

## OBJETO-COSA

En muchos casos, como es el de la sociología, la propia constitución de las disciplinas humanísticas se fundamentó en la exclusión de los objetos de su ámbito de estudio. Los objetos, entendidos como una cuestión de un orden distinto al de lo social, si se tenían en cuenta era sólo como un telón de fondo para una acción eminentemente humana.

Sin embargo, de un tiempo a esta parte, son varios los autores que abogan por un "giro a la materia": no sólo es que lo social esté compuesto de objetos, sino de que, de hecho, sin los objetos lo social se evaporaría. La tesis fuerte de este corriente es la de la "agencia material" de los no-humanos. Los objetos, entre otros entes, serían quienes nos brindan la posibilidad de mantener unida a la sociedad como una totalidad duradera.

Aun con todo, una de las limitaciones de esta tesis es que tiende a ver al mundo como un lugar de objetos integrados o estabilizados. Pero el mundo real está lejos de ser singular u ordenado. De ahí que exista una corriente parcialmente contraria a la anterior que clame por un cambio de foco: de la "objetividad" de los objetos a los flujos materiales y los procesos formativos dentro de los cuales llegan a existir.

Es así como proponen la dualidad cosa-objeto. No como realidades distintas, sino discrepantes. Este planteamiento entiende que tomar *la cosa* por objeto es verla como lo que es: forma completa y acabada, mientras que, en cambio, ver la cosa como una muestra de material es entender su potencial, su ser-sustancia-deviniendo (Ingold, 2012: 435)

## REGIMEN DE OBJETUALIDAD

Así, ahora, en un mundo de materiales, no hay nada terminado; todo está a medio-hacer. Las cosas, mediante un proceso de "entropía cultural", pueden perder su estatus de objetos. Fernando Domínguez Rubio traza una interesante analítica al respecto: las cosas, por un lado, vendrían a ser los procesos materiales que se desarrollan en el tiempo, mientras que los objetos son la posición -física y semiótica- a las que se subsume a las cosas para que lleguen, mediante el trabajo adecuado, a participar en determinados regímenes de valor y significado (2016: 62). Su invitación pasa por pensar "el mundo material no tanto en términos de objetos, sino en términos de procesos y condiciones bajo los cuales ciertas "cosas" llegan a ser diferencia e identificadas como tipos particulares de objetos envueltos con particulares formas de significado, valor o poder" (Domínguez y Benzecry, 2021: 326).



**One: Number 31. Jackson Pollock.**

## EL CASO DE ONE.

*One: Number 31* es la joya de la corona del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York. Ha sido exhibido casi sin interrupción desde hace 60 años. Estar en exhibición, estar expuesto a la luz, a la humedad, al calor o al aliento humanos, daña las obras. Pero, además, *One* está pintado con esmalte alquídico. Creado por la industria del coche a partir de la década de los 1920, este material es más barato y accesible que el tradicional aceite. No obstante, todo tiene un precio. El esmalte alquídico provoca la pérdida de flexibilidad una vez las obras secas; se producen grietas y pérdidas de pintura. La adopción de este tipo de pintura transformó los objetos de arte para siempre.

Sin embargo, *One* no pareció sufrir especialmente los daños de la exposición. Sólo las usuales grietas, mugre y amarillentez de estar expuesto por tanto tiempo. Y aquí acabaría su historia, si no fuera porque a finales de los años 1990, los conservadores del MoMA encontraron tres anomalías: 1- Unas pinceladas distribuidas a lo largo del óleo que parecían añadidas después de que Pollock hubiera terminado su obra. 2- Unas gotas de color rosa que no cuadraban con el uso de colores en el cuadro. 3- Unas gotas marrones con un patrón demasiado conseguido, incongruente con el estilo de Pollock.

Bien, para solventar este problema, en 2012, casi quince años después de descubrir estos daños, el MoMA sacó a *One* de circulación durante quince meses. En ese tiempo, todo un equipo de curadores, conservadores, archivistas y distintos laboratorios trabajaron a destajo para restaurar el cuadro de Pollock.

Necesitaban aclarar las intenciones del autor, delimitar los contornos de su superficie, eliminar todo aquello que no formase parte del cuadro. En sus manos estaba lograr separar lo intencional de lo inintencionado; la materia ambigua de la significativa; aquello que tenía valor de lo que no lo tenía; el arte de la suciedad. Finalmente: la naturaleza de la cultura (Domínguez, 2020: 71).

## SOBRE EL CUIDADO

*One* nos enseña que demanda una gran cantidad de tiempo, labor, recursos, tecnología e infraestructuras. Y es que, la verdad que pasa inadvertida cuando entramos en el museo es que los objetos no son algo dado y autoevidente. La identidad de los objetos tiene que ser conseguida y negociada a través del tiempo mediante un trabajo duro, un trabajo de cuidado. El cuidado es omnipresente, aunque inespecífico y ambivalente. Es un problema humano, aunque no un asunto exclusivamente humano. El cuidado está relacionado con nuestra idea de una vida buena. Pero además, tiene una evidente dimensión ontológica. Para que algo pueda subsistir algo o alguien se tiene o ha tenido que asumir su cuidado en algún lugar o momento (Puig de la Bellacasa, 2017: 4). El cuidado, por tanto, tiene que ver con el tipo de mundo que traemos a la existencia. Y, a fin de cuentas, las prácticas patrimoniales ponen en acción distintas realidades que son, en última instancia, distintos mundos, distintos futuros. Por lo cual, si el grado de vivibilidad del mundo más-que-humano podría depender del tipo de cuidado que se consiga, tal vez deberíamos reconsiderar las prácticas patrimoniales para entender qué futuro estamos trayendo a la existencia. ¿Puede un énfasis en los procesos antes que en la permanencia ayudarnos a repensar los distintos paradigmas de conservación y preservación?