

STICKER ARTÍSTICO

Rosana Barragán
Universidad Nacional de la Plata
Facultad de Bellas Artes
ro_barragan@yahoo.com.ar

Palabras claves: sticker – arte urbano – recepción – espectador

La expansión contemporánea de los límites de las producciones artísticas en sus soportes, técnicas, emplazamientos y relaciones, posibilita el desarrollo de nuevos formatos de arte y de experiencias estéticas. En este contexto, el sticker se establece como medio portador de sentido artístico y se afianza ante la mirada atenta que lo legitima.

Intentaré en este escrito proponer una lectura del sticker que permita enmarcarlo en el amplio campo de las prácticas artísticas contemporáneas. Me resulta difícil definirlos como obras de arte porque en sus prácticas y en su producción no se incluyen las categorías con las que se definía la obra de arte tradicional o, lo que en palabras de Benjamin se definía como arte aurático (autor, unicidad de la obra, originalidad, espacio de exhibición, modos de producción, etc). Es así que para proponer este tipo de lectura fue necesario buscar una nueva definición de lo que tradicionalmente se llama experiencia estética, pues creo que la tradicional –moderna- no es suficiente para abarcar manifestaciones actuales como el sticker. Dado que en el devenir de las prácticas artísticas actuales el espectador ya no puede ser caracterizado como aquel sujeto que sólo apela a la contemplación pasiva y desinteresada, necesité un marco teórico que tome al espectador como un sujeto activo y creador de los posibles sentidos de la obra.

¿Puede el sticker ser considerado una manifestación artística?

Estudio las prácticas del sticker a la luz de los aportes teóricos que Gianni Vattimo desarrolla en el texto *La sociedad transparente*, relacionando los paradigmas estéticos de la tardomodernidad con los avances técnicos de las sociedades tecnológicamente avanzadas. A su vez, intento dilucidar cómo ciertos soportes se proyectan en posibles modos de producción de la obra atravesada por los medios de comunicación de masas. Durante siglos nuestra tradición cultural y artística ligó la experiencia del arte con la relación íntima, profunda y la contemplación del espectador. Pero esta relación parece no ser la que rige en el caso de las manifestaciones del arte contemporáneo. Parece que se ha perdido la distancia reverencial que en otros tiempos era una exigencia a la que debía acceder el espectador. Las obras ya no están rodeadas del *aura*¹, bajan de su pedestal y se sitúan a la altura del espectador, esta distancia a la que hago referencia es la que se reproduce en los museos donde las obras nunca están al alcance de la mano². En el museo tradicional el silencio y el recato hacen sentir al espectador más cercano a una experiencia de índole religioso reproducida en el recinto de exposición.

¹ Se define aura como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”. El concepto de aura en Benjamin es la garantía de autenticidad de la obra, es lo que la fija en un punto determinado del flujo constante de la historia. Benjamin, W. (2007). “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata: Ed. Caronte Filosofía, p. 155.

² Blindaje antibalas, alarmas, cordones de seguridad, custodia, etc.

El fundamento filosófico de esta relación “sacralizante” tiene como eje la categoría de contemplación de lo bello expuesta por Kant, según la cual un objeto supone no ir más allá del objeto mismo, sino dejarlo subsistir libremente al margen de cualquier otra consideración. Esta idea de contemplación kantiana es la que nos hace pensar en un paralelismo con la experiencia religiosa³.

Ese modelo, a fines del siglo XVIII, asocia la experiencia religiosa con una dimensión interior, íntima y a la experiencia estética con un placer contemplativo.

La idea kantiana de contemplación, de quietud y éxtasis como requisito indispensable para una correcta apreciación estética pierde vigencia en la actualidad con la introducción de la obra *no aurática* (por ejemplo, los ready made y los variados discursos artísticos del siglo XX). Esta clase de producciones artísticas no apela a la serenidad de la contemplación, se caracteriza, en términos de Walter Benjamin, por su efecto de *shock*⁴. El correlato de estos nuevos discursos artísticos es la necesidad de un nuevo tipo de espectador-receptor, capaz de sentir la provocativa problematización de un arte ambiguo y des-definido para aventurarse a una nueva definición de arte y de experiencia estética.

¿Obra de arte u objeto extra-artístico? No son pocas las obras del siglo XX que lanzan al espectador la pregunta acerca de su propio estatuto.

Hoy, tampoco son pocos, los que frente a una obra de arte exigen certezas. Quieren la seguridad de estar frente a los cánones que reafirman el estatus artístico de los objetos en cuestión; y solo admiten cosas simples y puras establecidas en el campo de lo artístico por la tradición occidental y al enfrentarse a un objeto ambiguo lo arrojan fuera del campo de su atención. Ante la ambigüedad de las producciones artísticas actuales se requiere una particular acción productiva del espectador que se convierte así en una especie de coautor de la obra⁵.

El objeto ambiguo es el paradigma de la situación problemática del arte a la que debe enfrentarse hoy la reflexión y el espectador. Su actividad, de acuerdo con Jauss, debe ser una actitud *poietica*⁶, crítica y creativa, y no ya meramente contemplativa. Al hablar del aspecto productivo de la experiencia estética, Jauss se refiere al sentido clásico del término. *Poiesis* es una práctica, es un hacer productivo e implica un *saber hacer*, es decir tener cierta especialización en la materia o disciplina particular, en este caso conocimiento de teoría e historia del arte.

Ante los objetos ambiguos del arte contemporáneo, el espectador –provisto de conocimiento e información histórica y teórica- debe decidir si eso que lo enfrenta (ve,

³José Jimenez dice: “En la época de la Ilustración, en un contexto de crítica a las creencias religiosas como superstición, el espíritu profundamente religioso que es Kant propugna una religiosidad interior, íntima, al estar a solas con Dios, característico de la espiritualidad protestante o reformada, frente a la usual asociación de la religión con la “prosternación, el rezar con la cabeza inclinada, con ademanes y voces contritos y temerosos”. Jimenez J. (1998). “Más allá de la contemplación estética” en J. Jimenez (coord.) *El Nuevo espectador*. Madrid: Visor, p. 18.

⁴ Dice Elena Oliveras: “Para entender en profundidad en que consiste el efecto de shock es importante tener presente la vivencia del hombre de la ciudad, que las obras dada y el cine, a su manera, reflejan. Podríamos decir, que si la tranquilidad del movimiento del caminante de la ciudad antigua queda reflejada en la experiencia *contemplativa* del espectador tradicional, el frenesí y la violencia que sufre el caminante de la ciudad moderna queda reflejado en la experiencia del *shock* del nuevo espectador”. Oliveras, E. (2006). “La escuela de Frankfurt y la industria cultural. El Shock”, en *Estética, la cuestión del arte*, Buenos Aires: Ariel Filosofía, p. 295.

⁵ Dice Jauss: “El propio status estético se convierte en problema, y el espectador, ante un *objet ambiguo*, vuelve a verse de nuevo en la situación de tener que preguntarse y decidir si dicho objeto puede tener derecho a ser todavía, o también arte”. Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, p. 110.

⁶ El término *poiesis*, en la tradición griega, se refiere a todo hacer productivo subordinado a la actuación práctica (praxis) Según la interpretación aristotélica, supone un *saber hacer*. La palabra *poiesis* suele ser traducida por poesía, pero para los griegos, su sentido se extendía a cualquier actividad productiva, valía tanto para la producción de una tragedia como de un barco.

siente, piensa) es o no una obra de arte. De este modo se vuelve responsable de una definición del arte. El placer contemplativo y cuasi-religioso, dará paso entonces a un nuevo tipo de placer que está más ligado a lo reflexivo⁷. Este nuevo sentido, dado por cada espectador, no se libra en el vacío sino que se suma y se conecta con otras interpretaciones históricas de la obra. Así, al interpretar, se fusionan los horizontes de expectativas con otros horizontes. Este comportamiento teórico del espectador enfrentado a una obra ambigua, que consiste en aceptar la problematicidad que ella presenta, no supone la supresión del goce, por el contrario, supone un nuevo tipo de goce que podría llamar estético-teórico.

El siglo XX ha sido sin duda el siglo del movimiento, de la ruptura y de las revoluciones inconclusas. El arte no ha sido la excepción. Las transformaciones sufridas o acontecidas en el campo artístico fueron instalando una nueva necesidad: la participación del receptor, atento y activo, como dador de sentido ante las propuestas del arte. La complejidad y la vacuidad de ciertas manifestaciones artísticas contemporáneas -piénsese en lo que se conoce como Arte Pop- requieren de un espectador que ya no sea meramente contemplador sino que participe del sentido histórico de la obra. Este nuevo fenómeno que es el *público de arte* va de la mano con el acceso casi irrestricto a las obras por medio de la reproductibilidad que además de masificar las obras se ha convertido -en la segunda mitad del siglo XX- en recurso técnico-artístico.

Walter Benjamin se propone estudiar los mecanismos productivos de los nuevos lenguajes del siglo XX y de su influencia en la difusión y recepción de la obra de arte en general. Escribe *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* como resultado de estos estudios y reflexiones acerca del arte.

La fotografía y el cine tienen como rasgo específico de su producción *la reproductibilidad*⁸ y una existencia múltiple. La particularidad de una existencia múltiple y, por ello, de una recepción múltiple. Este factor atenta directamente contra una de las categorías que delimitaban lo artístico: el original o la obra de arte aurática, en términos de Benjamin. El concepto de obra original, que arrastra el supuesto de la importancia de la firma y la figura del autor, tiene la excelsa facultad de poseer el poder de ser recepcionada por un público pequeño, exclusivo. La reproductibilidad técnica, principal característica del arte post-aurático, desdibuja su estatus de único al someterlo a la manipulación técnica y otorgarle un nuevo sentido: una existencia múltiple y polisémica. Esta transformación en los modos de producción, reproducción y difusión artísticas hacen que las categorías que determinaban y definían al arte moderno ya no sean abarcativas de los nuevos discursos y que su recepción sea a la vez dificultosa y compleja. La des-definición del arte que se da en la segunda mitad del siglo XX tiene como correlato las nuevas miradas necesarias para entrar en los sentidos posibles de una obra contemporánea, es decir, en un nuevo tipo de experiencia estética. Ésta ya no podrá estar ligada a lo meramente sensorial ni a la pasiva contemplación del espectador tradicional. Es necesario que el público del arte participe activamente con las obras, actuando en función de los requerimientos que cada una le sugiera; interpretar y participar suponen el devenir en un estado, el hecho o la idea de *devenir* supone la participación del espectador en un proceso que se da en diálogo con la obra. En ese juego sensorial la obra y el público se encuentran unidos por este proceso, y es cuando ocurre lo que llamamos experiencia estética.

John Dewey en el texto *El arte como experiencia*, explica que esa experiencia estaría acotada y caracterizada por la completitud. Tener una experiencia es hacer un recorte en

⁷ "El comportamiento teórico se convierte en estético". Jauss, H. R. (1986), *Op. cit.*, p. 111.

⁸ Dice W. Benjamin: "la obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción". Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Ed. Taurus, p. 27.

un flujo indiferenciado con un principio y un fin.⁹ El espectador de las manifestaciones artísticas contemporáneas deberá valerse de un cierto nivel de *especialización*, que le permitirá acceder a la obra, y de esta manera podrá constituirse como el *lector ideal* de la misma.

La incorporación al campo del arte de objetos extraños a él hace evidente una crisis interna de las viejas categorías artísticas. Es por esto que se requiere una nueva lectura de las experiencias de quien se enfrenta a las nuevas obras. Pero todas estas cuestiones no son nada sin la intervención en los discursos artísticos de la mirada del espectador, que ideal o no, pueda darle sentido y actualidad a lo que sea el arte hoy.

Las múltiples propuestas artísticas y sus recepciones hacen necesaria una nueva reflexión acerca de las categorías del arte y su existencia, así como de las nuevas exigencias receptuales de un nuevo espectador. La diversidad de receptores depende asimismo del ámbito dentro del cual se encuentran las obras: algunas circulan dentro del recinto tradicional del museo o de la galería, mientras otros lo hacen fuera de él.

Con el advenimiento de las sociedades técnicamente avanzadas los medios de comunicación masivos cumplen una función preponderante, no sólo comunicando sino también estableciendo parámetros de realidades, posibilitando la recepción múltiple y simultánea de los discursos artísticos a un mayor número de espectadores. Vale aclarar que esta simultaneidad es también de un nuevo soporte de exposición a nuevos públicos. En el caso que estudio, la calle se establece como ese lugar donde se hace posible la experiencia estética. Esta pluralidad de públicos, lugares de exposición, difusión y consumo produce una ruptura con la idea moderna de que el arte tenía un lugar determinado como práctica humana y permite pensarlo en términos más amplios.

Vattimo habla de una apertura propiciada por el pensamiento postmoderno, que sucede en sociedades tecnológicamente desarrolladas y que permiten un acceso diferente y más fluido a ciertas manifestaciones artísticas actuales por parte del público; el arte rompería los límites de los espacios tradicionales como el museo, galerías, bienales, centros de exposición, para llegar a lugares que se le creían ajenos, esto es lo que el autor llama el pasaje de la *utopía a la heterotopía*. Con el término *heterotopía* se hace referencia a un lugar no especializado, incluyéndolo, de algún modo en nuestra experiencia cotidiana o, como sostiene el mismo Vattimo, estetizando la existencia. Como contrapartida, la idea de un dominio específico del arte tiene como supuesto una visión que separa la experiencia estética de las experiencias cotidianas.

Bajo esta mirada, la experiencia de arte como totalidad que se encuentra fuera de la cotidianidad pierde sentido. La experiencia artística se daría como continuidad de la cotidianidad, reforzándola, donde ambiente e individuo se funden en la experiencia del arte.

Vattimo, siguiendo a Kant, sostiene que los objetos -o mejor dicho, la belleza- crean comunidad. Esta comunidad crea mundos y participamos de ella en tanto compartimos e identificamos objetos y discursos comunes; pertenecer implica aceptar como bello o como arte cosas similares. Esta posibilidad de universalizar la experiencia o la apreciación estética se ve minada por la posibilidad que nos ofrecen los mass medias, que fragmentan la pretendida universalidad de la experiencia estética moderna logrando comunidades heterodoxas y múltiples.

A partir del surgimiento y desarrollo de las reproducciones técnicas los medios de comunicación han fragmentado lo humano y lo considerado bello, estableciendo nuevos parámetros y paradigmas que ya no pretenden la universalidad. La cultura de masas abre

⁹Dice J. Dewey: "Tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento. Solamente de vez en cuando se integra aquélla y se delimita de otras experiencias, dentro de la corriente general de la experiencia". Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.

la posibilidad a nuevas interpretaciones, prácticas y sentidos que superan los viejos cánones. Así, el objeto que aparece en la vía pública es susceptible, ante la mirada atenta, de convertirse en un objeto artístico.

Las condiciones estéticas actuales posibilitan la emergencia de nuevos discursos artísticos. Hoy por hoy, muchos pretenden instalarse en la esfera del arte urbano, es el caso del sticker, que encuentra en esas condiciones nuevos modos de producción y de exposición con características que le son propias: ser móviles, eclécticos, efímeros. Parecen responder a lo que Vattimo llama la esencia de lo estético en la tardomodernidad.

Más allá de la mirada legitimadora del público y la pertenencia a un circuito determinado, el sticker reúne ciertas cualidades que lo incluyen en el campo del arte: están realizados mediante técnicas y procesos artísticos -pueden ser pintados, dibujados, impresos por métodos mecánicos, fotomecánicos, electrónicos o digitales-, son coleccionables -como las estampillas o los afiches- e intercambiables -en este sentido, comparten la tradición de los mailartistas, en cuyos encuentros se propician todo tipo de intercambios-; desde el punto de vista expositivo, comparten el espacio de exhibición con otras prácticas de arte urbano, ya consensuadas por la tradición artística -afiches, estenciles, murales-. Existen publicaciones específicas sobre este tema, lo abordan directamente como práctica artística y suelen anexar a las fotografías o diseños, páginas con stickers troquelados que pueden desprenderse para ser aplicados en soportes varios.

Un rasgo distintivo entre los stickers *en general* y aquellos a los que pretendo definir como *artísticos* estaría dado por su utilidad. Aunque todos los stickers están desarrollados con los mismos medios artísticos, su finalidad varía. Los primeros tendrían siempre una función práctica determinada (es decir, tienen que ver con problemáticas extra artísticas): como los stickers de marcas, los que se pegan en productos comercializables, por ejemplo los que se ven en las frutas: dan cuenta de su procedencia, año de cosecha y otros rasgos propios de su origen; los que acompañan algunas ediciones de cd's y que funcionan como medio de publicidad de los grupos musicales presentados; los stickers de familia, aquellas situaciones de relaciones familiares que se pegan en la parte trasera de los autos y que denotan rasgos sociales de quienes los exhiben; las figuritas coleccionables para niños, que son autoadhesivas por una cuestión práctica y su finalidad es estrictamente lúdica; los stickers que se entregan al ingresar a museos o instituciones de arte, cuyo objetivo es la identificación de los visitantes; los que promocionan y ofrecen, acumulados en postes de carteles u otros elementos propios de lugares públicos, distintos tipos de servicios a la comunidad, como trabajos de cerrajería, herrería, arreglos de prendas, etc. Existen muchas variantes de aplicaciones y usos de stickers, los que me interesan aquí son los stickers distinguibles como *artísticos*. Estos dispositivos no entrañan aquella funcionalidad instrumental y pretenden actuar en el campo del arte; para ello bastaría que cumplan con su función estética, más allá del uso, el soporte o el espacio donde finalmente fueren exhibidos. Y aquí reside su carácter artístico, ligado inexorablemente a la mirada, aceptación, reconocimiento y valoración del espectador, que necesariamente debe aceptar a las propuestas de *stickers artísticos* como posibles nuevos emergentes de manifestaciones del arte. Públicos variados, producciones múltiples, autores anónimos, obras efímeras. A la vista de todos y sólo percibidos por entendidos. O a la vista de pocos y encontrados por azar o, contrariamente, por la búsqueda obsesiva de quienes comparten su comunidad. Los stickers artísticos se hacen presentes en el medio urbano e invaden la ciudad, pública o privadamente. Sólo hace falta prestar atención para dejarse maravillarse por este universo en crecimiento.

Referencias Bibliográficas

- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Ed. Taurus.
- Benjamin, W. (2007). "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata: Ed. Caronte Filosofía.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Jauss, H.R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Jiménez J. (1998). "Más allá de la contemplación estética" en J. Jiménez (coord.) *El Nuevo espectador*. Madrid: Visor.
- Kant, I. (1991). *Crítica a la facultad de juzgar*. Madrid: Alianza Editorial.
- Oliveras, E. (2006). "La escuela de Frankfurt y la industria cultural. El Shock", en *Estética, la cuestión del arte*, Buenos Aires: Ariel Filosofía.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.