

ESTO NO ES UNA SILLA

RICARDO BLANCO



SILLAS Y OTROS PERCANCES DEL OTRO DESIGN

El diseñador por excelencia Ricardo Blanco practica el "diseño" tal como suena y adopta conductas innovadoras desde una actitud tecno-morfológica. Entre los preceptos del anudamiento de las líneas y la configuración de la forma, pone el acento en premisas fundamentales: Producto de Culto, Producto Neo-Vernáculo, Producto "X"...

Esta posible producción de productos consiste en hacer nuevas versiones entre la citación y la visión diseñada, sumada a la generación de sistemas aplicables a los diversos géneros y la generación de su irónico "merchandising".

En materia de diseño, la influencia de los primeros años del siglo XX se sigue notando hasta hoy. Pocos diseñadores han logrado dar un paso más allá y realizar un pasaje a términos de post-historia.

Cuando los objetos muestran de manera inconfundible que han sido creados manual y maquínicamente, se produce un resultado que remata en un diseño funcional y nítido. Este lenguaje formal y claro tiene su propio encanto, siempre y cuando se lo domine perfectamente. Sin embargo, en la clasicidad de lo moderno, existe una innumerable cantidad de ejemplos en los que el lenguaje formal no es nítido sino meramente simple, y aun menos eficaz, si el diseñador se somete en exceso al dictado de la máquina, si el enfoque no es sólo "¿Qué es lo que necesitan las personas?" sino también "¿De qué es capaz la máquina?".

El resultado es un diseño técnicamente rígido y falto de afecto. Son objetos que se utilizan e instrumentan sin fruición.

Representan solamente lo limpio, lo aséptico, lo puro. El diseño relacional se opone a esta frialdad de los años 60, la concepción de la funcionalidad de su tecno-morfológica no es únicamente construir un objeto con la forma más nítida posible, sino crear un diseño (ergonómico), basándose en el cuerpo humano y obteniendo formas concomitantes a ese cuerpo, poniendo el acento en la agilidad.

Esto es lo que sucede con las sillas que, diseñadas tunc et nunc, toleran en su morfología flexológica el contenido de su diacronía y, al mismo tiempo, no pueden eludir lo intempestivamente clásico del siglo XX. Porque convertirse en un clásico es más difícil de lo que uno se cree. Frecuentemente, lo clásico se define por la calidad de lo intemporal. Pero: ¿es realmente una cualidad el poder adaptarse a cualquier época, a cualquier contexto, a cualquier gusto? A pesar de lo cual, muchos clásicos que han atraído y fascinado a la gente en el recorrido de las sucesivas generaciones no negaban su época de creación sino que ponían el acento, daban un testimonio auténtico de ella y, a veces, incluso formaban parte de la vanguardia de ese momento y tenían que luchar contra las tradiciones y la no comprensión antes de conseguir el éxito y el reconocimiento.

He aquí algunos ejemplos: Breuer; la urbanización, Wein Benhorf, el Bauhaus, Ulm, Memphis, Sottsass, etc. ¿Qué podemos entender de esta situación? ¿Que lo que es experimental no tiene necesariamente una vida corta; que lo genial no tiene por qué ser simple, que lo simple no tiene por qué ser sencillo, que lo sencillo no tiene por qué ser clásico? Puede ser que convertirse en un clásico sea más difícil de lo que se quiere creer...

Y atentas a semejantes premisas, las metáforas suturantes que manifiestan los cruces de lenguaje soportan la estructuración objetual, hay que poner en marcha los motores, porque también una silla es una máquina morfo-

lógica. La silla como elemento apto para receptor un cuerpo, que no es burguesa, no es rústica, ni de campaña, ni de cocina, ni de trabajo. Que no se presta a nada, que se protege y rechaza todo servicio, toda comunicación. En ella hay algo petrificado. Se hubiera podido pensar en un motor parado...

Claro está que no está la normativa seguida por Blanco, al contrario, antiguo rastreador de lo azaroso, conquista el lugar del paradigma y apuesta a la eficacia combinatoria.

Para ejemplificar mejor la contigüidad de este relato, he elegido de la totalidad presentativa de su muestra, tres ejemplos del orden del ready made para clarificar la situación. Recordemos que los ready makes son objetos anónimos que el gesto gratuito del ana-artista, por el solo hecho de elegirlos, los convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de "objeto de arte". La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras: el juego destruye el significado, aquél, la idea del valor. La rueda de bicicleta (1913) y el ready made ecológico, R.B./2003 son objetos plus según el crítico francés Pierre Restany donde uno asiste al otro como sucede en algunos deportes. Y decimos que el ready made es un objeto asistido, lo cual se explica debido a que la citación de uno por el otro lo posiciona como objeto plus.

El ready made no postula un nuevo valor: "Es el dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa; un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos" (Octavio Paz).

Blanco despliega la acción crítica de dos momentos. El primero es de orden lingüístico e higiénico, un aseo intelectual, el ready made apunta a una crítica del gusto; el segundo es un ataque a la noción de obra de arte.

La fontana (1917) – Silla de Mutt R.B./2005. El hecho de elegir un objeto inmerso en la cotidianeidad de la higiene y la descarga (urinaria), invertido frente a su posición natural, tiene cierto parecido en su realización de pasaje a la univocidad de la silla, posee algo de "rendez-vous", conteniendo un elemento erótico, un erotismo desesperado y sin ninguna ilusión: "decidir que en un momento venidero (tal día, tal hora, tal minuto) elijo un ready made. Entonces, lo que cuenta es la cronometría, el instante hueco..., es una suerte de cita", como si fuera lo contrario a una sorpresa, un encuentro con el tiempo árido de la indiferencia.

1 y 3 sillas, Joseph Kosuth/1 y 3 Aluminium, R.B./2002. Se trata de la presentación de un objeto cualquiera (en la ocasión 1 y 3 sillas) acompañado de la definición, tomada del diccionario, de la palabra designado al objeto. El trabajo consistía y consiste, en cierta medida, en la definición del ready made. Es bien sabido que el objeto apropiado después de Duchamp, demostró cuál podía ser su poder de impacto, particularizado por la sociedad en la que testimonia. Confrontando el objeto al concepto que le sirve de referencia a Kosuth conseguía despojarlo de sus posibilidades de evocación. Por su parte, Blanco opera su retorno en función de una anamnesis reivindicadora de la imagen-silla.

Carlos Espartaco
30 de junio de 2005



CABEZA DE TORO (1942)

Pablo Picasso

Manubrio y asiento de bicicleta

BANCO MATERO CABEZA DE VACA

El gaucho ha usado para tomar mate junto al fogón una cabeza de vaca.

La transformación de la obra de Picasso, Cabeza de Toro, en un asiento permitió orientarlo hasta caracterizar el mismo según un uso tradicional, logrando así una doble transformación funcional y semántica.

Metal y asiento estándar de bicicleta
50 x 40 x 35 cm



ROUE DE BICYCLETTE (1913)

Marcel Duchamp

Ready made Rueda de bicicleta
(64,8 cm de diámetro sobre taburete)
60,2 cm de altura



READY MADE ECOLÓGICO

Una pequeña operación de desplazamiento de la rueda le quita el absurdo a la obra de Duchamp y lo convierte en un elemento útil. El ready made es la ecología de lo artificial.

Lapacho, aluminio y cordón de cuero
90 x 50 x 40 cm





FONTAINE (1917)
Marcel Duchamp
Ready made Fuente. Urinario de porcelana.
60 cm altura

SILLA DE MUTT

Se invirtió la operación de Duchamp: tomar una obra de arte -La Fontana- y convertirla en una pieza de utilidad, un asiento.

Madera laminada, goma EVA y metal
80 x 40 x 40 cm



LE VIOLON D'INGRES (1924)

Man Ray
Fotografía 40 x 30 cm



SILLA DE INGRES

Man Ray interviene la imagen tridimensional al agregarle signos que la convierten en una representación de otra. La silla trasmite la imagen de Man Ray y produce la representación de la imagen bidimensional en otra realidad tridimensional.

Madera laminada, laca y metal
85 x 50 x 50 cm





MESA TISCH (1992)
Günter Uecker
Madera. 260 x 200 x 200 cm

SILLA DE UECKER

La silla que le corresponde a la obra "La mesa" intenta integrarse al lenguaje del autor mediante el uso de elementos gramaticales permanentes en Uecker: los clavos y el yeso.

Madera, acero y yeso
75 x 45 x 45 cm

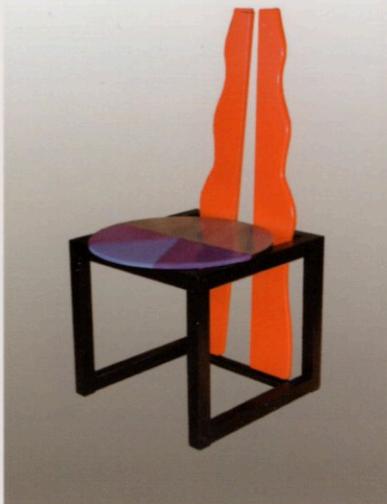


BREVE TESTIGO (2002/2003)

Hernán Dompé

Madera de quebracho, hierro y cemento

238 x 61 x 68 cm

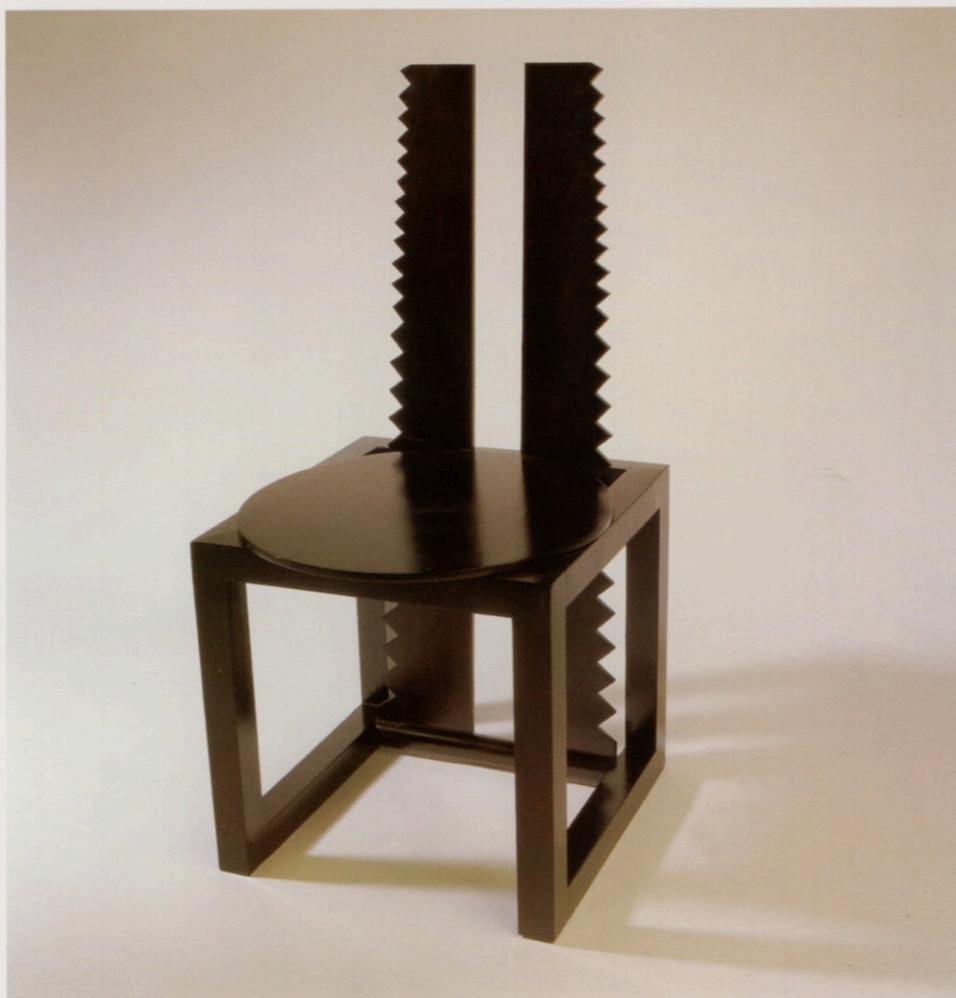


SILLA NÍNIVE CON TESTIGOS

La grafía de "Los Testigos" de Dompé participa del criterio del respaldo de la silla "Nínive", lo que posibilita la articulación de ambas.

Madera lustrada

90 x 45 x 55 cm



"ESTO NO ES UNA SILLA"

En principio todos estos asientos expuestos cumplen con la función básica por la cual reciben su nombre, en todos puede sentarse, resisten, tienen el confort relativo y son reconocidos visualmente como asientos: sillón, silla, reposera, banqueta, etc.

En segundo lugar, han sido construidos según las costumbres de la industria. En relación a los materiales y procesos convencionales.

Sin embargo, podemos decir que no son sólo sillas, son algo más. Aquí, como dice Magritte, "las palabras traicionan".

Estas "sillas" son reflexiones acerca de ellas mismas, acerca de sus relaciones con el arte, con el arte hecho y con las maneras de hacer arte. No son piezas del arte, tratan de su cercanía y las relaciones entre ambas.

La relación entre el arte y el diseño ha sido en los últimos tiempos una preocupación que por algunos fue utilizada para desprestigiar a ambos. Esto es, si un diseño se apartaba de su supuesto destino, la utilidad, se lo tildaba de pieza de arte, dando por implícito que el arte no "sirve" para nada. A su vez, ciertas piezas de arte fueron transformándose en objetos de uso, perdiendo su aura. Seguir tratando de dilucidar desde la teoría cuáles son los territorios de cada uno, parece derivar en una entelequia.

Como diseñador practicante y como observador del arte, propongo varias reflexiones de esas relaciones desde el oficio de diseñar sillas.

La silla o los asientos contienen una serie de valores imposibles de negar; historia, morfología, utilidad, significado, simbolismo, expresividad. No hay duda que es un artefacto que puede dialogar con las piezas de arte.

Esta exposición trata de mostrar cómo alguien que se ocupa de la generación y materialización de algo, puede mirar desde un lugar diferente. Miradas que sólo intentan ampliar la dimensión interrogativa que tiene el diseño y exponer cómo se vale de diferentes medios para hacer reflexionar al observador. De allí las mutaciones que sufren ciertas obras de arte al transformarse en objetos de uso, puede ser un campo rico en interrogantes y a la inversa, cuando un objeto de uso se introduce en el campo del arte.

Una zona de interés está referida al concepto de ecología, que hoy parece orientado sólo a preservar la naturaleza. Lo ecológicamente correcto se refiere a la atención a los bosques, el agua, la fauna. Pero, en los objetos, en el mundo artificial, hoy no hay una ecología. Igualmente, la preservación de la memoria, de las costumbres a través de los elementos artificiales que denotan el mundo en que vivimos, merecen también estar preservados.

El lugar natural, primigenio para sentarse fue el piso ¿no debería ser protegido culturalmente? Una calle de adoquines, ¿es artificial o ahora es natural? Un parque público donde uno se puede sentar en el pasto, ¿es natural o debe verse como artificial? Los ready made, ¿no pueden transformar lo artificial en lo ecológico? El paisaje de la niñez, ¿no puede preservarse a través de objetos artificiales?

La relación entre imagen y palabra suele ser conflictiva y lo mismo pasa con el objeto y la palabra, ¿Se ayudan o se traicionan?

Estas mutaciones, transformaciones, interpretaciones, revisiones y articulaciones, intentan reconocer varios de los caminos por los que el diseño transita en sus giras críticas.

Salir del arte para dirigirse al diseño es un camino, operar en el diseño para reproponerlo es otro. Así como entrar desde el diseño tratando de interpretar piezas artísticas puede ayudar a posicionar al diseño. Las experiencias estéticas tratan de cruzar caminos entre arte y diseño y arribar a nuevos interrogantes:

Si un objeto deviene diseño y si un objeto deviene en arte, / ¿Un diseño deviene en arte, o el arte deviene en diseño? / ¿Cuál es la relación entre la imagen y el objeto? / ¿Cuándo la representación de la palabra es el objeto? / La utilidad hace al diseño / El objeto es un tema del arte / El diseño utiliza los objetos / ¿Cuál es el objeto del arte y cuál es el objeto del diseño?



BANCO AD-HOC

Madera laqueada, goma EVA, poliuretano y granito
40 x 50 x 40 cm



ECOCHAIR

Malla de acero inoxidable, pasto natural
60 x 40 x 40 cm



SILLA COCO

Metal y felpudo de coco
80 x 50 x 50 cm



SILLA COUNTRY

Metal lacado y zincado
75 x 50 x 40 cm

SILLÓN DE LA ISLA

Los recuerdos infantiles de sentarse en la
costa del río son transferidos en el
diseño de un asiento.

Madera natural y laqueada
70 x 60 cm diámetro





EL USO IDIOMÁTICO
O LA TRAICIÓN DE LAS IMÁGENES (1928-1929)
René Magritte

TUMBONA

La reposera es un asiento para descansar, su denominación proviene de reposar, también se llama tumbona y su nombre nos acerca al reposo eterno. Aquí, al contrario de Magritte, el uso lingüístico del objeto nos ayuda.

Metal, acrílico, PRFV, césped sintético
50 x 40 x 150 cm



BANQUETA KAFKA

Releyendo el comienzo de La Metamorfosis percibimos que G.S. podía haber sido un insecto o lo que el horror indique.



LA METAMORFOSIS - Franz Kafka (traducción de Jorge Luis Borges) (Comienzo textual)

"Al despertar Gregorio Samsa una mañana tras un sueño intranquilo, encontr se en su cama convertido en un monstruoso insecto. Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda y, al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades, cuya prominencia apenas si podía aguantar la colcha que estaba visiblemente a punto de escurrirse hasta el suelo. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia..."

LA METAMORFOSIS - Adaptación

"Al despertar Gregorio Samsa una mañana tras un sueño intranquilo, encontr se en su cama convertido en una simple banqueta. Hallábase echado sobre el duro maderamen de su armazón y, al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su asiento peludo, surcado por curvados pliegues, cuya prominencia apenas si podía aguantar la tapicería que estaba visiblemente a punto de desprenderse. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación la cantidad ordinaria de otras patas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una exageración sin consistencia..."

AGRADECIMIENTOS

Masisa
Eduardo Naso y Asociados
Eduardo Simonetti
Team Fierro
J.C.
Laín S.A.
Germán Sbrascini
Patricia Lascano
Ana

Diseño e Impresión
Tribalwerks Comunicación

AGOSTO - SEPTIEMBRE 2005

FUNDACION
FEDERICO JORGE
K L E M M

Academia Nacional de Bellas Artes

M.T. de Alvear 626 (1058) Buenos Aires / Argentina

Tel.: (5411) 43 12 33 34 / 43 12 44 43 / e-mail: admin@fundacionfjklemm.org / www.fundacionfjklemm.org

Lunes a Viernes de 11 a 20 hs.