

Aurora Fernández-Polanco

Otro mundo es posible
¿Qué puede el arte?



Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?

Aurora Fernández-Polanco

Entre varios carteles y pintadas de una acción colectiva, “Ato de Apoio à Ocupação Prestes Maia”, del grupo brasileño *Movimento sem teto do centro*, hay uno que dice: “Algunas coisas você NUNCA vais saber pela mídia”. Quiero partir de esta frase-imagen y no (sólo) por hacerle un pequeño homenaje a Suely Rolnik que participa con ellos, sino porque yo antes era de las que sospechaba que las imágenes de los media no se corresponden con la realidad (vivida) y que, efectivamente, hay siempre “algunas cosas que Ud no puede saber por los medios”. Digo antes porque me vais a permitir que confiese haber pertenecido a la comunidad de “creyentes” herederos de aquel idealismo que pensaba todavía que las imágenes de los media cubrían la realidad. Hablamos de la configuración de un mundo fantasmal que va desde el capítulo I de *El capital* de Marx hasta el espectáculo de Guy Debord. Susan Buck-Morss lo explicó siempre muy bien, especialmente en aquel artículo espléndido, a mi modo de ver, sobre “Estética y anestesia” S. Buck Morss: “Estética y anestésica”¹. De manera que no solo caminábamos en medio de la fantasmagoría, de la apariencia, de la magia creada por el capital, sino que, además, lo hacíamos anestesiados. Buena pareja: fantasmagoría y anestesia. Buen trío, mejor dicho: fetiche, fantasmagoría, anestesia. Más adelante se convertiría en un fantástico cuarteto si añadimos la palabra narcótico.

El arte, ¡pobre arte, en estas circunstancias!, era el encargado de que recuperáramos la capacidad estética: estética contra anestesia. Benjamin –recuperado por Buck-Morss- diría que los artistas tenían que rasgar el velo de esa fantasmagoría. “Algunas cosas no se pueden saber por los media”: ella misma ha pensado siempre que la experiencia estética (experiencia sensorial) no se puede reducir a la información. “¿Está pasado de moda decir esto? –se preguntaba en 1996. Quizá ya hemos dejado atrás la era de las imágenes que son más que información”². Preocupada por ello, Susan Buck Morss nos dice ahora, 13 años después del artículo sobre *Estética y anestésica*, que no hay nada “detrás”, ahora defiende “la imagen superficie” ya que ésta no representa objetos:

“*El mundo-imagen* es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo del otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura”³.

De manera que parece ser que la pobre imagen no es culpable, es todo cuanto poseemos y compartimos. Son las narrativas oficiales las que “cubren” el mundo de la imagen y se opera así una distribución monopolista de palabra e imagen. ¿Es a esto a lo que apunta cuando habla de la “información”? ¿Se refiere a lo mismo que Godard cuando dice en sus *Historie(s) du cinéma*: “No has visto nada en Hiroshima, nada en Leningrado, nada en Sarajevo”. ¿Es para “ver algo” por lo que Godard está obsesionado no en hacer “una imagen justa, sino justamente una imagen”⁴? En *Scénario du film Passion* podemos ver al director, de espaldas a nosotros, frente a una pantalla en blanco haciendo gestos con las manos que parecen indicar el deseo de entrar en contacto con unas imágenes que aún no han “aparecido” en la pantalla/página en blanco, enfrentado al trabajo de ver, esperando el paso de lo invisible a lo visible pues el cine tiene que ver, precisamente, con el “hacer ver”. En la televisión –comenta-, tú no puedes tener esta relación que tiene el creador, el que quiere ver (voir), el que quiere recibir (re-ce-voir), en los informativos de la televisión los locutores no están nunca delante de la pantalla. No ven nada: la imagen está siempre detrás de ellos. Es la imagen la que los ve y son los que manipulan las imágenes los que están detrás de ellos (y hace un juego de palabras en el que se desprende una relación de sexo/violación “por detrás”). No es la primera vez que Godard hace esta distinción entre ver y no ver en cuanto al trabajo de la información mediática y el del arte.

Los artistas que trabajan sobre los media tienden a considerar que “sólo a la contra es el arte posible desde que hay radio y televisión y distribución monopolista de palabras e imágenes. El valor estético de una pieza aparece en relación directa con su capacidad para transformar en otra cosa ese canal, ese código, ese signo o sus componentes”⁵. En este sentido, las imágenes del arte *pueden* al dirigirse a otras imágenes, pueden, diríamos con Didi-Huberman “abrir las, enriquecerlas, darles definición, tiempo...”. Pueden “hacernos ver” si consideramos la experiencia estética como modalidad de experiencia capaz de restaurar nuestra percepción. Pueden también “tocar”, lo real si están empeñados en un arte de la “contra-información” que se base en una crítica de la desinformación que nos rodea⁶.

Hace unos meses asistí a una charla en la que Jose Luis Brea comentaba, más o menos, que al actual estado de cosas del mundo del arte le quedaban quince años de vida. Creo haberle dicho entonces: “Para ti ya no es la frase de Beuys “Todo ser humano es un artista”, sino todo ser humano es un “intérprete crítico”; me da la impresión de que de alguna manera asintió.

Si nos trasladamos de la poética a la estética, es posible que, inmersos en esa experiencia especial, llevemos los espectadores “haciendo justo una imagen” casi desde su nacimiento como régimen específico. Por ello le agradezco a Rancière el suelo que nos brinda, un terreno

espacio-temporal donde asentarnos, el régimen estético del arte como aquél en el que disfrutamos de un *sensorium específico*. Ya sabemos: esto puede darse en un encuentro pasivo con lo heterogéneo en el que se enfrentan dos regímenes de sensibilidad, o en aquellas micro-situaciones que demandan de nosotros un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto de espectador por el de actor. En la constitución de esta “incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible”, se dan la mano la Juno ante la que reflexiona Schiller con las propuestas más festivas, ese arte “modesto de los comportamientos y las relaciones”. A mi modo de ver tan problemático desde y en el Museo. Personalmente cambiaría los ejemplos de la estética relacional por otros donde las micro-situaciones fueran más frescas, más directas, con más implicación política que aquellas de la denominada “estética relacional” a las que considero poco “eficaces” en el formato museo.

No olvidemos que la experiencia estética, como experiencia específica, fue un “invento” de las clases ociosas. Desde los 60’, uno de los mayores problemas consistió en salir de esa ociosidad. Hijos como somos (nietos algunos), de las proclamas del entorno del 68, el arte se pensaba en términos no sólo de acontecimiento, sino de acción, de praxis, en última instancia. Por eso cuando tratamos hoy de lo que “puede” el arte, es decir cuál es hoy su efectividad, casi todos tendemos a pensar en experiencias del lado de las micro-resistencias, del activismo o de colectivos y espacios alternativos. Quizá deberíamos preguntarnos si es casual que desde hace tiempo se venga “oficializando” el nombre de John Dewey y su concepto de experiencia, que se rescate a Marcuse, que las proclamas situacionistas hayan sido elevadas a la altura de la investigación universitaria.

Muchos de vosotros, de vosotras que trabajáis en ello, que abris las imágenes, que trastocáis los símbolos, que reconvertís los signos y denunciáis las desvergüenzas que existen entre los simulacros y las cosas, ¿qué pensáis de la denominada “estética relacional” que os imita, que imita vuestras estrategias, vuestra frescura, que trastoca la herencia de las acciones e intervenciones que ciertamente creaban sociabilidad en las calles y en los lugares alternativos ¿Qué pensáis al verlos en los museos?

Cuando el Macba anunciaba en Noviembre de 2005 su interesante seminario: “Otra relacionalidad. Pensar el arte como experiencia”, sostenían que “desde el punto de vista de la relacionalidad el museo es un espacio para el arte en el que se investigan nuevas formas de interacción social sin limitar su función a la mera exhibición, sino constituyéndose en plataforma de experimentación”. Estoy plenamente de acuerdo en cuanto al hecho de repensar el atractivo

concepto del arte como experiencia así como las plataformas de experimentación, pero no comprendo el sentido de la “mera exhibición”. También el arte que se “exhibe” puede. Solo necesitamos quitarle el tono peyorativo que introduce la palabra “mera” y también el que la palabra exhibición pierda su sentido de “alarde” y se subraye en ella lo que tiene de enseñar, exponer, mostrar, de dar a ver “la apariencia” de algo a alguien. Las imágenes del arte pueden tener, en este sentido, la eficacia que defiende Rancière. Se exhiben en tanto “apariencias libres” como lo hace la Juno Ludovisi. Son ficciones que crean disensos. Formalizados para ser exhibidos, mostrados y para que nosotros nos demoremos ante ellos como objetos “de una reflexión especial”. El arte *puede* no sólo en el sentido emancipador que tiene la palabra posibilidad, casi desde la poética de Aristóteles, cuando le brinda a la poesía un papel más importante que a la historia. El arte *puede* ayudarnos a fabricar un imaginario para huir de la amenaza de irrealización.

En nuestro régimen de identificación del arte, el régimen estético, ese *sensorium específico* no se daría sin la presencia de determinadas –y precisas- obras sobre las que Rancière se apoya: Mme Bovary la primera de ella. Así, se dan la mano los escaparates y las telas de *Au Bonheur de Dames*, de Zola, el propio nombre de *Nadja*, la habitación triangular de Bruce Nauman, las Histoire(s) du cinema de Godard, el *Étant donnés* de Duchamp, el “buscar la playa bajo los adoquines”, poema-proclama donde los haya que nunca pudo ser dicha, sin embargo, en otro Mayo /Octubre del 68, cuando en la Plaza de las tres culturas en México caían asesinados los estudiantes a centenas. Alguien, en todo ello se ha encargado de tramar ficciones⁷, de utilizar la metáfora, de simbolizar, de formalizar. Si me apuráis un poco, cuando hablo de formalización lo hago en el sentido en el que el formalista Fiedler lo explicaba: ya puede el flujo continuo incesante e ininterrumpido tanto de la conciencia íntima como del flujo exterior de las sensaciones poseer todas las cualidades sensibles posibles: no quedará nada. La mano tiene entonces que “obrar”, hacer visible, construir lo visible. Todo pasa para la vista, sea ésta la del hombre con “capacidad de goce estético” o la del ingenuo “que encuentra arte en todas las partes pero no se siente inclinado a convertirlo en objeto de una reflexión especial”⁸. Si la mano no obra y construye una cosa visible no habrá nada que ver⁹.

Como podemos ver en el texto que nos acompaña de Jacques Rancière, el régimen estético del arte sería un ámbito en el que pueden convivir distintas políticas del arte; diré aquí que junto a la acción y la deriva, junto al activismo, me gustaría reivindicar (todavía) hoy la formalización de obra considerada bajo el punto de vista de una *autonomía condicional* (como la libertad). Digo *condicional* por hacerla depender siempre de una revisión continua, especialmente en

cuanto a lo que a su legibilidad se refiere, en relación siempre a los mecanismos y estrategias de contextualización y distribución. Recuerdo en este sentido las palabras de Hal Foster: “como esencialismo, autonomía es una mala palabra, pero quizá no sea siempre una mala estrategia: llámesele autonomía estratégica”¹⁰. Un Foster preocupado por el intercambio entre el arte y lo visual, entre la historia y la antropología. En primer lugar, creo que defender la existencia de obras de arte (todavía) en 2006 no supone cerrar los ojos a una herencia asumida y aplaudida y que tiene que ver con todos aquellos asuntos ligados con los “acontecimientos” o las “actividades lúdicas implicadas con los mundos de la vida”. Cuando veo determinadas obras, piezas enigmáticas que reclaman de mí una atención prolongada, no puedo dejar de pensar cómo en ellas se cristaliza la relación del arte con la sociedad y cómo de alguna manera son “historiografía inconsciente”. Así pensadas, estas obras transitan por la historia, una historia que les es inherente que no tiene por qué ser hegeliana, ni tampoco estar tan alejada de la antropología. Una temporalidad que el propio Foster plantea en su concepto de “acción diferida” entre Freud y Benjamin... Pienso igualmente en la temporalidad recuperada por Georges Didi Huberman, también de la mano de Benjamin y Warburg y su defensa de un punto de vista *anacrónico*. No es casual además su implicación con una antropología de lo visual. Las obras de arte “con pretensión de ser exhibidas” no dejan de entablar diálogos con lo visual, con otras prácticas; revisan los medios, el mundo de la información, los discursos cotidianos (más enunciativos), las órdenes, las sospechas, su propia razón o sin razón de existir como tales; quizá los límites de esa existencia. Y nadie piensa que el arte, en esa “autonomía condicional”, tenga que permanecer forzosamente como en esa terrible y casi “autoritaria” frase de Adorno, “con los ojos cerrados y los dientes apretados”.

Por ello- o con ello-, la hoy tan recurrente sentencia del “art thinks”: el arte piensa y los artistas “teorizan” a través de sus obras¹¹. La negatividad que todo el mundo pudo apreciar en el juicio de Eichmann en Jerusalén “no era estupidez” -dice Hannah Arendt- era “una curiosa y absolutamente auténtica incapacidad para pensar”¹². Y así ponía de manifiesto “la estrecha conexión entre la capacidad o incapacidad para pensar y el problema del mal”. Y *el arte piensa* porque la “característica principal del pensar es que interrumpe toda acción, toda actividad ordinaria, cualquiera que ésta sea”. Ligar arte y acción no significa desligarlo del pensamiento. Hoy las esferas no están separadas. Quizá todo sea una cuestión de distintos tiempos, de distintas formas de implicarse y “dejarse atravesar por el mundo”, exponerse a él como otra forma de pensamiento. El arte piensa. Si hoy se tiende a matizar esta separación radical propia del pensamiento de Arendt todos estaríamos de acuerdo en ligar el *sensorium específico* propio del arte con la experiencia de un pensamiento de la “interrupción”. Suspensión o desplazamiento, que diría Rancière.

Continúa Arendt:

“Clichés, frases hechas, adhesiones a lo convencional, códigos estandarizados de conducta y de expresión cumplen la función socialmente reconocida de protegernos frente a la realidad, es decir, frente a los requerimientos que sobre nuestra atención pensante ejercen todos los acontecimientos y hechos en virtud de su misma existencia. Si siempre fuéramos sensibles a este requerimiento, pronto estaríamos exhaustos”¹³.

En nuestra cultura visual convivimos y estudiamos esos clichés, frases hechas, adhesiones a lo convencional, códigos estandarizados y de expresión que cumplen su función socialmente reconocidas, pero esto no quiere decir que no reconozcamos sólo en el arte (que piensa) esos requerimientos de los acontecimientos sobre nuestra atención pensante. “El pensar y el juzgar están interrelacionados -continúa Arendt- por eso es importante que apliquemos nuestro juicio y nos dejemos llevar por la capacidad del viento del pensar (es decir) “de distinguir”. Y esto, en los raros momentos en que se ha llegado a un punto crítico, puede prevenir catástrofes”.

En esta primera parte de mi intervención he querido dejar clara mi postura y defensa de esta autonomía (condicional) de la imagen “que se muestra como” arte. Voy a pasar ahora a asuntos directamente relacionados con la fenomenología de su recepción.

Problemas de experiencia, tiempo y atención

Revisadas con Rancière las dicotomías que considera imbricadas desde los inicios de la modernidad, hay otra que hace tiempo me viene preocupando. Se trata de la pareja que también cruza nuestra modernidad: la “contemplación/distracción”. Y ello porque considero que no se puede pensar que sólo ha entrado en crisis la “experiencia estética” como fenómeno idealista y transhistórico, sino el propio concepto de experiencia (sensorial). De ahí los problemas que se derivan de las distintas formas de receptividad visual ya que, la mayoría, están estrechamente relacionadas con los comportamientos de consumo generalizados en nuestra sociedad postfordista. Son esos comportamientos de consumo tal vez los que tengamos que estudiar. Entre ellos y directamente entroncados con los canales de distribución y mercado y, por supuesto, con las estrategias de producción, están los problemas perceptivos de relación con la obra. En ella la visualidad entabla discurso con la subjetividad, el tiempo del ciudadano y su experiencia. ¡Nada menos!

Me parece que no está lo suficientemente atendido no sólo en la teoría, también en la práctica artística, el hecho de que no se tome en cuenta la habilidad que necesita el espectador (o

participador, en su caso) para percibir hoy críticamente. Acometer este reto supone pensar la actual insuficiencia de la percepción y sus problemas y, con todo ello, las nuevas posibilidades de percepción crítica.

En el seminario “Qué significa hoy pensar políticamente”¹⁴, Franco Berardi comentaba:

"Cuando la infoesfera es tan densa y sus flujos se mueven con tanta rapidez, la atención individual y colectiva ni siquiera tiene tiempo de seleccionar sus fuentes de información". Así se impone una censura de "ruido blanco" provocada por una sobresaturación informativa (una "sobrecarga de la red"), por una acumulación de voces que imposibilita "la autonomía de la atención".

Dado que los problemas de experiencia, tiempo y atención (que nos roban) coinciden precisamente con esos “tiempos modernos” de la fantasmagoría y el espectáculo descritos por Benjamin como la prehistoria de nuestro mundo, me gustaría detenerme en su famosa frase de la “recepción en estado de distracción”, uno de los núcleos del trabajo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”¹⁵.

Comencemos por este fragmento del inagotable texto de Benjamin:

“Quizá no se ha dado con el camino para que esas masas puedan organizar y controlar su percepción (p.45) Y así, el mismo público que es retrógrado frente al surrealismo, reaccionará progresivamente ante una película cómica”.

O retrogrado frente al dadaísmo, podemos apostillar, que, con los medios de la pintura, según el propio Benjamin, “intentaba producir los efectos que el público buscaba en el cine”. Los dadaístas buscan “la inutilidad de sus obras de arte como objetos de inmersión contemplativa”¹⁶, pero las masas no “organizan” ni “controlan” con él su percepción.

Me voy a permitir manipular en cierto sentido el texto de Benjamin y añadir: el público reaccionará progresivamente ante una película cómica, y por qué no, por la ciudad, perdidos, “distráidos” entre calles y edificios pues “en la arquitectura la recepción óptica tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional”. Quizá no solo el cine, sino todas las revueltas situacionistas y sus derivas de arte de acción, intervención y deambulación hasta las últimas propuestas lúdicas del arte público, sean las que hayan dado con el camino para que “las masas puedan organizar su percepción”. Su percepción distraída, por supuesto¹⁷.

Vamos a comenzar buscando la genealogía de su contraria en Benjamin: el recogimiento ligado a la exhibición y, en última instancia, a la contemplación, que, en tiempos de los dadaístas, se había convertido en “una escuela de conducta asocial”.

Quiero resaltar una vez más de la palabra exhibición el sentido de una “voluntad de mostrar” por parte de sus creadores y sobre todo de una determinada experiencia en su recepción, una aproximación a lo que se nos “da a ver” donde entran en relación su “apariciencia” con nuestros procesos de recepción; su puesta en escena con aquello que nosotros ponemos de nuestra parte para completar “el dispositivo” y activarlo, para que de ese modo se alcance, en última instancia, un potencial poético. No es necesario que esta contemplación lo sea de las propiedades intrínsecas de un objeto, puede consistir, por supuesto, en una intervención de la artista más allá del museo, en una vieja fábrica o en medio de la naturaleza, pero que reclama para sí la atención y el tiempo necesario para “atrapar un juego de relaciones” o el poder de una metáfora; un tiempo prolongado ante (o alrededor de la obra) algo quizá tomado prestado de la “moderna contemplación decimonónica” (o sus epígonos). Cuáles serán sus “rizomáticos” epígonos es pregunta interesante a largo plazo. Cuál la genealogía de nuestra tendencia a la contemplación en los espacios de arte –o en el espacio-tiempo que crea el arte- es algo que excede este texto.

En otro lugar aventuraba¹⁸ la posibilidad de que la dualidad en los hábitos perceptivos, se asentara en un contexto más amplio, en otra dualidad: la de “acción/contemplación” (contemplación intelectual como “vida del espíritu”), modelo de una tradición que se remonta a Aristóteles y que fue válida como “suelo base” para la generación llegada a la política en los años 60. Hannah Arendt distingue netamente entre tres esferas de la naturaleza humana: Trabajo, Acción, Intelecto. Y muestra su “inconmensurabilidad recíproca”. Esferas no conectadas que incluso se excluyen. En cualquier caso, Arendt nos advierte en “La condición humana” de la retirada de la contemplación en su sentido original cuando la Edad moderna hace su aparición. Nada se retira completamente, podemos pensar, no hay hueco ni ausencia que no busque sustitutos. La contemplación en (de) la experiencia estética puede ser uno de ellos. Y del peso tan fuerte que tuvo en el siglo XVIII la experiencia contemplativa ante la naturaleza, se dio el paso a esa “segunda naturaleza” que comenzó siendo el Salón y más adelante el museo.

Queda ubicada la estética, como antes apuntábamos, en la vida de las clases ociosas del siglo XVIII donde se intercambian los conceptos de contemplación, recogimiento, vida privada e individuo solitario:

“Lo privado, en otros tiempos insignificante y negativo, se había revalorizado hasta convertirse en sinónimo de felicidad. La sociabilidad se hace cada vez más íntima: los antiguos castillos se han convertido en la “morada interior”.¹⁹

A pesar de los esfuerzos de los documentalistas, los autores de la *Historia de la vida privada* comentan que “la iconografía (encontrada) acentúa aún más la impresión de que sólo se ve a la burguesía. Hasta tal punto acapara la escena”. El individuo recogido, separado. También el taller del artista responde al mismo “habito” que los interiores domésticos. Tiempo libre, interioridad, atención concentrada, tiempo por delante, desocupación, empleo del tiempo en mirar, ensoñaciones ante la naturaleza, en el museo, al escuchar música, leer una novela, un poema...

Este recogimiento convive con la distracción pintoresca, primero en los paseos por la naturaleza, más tarde en la ciudad. Quizá en sus visitas a las exposiciones universales lo experimentaron sucesivamente Baudelaire y Mallarmé. Sabemos que Wagner, sin embargo, deploraba “la persuasión de los modos distraídos de consumo cultural” y hace una distinción entre una atención profunda y las bajas formas de distracción,²⁰ de manera que la palabra tomaba ya carta de naturaleza propia. ¡Curiosamente Wagner, que sería considerado por los frankfurtianos como el causante de una de las más “negativas” distracciones, la del narcótico!

Parece que a Caspar David Friedrich le habría gustado la exposición aislada de sus cuadros en “una sala oscura, cubierta de negro, iluminada de forma direccional, perceptible a partir de la fuente de un único punto luminoso y acompañada musicalmente”. Evitar la polución en la contemplación supone que el espectador se sumerja en el cuadro. Es como si Benjamín le hubiera escuchado cuando asegura:

“Las masas buscan *disipación*, pero el arte reclama *recogimiento*(...)el lienzo en el que se encuentra una pintura invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestra asociación de ideas” (p.53) (El subrayado es mío)

Fluir de nuestras ideas....Es decir, la tradición moderna que viene de Kant, que bebe del juicio reflexionante, de la contemplación desinteresada de un objeto, del libre juego de nuestras facultades ¡con ocasión! de una representación; y, lo más rescatable: de la idea estética que nos invita “a pensar mucho”. Por supuesto Adorno, el gran defensor de la autonomía estética, considera que la “distracción” es una “regresión dado que la percepción es conducida hacia el “estadio” infantil y la profunda contemplación ya no es posible”²¹.

Este estadio infantil me invita a citar un texto de Ortega y Gasset del año 39, una conferencia en Buenos Aires, quizá no por casualidad en la “Asociación de Amigos del arte”, que se llama –precisamente- “Ensimismamiento y alteración”²². Allí Ortega, al margen de aberraciones tales

como comparar a los simios con los hombres primitivos y otros asuntos tremendamente machistas, hace algo tan inquietante para nosotros (hoy) como referirse al “aspecto moderno del bizantinismo reinante” como era “la superproducción de ideas, de libros y obras de arte, una verdadera inflación cultural”. “Se ha caído, dice, en lo que por broma, porque desconfío de los ismos podríamos llamar *capitalismo de la cultura*”. (Subrayo intencionadamente)

Pues bien, lo que me llama la atención de este texto es la dicotomía que establece entre algo tan próximo a los conceptos de recogimiento y distracción benjaminianos. Para Ortega *ensimismamiento* significa atender a nuestra propia intimidad, “ocuparse de sí mismo y no de lo otro, de las cosas”, “suspender su ocupación directa con las cosas”, “desasirse de su derredor”, “un retirarse a su intimidad para formarse ideas sobre las cosas y su posible dominación...” Y el otro estado, el que le “es natural” al hombre, es dispersarse, distraerse hacia afuera “como el mono en la selva y en la jaula del Zoo porque el animal es pura alteración y no puede ensimismarse”. No me resisto a citar de largo:

“y es aquel estar las diablesas bestezuelas constantemente alerta, en perpetua inquietud, mirando, oyendo todas las señales que les llegan de su derredor, atentas sin descanso al contorno(...) son los objetos y acontecimientos del contorno quienes gobiernan la vida del animal, le traen y le llevan como una marioneta(...) el hombre (alterado, fuera de sí, distraído hacia fuera) pierde su atributo más esencial la posibilidad de meditar, de recogerse dentro de sí mismo para ponerse consigo de acuerdo (...) La alteración le obnubila, le ciega, le obliga a actuar mecánicamente en un frenético sonambulismo”.

La experiencia estética estuvo desde sus orígenes del lado del ensimismamiento, para, de alguna manera, evitar vivir “como monos en una jaula”, por eso es en cierto modo sustituta de la religiosa. Los burgueses desocupados están oyendo a Schumann, contemplando una escultura, leyendo un poema... El tiempo se suspende. Así también en el museo.

En la esencia de la contemplación está el demorarse y la persistencia. Destaca la palabra detenerse como sinónimo de quietud. Destaca la palabra ad-mirar (el prefijo ya connota la distancia necesaria). Admirar: en el acto de contemplar hay un reconocimiento de la perfección de lo contemplado. Existe un tercer factor a añadir: la sensación de que “nuestro aparato perceptivo” está al máximo de sus posibilidades: los ojos como los de un lince, los oídos dispuestos a apreciar cadencias y movimientos monótonos; atender por otra parte a una variedad que se va sucediendo, intercambiando en el encuadre de la mirada: “dejar actuar tranquilamente a los objetos sobre nosotros y, ante todo, observar, observar, observar. Frente a la fuerza y

multiplicidad de las impresiones, “cómo liberarse de este agobio”?- se pregunta Goethe-, y responde: “de ninguna manera sino dejándolas pacientemente actuar y crecer en nosotros”²³.

En el corazón de la modernidad, comenta R. M^a Rilke en una de sus cartas:

“Hoy cierra el Salón. Y como de allí iré por última vez a casa, todavía me gustaría buscar un violeta, un verde, o ciertos tonos azules que me parece que tendría que haber visto mejor, para no olvidarlos jamás. Aunque tantas veces me haya parado delante con inflexible atención, el gran complejo de colores de La mujer en el sillón rojo me cuesta memorizarlo, tanto como un número de muchas cifras. Y sin embargo me lo he grabado en la mollera cifra por cifra”²⁴.

¿Por qué no puede no olvidar jamás ciertos tonos azules y quiere grabárselos en la mollera?
¿Qué hacía Rilke, qué hacemos nosotros todavía ahora, ahí plantados mirando, mirando, parados delante de algo con inflexible atención. Contemplando, hemos convenido.

Sostengo que no nos entregamos hoy totalmente a las cosas en tanto son puras representaciones y no motivos, corazón del concepto de contemplación de la estética idealista, sino que poco a poco hemos realizado con ella un gran *detournement*, la hemos llenado de impurezas. Podemos entregarnos a las cosas con mirada absorta, con admiración, con detenimiento y demora, porque, a medio camino en medio o entre medias, se dan los momentos de reflexión: buscamos los recuerdos, las comparaciones, nos sobresaltan las reminiscencias, proyectamos, asociamos. La mirada se puede volver inquisidora, descubridora, inquieta, interesada, analítica, sorprendida a fin de cuentas. Y, por ello, el cuerpo deja de estar ausente y con él el deseo, las preguntas por la moral, la identidad, el mundo, el mundo de verdad, el de la enfermedad, el hambre, la codicia, la pulsión sexual, la envidia, la muerte. Mientras tanto, también dejan de estar ausentes las teorías que dan cuenta de la relación de las palabras y las cosas, las filosofías que da cuenta de los “afectos, perceptos y conceptos”.

Antes, en el modernismo, esas “otras” maneras de mirar eran impuras y por ello despreciadas. Ahora están entretrejidas, como de hecho lo han estado siempre, decía ayer Rancière. El tiempo de la contemplación, que en otro momento se utilizó en el “placer de verse viendo”, no desaparece por completo, persiste y lo hace también en imbricación con la distracción. Y así contemplamos imágenes en movimiento en contra de la opinión de Benjamin cuando dice que “no podemos abandonarnos al fluir de nuestras ideas ante un plano cinematográfico: apenas lo hemos registrado con los ojos, ya ha cambiado”. Contemplamos obras que repiensen estas



"Ato de Apoio à Ocupação Prestes Maia",
del grupo brasileño Movimento sem teto do centro.

sensaciones, su sentido con el paso del tiempo. Me hace pensar en el video de Bill Viola *Slowly turning narrative* (1992): los espectadores observan, observan, observan, pero no pueden quedarse quietos, recorren la sala y se ven reflejados en la enorme pantalla-espejo que recoge su mirada y son asaltados por imágenes múltiples, desordenadas, que tienen que negociar su efecto con una monótona letanía de frases ¿Se puede convenir que tienen una atención en la distracción?

Creo que se da hoy en nuestra experiencia estética un entrelazamiento constante tejido de restos de hábitos muy arraigados entre nosotros, posos inconscientes. Una recepción (como atención) en la distracción en las prácticas de determinados artistas que consiguen hacernos detener y demorarnos aunque no consideremos a las cosas como “puras representaciones”. La obra, ya solo por su presencia, ¡su existencia!, puede funcionar en el fluir espectacular a modo de shock, de interrupción. O de “desviación”, como prefiere decir Rancière. Contemplar no significa tener que elegir como objeto un cuadro o una escultura: nos detenemos y contemplamos las instalaciones, los vídeos, las videoinstalaciones, las intervenciones, vuestros proyectos, todo aquello que haya sido pensado para tal objeto y, en medio de la distracción generalizada, nos asalta la sorpresa que nos atrapa y nos pide atención. En todo este proceso se gana tiempo y éste no es necesariamente el de la contemplación idealista (o religiosa).

El arte *puede* porque gana tiempo, incluso en la distracción. No es casualidad que el mencionado John Dewey, padre de la “experiencia”, fuera de los primeros que desde finales del siglo pasado estableció la imposibilidad de separar “un normativo modelo de atención” de las experiencias del shock: la disociación y la novedad. Así, Dewey recupera el shock de la sorpresa como uno de los métodos más efectivos de llamar la atención. Tendríamos que revisar esa fuerte inclinación de Benjamin a favor de la distracción entendida como irrupción de diferentes shocks en la nueva asignatura de la “percepción nueva”. Recordemos que la distracción es uno de los términos, siendo el otro la “contemplación en la absorción purificada del exceso de estímulos de la modernidad”. Pero no estoy segura de que Benjamin apueste decididamente por la dualidad si no es de manera melancólica. Deberíamos repensar esta tajante y rápida separación, porque elige a Derrain como uno de los ejemplos de contemplación (“ante un cuadro de Arp o un poema de August Stramm es imposible recogerse y formar un juicio como se haría con Derrain o Rilke”). Qué diría Duchamp al respecto: una mirada retiniana junto al “sesudo” Rilke...

Con todo, los estudiosos/as consideran que en Benjamin se da una oposición entre dos tipos de distracciones. Una como mero entretenimiento, como diversión (el teatro burgués, la opereta

de Offenbach, podrían ser un ejemplo) y la otra una distracción que es productiva: la del cine, el *flanêur*, el coleccionista, el jugador...Es en esta última donde sostiene su tesis de la “atención en la distracción”²⁵.

Hay autores que insisten en que en esta época de trastornos del sueño, fatiga, depresión y ADD existe una (otra) atención que no se debe despreciar aunque no coincida con aquella moderna ligada a la contemplación que nos hacía entrar en una “vida auténtica”. Esta distracción productiva es (creo) la que retoma Paolo Virno cuando nos habla de “la charla y la curiosidad”, ese lado oscuro de la ética moderna (por inconstancia, fatuidad, incapacidad de recogimiento y concentración; los monos en la jaula de Ortega, casi) que adquiere ahora entre nosotros, ciudadanos de una sociedad inmaterial y postfordista, importancia epistemológica ya que estas nuevas costumbres perceptivas nos ayudan a “dibujar formas inéditas de experiencia”. No por azar estas “inéditas formas de experiencia” se asientan en un contexto distinto del dibujado por H.Arendt. Paolo Virno discrepa de Arendt y niega la separación entre Trabajo e Intelecto (pensamiento puro). ¿En una sociedad fluida en la que se hacen cada vez más difusos los límites entre “trabajo y no-trabajo, si hay una dispersión de la productividad, cómo no va a haberla de los proceso perceptivos?”²⁶

Es en esta sociedad donde tenemos que repensar la dialéctica atención/distracción para ser un poco conscientes de quienes somos, cuáles son nuestras capacidades para ver, para comprender más tarde, cuáles nuestros traumas, nuestras incapacidades. ¿No es curioso que se eche de menos la contemplación, entendida no sé si en el sentido del idealismo estético o más cercana a la iluminación religiosa y que parezca buscarse hoy en las prácticas zen que nos rodean por doquier? Qué pensar de la propuesta de la que nos habla Rancière, la del grupo francés “Je et nous”, una propuesta de construir precisamente ese espacio “asocial” de contemplación. Un espacio kantiano como él decía, donde por medio de la contemplación se pase del Yo al NOSOTROS, un proyecto que trabaja sobre un dispositivo frágil, sobre la base de la inutilidad y sobre la paradoja de un lugar retirado propicio al aislamiento de cada uno que sea (al mismo tiempo) el centro de una atención colectiva:

“Campamento urbano se propone producir en un espacio de gran tensión urbana un lugar singular a disposición de todos y bajo la protección de todos. Un lugar inútil, extremadamente frágil y no productivo. Un lugar para uno mismo pero común a todos. Un lugar abierto a cada uno para abstraerse de la comunidad bajo la protección de la comunidad, un lugar de frecuentación “de una sola plaza” para experimentar los atractivos de la soledad. Un lugar de nada donde se está con uno mismo, donde se puede pensar en uno mismo. Un lugar espiritual al margen de lo religioso. El recogimiento de un YO posible en el NOSOTROS: un nuevo espacio público”²⁷.

Para finalizar, sólo unas cuantas preguntas que nos ayuden a hacer un poco más compleja la dialéctica benjaminiana ¿No se debería considerar un arte de nuestro tiempo que no fuera consciente de que el joven ya no está haciendo castillos de naipes, como en los cuadros de Chardin, ni ensimismado con los dibujos de las alfombras como el “niño Ruskin”, sino que con su mp3 está encerrado en su burbuja? ¿Estará entregado a la atención “en la distracción”? Los artistas que hoy quieran proponernos una contemplación, una atención y un ensimismamiento como si nada hubiera pasado en doscientos años de modernidad hacen, en este sentido, y como diría Adorno, “trampa”.

¿Se sostiene hoy la versión dualística moderna (De Fry a Fiedler) de la manera de percibir en la que “el raptó, la presencia de la percepción sin tiempo se contrasta con lo bajo, mundano o cotidianos modos de ver y escuchar”?²⁸ ¿Comprendemos que en todo proceso que se presente en la dispersión hay un momento de raptó y en toda obra que (sólo) se presente a la inmersión contemplativa hay una mentira (pretensión fracasada hoy de “visión pura”)?

¿Podemos aprobar que de obras que han sido pensadas en esa percepción háptica, relacional y comportamental más propia de la “recepción en la distracción” se demande una atención sostenida? Es decir ¿que se nos pida “contemplar” a los sujetos activos, y, lo peor, que se congelen como fetiches los restos de su actividad para dárnoslos a contemplar? En ese sentido Suely Rolnik se ha comprometido como comisaria para luchar por la memoria viva de Lygia Clark.

¿Se puede contemplar a los que “actúan”? Leo en el diario “El País” de 5 de Agosto de 2006: “Los bañistas ayudan por segunda vez en cuatro días a los inmigrantes llegados en cayucos hasta el sur de Tenerife (...) José corrió a socorrer a los inmigrantes mientras algunos, como su amigo Allberto se quedaron mirando”: “Es que había gente que se lo tomaba como un espectáculo, y se ponían a sacarles fotos con el móvil a los inmigrantes”. Me parece algo muy revelador y nada alejado de algunos comportamientos que se dan en “el mundo del arte”. Quizá no estaría mal comenzar por repensar estas imágenes a la luz de las metáforas del espectador que tan lúcidamente nos ha problematizado Hans Blumenberg?²⁹ Pero con ello iniciaríamos un debate que excede estas páginas. ■

Notas

- ¹ S. Buck Morss: “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte” en *La Balsa de la Medusa*, nº 25, 1993, pp. 55-98.
- ² Ver el cuestionario sobre “Cultura visual” en *October* nº 77, 1996. (Traducido al español en: *Estudios visuales*, nº 1, Nov 2003, pág 87)
- ³ El cine parece tenerlo más fácil: según Deleuze existe una continuidad entre las imágenes y las cosas. Y el Godard de las *Historie(s) du cinéma* también considera que no hay diferencia, sino continuidad, entre representación y realidad.
- ⁴ Leemos en *El País* 23 Julio 2006: “la guerra filmada por los soldados. 2.000 vídeos relacionados con la guerra en youtube.com: “son cosas que nunca verás en la CNN”. ¿Considerará esto Godard como “imagen”?
- ⁵ Punto 7 del 5º Comunicado Preiswert a los Medios de Comunicación. www.contraindicaciones.net/2004/04sobre_arte_publico.html
No son tan distintas las palabras “clásicas” de Nelson Goodman: los “llamados mundos posibles de la ficción operan en los mundos reales de manera muy similar a como lo hace la no ficción(...)Tanto Cervantes, como el Bosco o Goya, y en no menor medida que Boswell, Newton o Darwin, parten de mundos familiares, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos, y reformulan, así, esos mundos de diversas maneras, a veces notables y a veces recónditas, pero que acaban por ser reconocibles”. Nelson Goodman: *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1990, pág 144.
- ⁶ Georges Didi-Huberman: « L’image brûle » en *Penser par les images* (Ed. L. Zimmermann), Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2006.
- ⁷ Remito al texto de Rancière en estas mismas páginas: “dentro de este marco, existen las estrategias de los artistas que se proponen cambiar los marcos y las escalas de lo que es visible y enunciable, de mostrar lo que no se veía, de mostrar diferentemente lo que se veía con demasiada facilidad, poner en relación lo que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de las reacciones. Es lo que llamaré el trabajo de la ficción.”
- ⁸ Conrad Fiedler: *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1991, pag 51.
- ⁹ A esto Fiedler lo llama “inervar la vista”. Benjamin, que lo ha leído, piensa que el cine “inerva la vista y la memoria”. Y el modelo no es el del hilemorfismo Aristotélico, materia-forma, sino otro modelo de aprehensión, no focalizante, no formalizante en ese sentido y que tiene a la distracción como modelo, la distracción que se opone al conocimiento objetivo, necesariamente atento, focalizador. Volveremos sobre ello más adelante. Ver al respecto J.L.Deotte: *L’époque des appareils*, Paris, Ed Lignes & Manifestes, 2004, pp 208 y 209 y *Walter Benjamin, la question de la technique et le cinéma* en http://www.paris-art.com/echo_detaoñ-508.html
- ¹⁰ Hal Foster: *Diseño y Delito*, Madrid, Akal, 2004, pág.103.
- ¹¹ Mieke Bal insiste en este sentido “en el carácter intelectual de la visualidad” y sus consecuencias para la “metodología-in-the-making” de los estudios de la cultura visual”: Mieke Bal: “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales” en *Estudios visuales*, nº2, Diciembre 2004 pág 43. Sobre el arte “que piensa” nos invita a la lectura del libro de Ernst Van Alphen: *Art in Mind: How Contemporary Images Thought*. Chicago, The University of Chicago Press, 2005.
- ¹² Hannah Arendt: “El pensar y las reflexiones morales” en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1995, pág 109.

¹³ Hannah Arendt, op.cit, pág 110.

¹⁴ www.unia.es/arteypensamiento05/einze/einze02_2005/may01.html

¹⁵ Citaré por la traducción de Jesús Aguirre en *Discurso interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1989. Con una salvedad , donde él utiliza la palabra dispersión y yo prefiero referirme a “distracción”, como ocurre, por ejemplo, en la traducción inglesa o en la versión francesa *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*

¹⁶ El arte “puede” porque “piensa” y si pensamiento y visualidad están unidos en el *theorein* hemos de preguntarnos por las distintas modalidades de percepción que tenemos en relación al arte “que piensa”. Especialmente porque desde la revisión benjaminiana de la contemplación, el hecho de la percepción distraída conlleva también producción de pensamiento. Qué distracción sea ésta se sitúa en la misma dificultad hermenéutica que su paradójico pensamiento en torno al optimismo/pesimismo en relación al aura. Este pensamiento me parece fundamental porque cruza de modo radical nuestro actual estado de cosas

¹⁷ Hannah Arendt, op.cit, pág 110 “Las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil)” W. Benjamin: *La obra de arte...*, op.cit, pág.54

¹⁸ Aurora Fernández Polanco: “Qué mirada sin cuerpo” en *Cuerpo y mirada: huellas del siglo XX*, Madrid, MNCARS (en prensa)

¹⁹ *Historia de la vida privada De la Revolución francesa a la Primera Guerra mundial* (Dir: Ph Ariès y G.Duby), Madrid, Taurus, 1989, T.IV

²⁰ J.Crary: *Suspension of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge, Mass, 1999, pág 248.

²¹ Es curioso como Adorno “imita” a Benjamin: “La relación con el arte no era la posesión del mismo, sino que, al contrario, era el observador el que desaparecía en la cosa. Por el contrario, las obras modernas atropellan a cualquiera como locomotoras de cine”, T.W.Adorno: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1989, pág 25.

²² En J.Ortega y Gasset: *Obras Completas*. Tomo V, Madrid, Alianza , Revista de Occidente, 1983, pp 295 y ss

²³ Vid L Pareyson: *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1988, pág 176.

²⁴ R. Mª Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1986, pág 58. La carta es del 22 de Octubre de 1907.

²⁵ Sharon Bhagwa *Filming Local, Thinking Global* . Paper Global Studies Seminars, International Institute de UCLA. Copyright Sharon Bhagwan, 2004. Agradezco a la autora que me facilitara su tesis doctoral inédita.

²⁶ Paolo Virno: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

²⁷ www.evensfoundation.be/downloads/CampamentUrbain

²⁸ Más allá, en el “corazón antropológico” estarían las denominadas por Bataille “formas miserables”, las más auténticas... y a las que pocas veces tenemos acceso.

²⁹ Vid: Hans Blumenberg : *Naufragio con espectador*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1995