seres humanos, un raptó, un cálculo, un concepto que se materializa en una dimensión simbólica, que alcanza una expresión más clara que con las palabras (Sánchez, 2013). Sin embargo, y a pesar de estas transformaciones, la sociedad en general mantiene vigente una idea que responde a tradiciones muy arraigadas: las artes constituyen un campo en el que la subjetividad alcanza su máxima expresión, ya que es producto del punto de vista del artista, quien da cuenta en la obra de sus experiencias y visiones personales.

Esta idea se contrapone al funcionamiento cotidiano de las artes, cada vez menos idealizadas y más ligadas al campo profesional y de la industria cultural, que demanda a los productores artísticos no solo obras, sino, también, una serie de textos de articulación que involucran investigaciones, análisis, críticas, reseñas, proyectos y ponencias, y que perfilan el crecimiento profesional tanto o más que la propia producción artística.

Si el de las artes es el campo de la subjetividad, como propiedad de las percepciones, argumentos y lenguaje basados en el punto de vista del sujeto y, por lo tanto, influidos por un prejuicio particular, el de la producción de textos de articulación busca un equilibrio entre el lenguaje denotativo y el componente ideológico, un punto de vista no prejuiciado, distante y separado, que ofrezca una visión neutral, impersonal y precisa de la realidad, cercana a la objetividad ficticia de la ciencia.

Que la objetividad es ficción es una definición que aparece en diversas corrientes teóricas de múltiples disciplinas, las cuales consideran que, en tanto la ciencia es discurso, y detrás de todo discurso hay un sujeto, la objetividad no existe en sí misma ya que no es natural en el sujeto, por lo que debe ser creada: la objetividad es, entonces, una construcción lingüística basada en recursos narrativos, como el distanciamiento emocional del tema, la neutralización de la expresión y la elección de un punto de vista y de focalización que alejen la implicación personal del autor en los hechos que se presentan y vuelvan incontrovertible lo que se expone.

Autores como Teun A. van Dijk (1994) sostienen que, como el discurso es poder, quienes controlan las formas y contenidos de los textos limitan el poder de los verdaderos autores y concentran una autoridad que se

instituye a través del mismo discurso: es la ciencia la que se legitima a sí misma imponiendo unas reglas que dejan afuera la subjetividad individual y neutralizan a quienes podrían quebrar su hegemonía (van Dijk, 1994). De este modo, instalar la creencia de que la ciencia es objetiva es una forma de naturalizar las opiniones, creencias y prejuicios de quienes la sostienen y avalan, que en general representan a sectores dominantes que buscan de esta manera mantener esa hegemonía.

En definitiva, si la ciencia representa uno de los sectores dominantes que regulan el funcionamiento del discurso público, instalar la idea de que su discurso es objetivo es establecer una barrera invisible, una manera de condicionar las estructuras de pensamiento de quienes podrían atentar contra los marcos de conocimiento establecidos y reemplazarlos por una nueva cognición compartida y por nuevos saberes y nuevos prejuicios.

Además, si la ciencia se comunica mediante el lenguaje, el acceso diferencial a ese lenguaje despliega a nivel estructural, cognitivo, sociocultural y sociopolítico unos valores que expresan la superioridad sobre los demás, con la pretensión de imponer determinados esquemas culturales. En consecuencia, se transforma la diferencia en desigualdad. Como plantea Elvira Arnoux (1997), todo texto es polifónico, ya que en toda secuencia discursiva o enunciado interactúan diversas voces, dado que toda producción verbal supone una situación de diálogo más o menos explícita porque todo texto se orienta hacia un auditorio, cuya potencial diversidad incide en el tejido textual. De este modo, el control de la diversidad mediante la negación del carácter polifónico de todo enunciado refuerza la desigualdad e implica el silenciamiento del otro.

Entonces, ni los discursos científicos en particular ni los textos en general pueden ser objetivos, por lo que la objetividad deviene en una imposición propia de su esfera de uso (Alonso & Di Croce, 2018) cuya ausencia se torna controversial. Sin embargo, en tanto el de las artes es el campo de la subjetividad, no es el campo en este caso el que actúa exigiendo una objetividad ficticia, sino que son las restricciones cognitivas y sociales traspuestas de otras esferas las que se imponen en los textos ligados a la práctica artística.

En conclusión, propiciar la producción crítica de textos para las artes implica la neutralización de la propia expresión en favor de una visión empática que conecte con un auditorio que se integra al proceso creativo, sin incurrir en la imitación de una objetividad ficticia traspuesta desde otros campos.

REFERENCIAS

- Alonso, M. y Di Croce, E. (Comps.). (2018). *Escribir para las artes. La producción crítica de textos en las artes visuales, audiovisuales y multimediales*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63644>
- Arnoux, E. (1997). La Polifonía. En D. Romero (Comp.), *Elementos básicos para el análisis del discurso* (pp. 37-50). Recuperado de http://fba.unlp.edu.ar/textos/material/2011_arnoux_polifonia.pdf
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Recuperado de http://fba.unlp.edu.ar/visuales3/material/2013_bourriaud_estetica-relacional.pdf
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication* [Discurso multimodal. Los modos y los medios de la comunicación contemporánea]. Recuperado de http://www.fba.unlp.edu.ar/textos/kress_van_leeuw_en_discurso_multimodal.pdf
- Sánchez, D. J. (Coord.). (2013). *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27888>
- Van Dijk, T. A. (1994). *Discurso, Poder y Cognición Social. Cuadernos de la Maestría en Lingüística*, 2(2). Recuperado de http://fba.unlp.edu.ar/textos/material/2011_van_dijk_conferencias.pdf