

# CONTEMPLACIÓN EN EL CONSUMO VISUAL ACTUAL

## El museo de arte contemporáneo

*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.*

Aurora Fernández

Los estímulos que recibimos son procesados por el sistema nervioso, pero este se educa para filtrar aquellos que resultan de poca importancia puesto que sería imposible de asimilar toda la interacción que tenemos con el exterior. En la época contemporánea nos encontramos inmersos en un flujo incesante y avasallador de impulsos por lo tanto vivimos sonámbulos a la realidad, la respuesta inconsciente [without thinking], de que habla Buck-Mors, como la única alternativa para relacionarnos con el mundo contemporáneo y sobrevivir.

La percepción se convierte en experiencia sólo cuando se conecta con la memoria sensorial del pasado; pero para el “ojo protector”, que previene las impresiones, [...] El haber sido abstraídos de la experiencia” se ha convertido en el estado general, ya que el sistema sinestésico está programado para detener los estímulos tecnológicos para de ese modo proteger tanto al cuerpo del trauma del accidente, como a la psique del trauma del *shock* perceptivo. En consecuencia, el sistema invierte su función. Su meta es *entumecer* el organismo, matar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de la sinestesia se ha convertido, pues, en un sistema anestésico.” (Buck-Mors, 1993, 72)

Los sentidos aún perciben pero no registran nada; nos convertimos en individuos que al mismo tiempo son sobrestimulados y entumecidos. En una burbuja aislados de la realidad.

El termino fantasmagoría se originó en Inglaterra en 1802 como el nombre de una exposición de juego de luces, el término hace referencia a una realidad aparente que engaña a los sentidos a través de la manipulación técnica. El problema ocurre cuando la fantasmagoría se vuelve la normalidad y nuestra realidad una ficción que subsana nuestra imposibilidad de relacionarnos con el mundo.

El hombre se relaciona con el mundo de forma simbólica, la forma de difusión de estos símbolos ha variado en el transcurso de la historia, la más grande revolución tuvo lugar con la aparición de la televisión. La distancia está implícita incluso desde el nombre, A partir de este momento el dialogo del ser humano con sus símbolos fue unidireccional.

La televisión no es un anexo; es sobre todo una sustitución que modifica sustancialmente la relación entre entender y ver. Actualmente se nos muestran [el mundo], y el relato (su explicación) está prácticamente sólo en función de las imágenes que aparecen en la pantalla. (Sartori, p. 36).

El hombre tiene un deseo por controlar lo que le rodea, y En este mundo de traducciones sensoriales las imágenes se vuelven la forma más directa de comprender el mundo, en la época de la globalización las imágenes son un reflejo del mundo y controlar el contenido de ellas es un intento por organizar el mundo. Ese es el problema con las narrativas oficiales, la imagen se vuelve una herramienta.

Ante esta narrativa oficial pareciera que la función del arte es ir en contra a ese discurso; modificarle. Que debería, en ésta devolver a los individuos la capacidad estética en contraposición a la vida entumecida. Corresponde eliminar el velo que imponen los medios de difusión oficial de información.

El demanda del arte, una tarea de mayor complejidad – esto es, deshacer la alienación del sensorio corporal, *restaurar el poder instintivo de los sentidos corporales humanos para el bien de la auto-preservación de la humanidad*, y hacerlo, no intentando evitar las nuevas tecnologías, sino mediante ellas. (Buck-Mors, 1993, p. 57)

Pero no hay que caer en una concepción romántica del arte por el arte y desligado del mundo. El origen del término *estética* está en *Aisthētikós* y *Aisthēsis* que refieren a aquello que es perceptible por medio de la sensación: la experiencia sensorial de la percepción, en este sentido “El ámbito original de estética no es el arte, sino la realidad.” (Buck-Mors, 1993, p.58)

Los sentidos han estado siempre en un segundo plano respecto a la razón, siendo aquello incivilizado que nos vincula con el mundo de lo animal, como un medio de auto preservación sin fin alguno más allá de ello. Que choca con las

aspiraciones morales epistemológicas del arte de otros siglos. Sin embargo, el arte del intelecto desprendido de la realidad pierde su fuerza para abrir paso a un arte de lo real. Las imágenes del arte interactúan con otras imágenes y las enriquecen. Nos permiten acceder a otro tipo de percepción, nos brindan un espacio sensorial que únicamente se identifica con ella.

Se origina aquí un debate, ¿es la imagen algo más que sólo información o es que encierra en sí un contenido no explicable? En la dinámica social que nos encontramos Susan Buck-Mors defiende la imagen superficie.

El mundo-imagen es la superficie de la globalización [...] es toda nuestra experiencia compartida. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. (Fernández, p. 126)

Es en esta superficie donde radica su poder revelador y comunicador. El uso de la imagen no es el problema, sino la única alternativa.

\*\*\*

El concepto de experiencia estética tenía un problema desde su origen; el término fue acuñado por un sector económico-cultural específico de la sociedad y por lo tanto respondía a los intereses particulares de ella: en el seno de la experiencia estética estaba el ocio. En esta actitud de contemplación estaba implícita una actitud pasiva y distante ante la obra y la realidad. Ésta situación que se rompe en la década de los 60, cuando el arte comienza a pensar como un arte de acción. El binomio arte-acción tiene implícita la actividad del pensamiento.

La crisis de la experiencia estética está estrechamente relacionada con las prácticas de consumo, y como se relaciona con los canales de distribución y mercado y con las estrategias de producción. En el mar de información que vivimos no es posible siquiera detenerse a seleccionar las fuentes que hemos de recibir. Vivimos en una era de sobreinformación no es posible prestar atención: es necesaria una distracción. El espectador necesita de una habilidad especial para percibir críticamente.

Ante la imposibilidad de atención hay que pensar en “la recepción en estado de distracción” de Walter Benjamin, donde es sólo posible ya la advertencia ocasional. Tal vez son las manifestaciones lúdicas el arte como el cine, el arte situacionista y el arte acción las que permitan organizar la percepción distraída del público.

En la acción de contemplación reservada para las clases ociosas se determinaba por el recogimiento, la vida privada y un individuo solitario. El problema con estas manifestaciones artísticas es que se decantan por la burguesía, tiempo libre y soledad son los términos constituyentes de la experiencia estética. Este fenómeno está íntimamente relacionado con la distracción pintoresca. En una cita de influencia plenamente kantiana Walter Benjamin dice lo siguiente: “Las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento [...] ante el podemos abandonarnos al fluir de nuestra asociación de ideas” (Fernández, p. 134)

“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. La obra debe volverse una obra de la sorpresa, del shock que irrumpe en la realidad. Que en medio de la distracción total nos aborda y atrapa. “El arte puede porque gana tiempo, incluso en la distracción” (Fernández, p.138)

En la obra de Walter Benjamin pueden identificarse dos tipos de distracción: un mero entretenimiento, como una diversión y una distracción que es productiva donde se inserta la “atención en la distracción”. Esta práctica no depende del objeto mismo son que se basa en que “reclama para sí la atención y el tiempo necesario para “atrapar u juego de relaciones” (Fernández, p.133) Se retoma la idea de Hannah Arendt “Y el arte piensa porque la «característica principal del pensar es que interrumpe toda acción, toda actividad ordinaria, cualquiera que ésta sea” (Fernández, p. 130)

“La esencia de la contemplación está en el demorarse y la persistencia” el problema radica en que se da a la palabra demorarse un sentido de quietud, relacionándolo nuevamente con la pasividad mencionada anteriormente. Serpia

conveniente pensar esta suspensión del tiempo no como un resorte que se contrae no por falta de energía sino como una acumulación de la misma. Una pausa que encierra en sí una energía potencial considerable. El tiempo se suspende, así también en el museo.

Pareciera una paradoja que el arte que fue gestado a través de esta premisa (arte acción), como una crítica a las instituciones se encuentre ahora en las salas del museo. En palabras de Polanco el término de exhibición debe perder el sentido peyorativo y apropiarse de aquel que le confiere el enseñar y mostrar. Aunque las imágenes del arte sigan siendo apariencia, en el sentido de imagen-superficie genera discursos en torno a ella que posibilitan una reflexión especial.

“El arte *puede* ayudarnos a fabricar un imaginario para huir de la amenaza de la irrealización” (Fernández, p. 129) y en este sentido el arte agrupa estas formas y se vuelve un marco para la reflexión. El MACBA definió al museo de la siguiente manera: “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” (Fernández, p. 128)

Es por eso que la figura del museo no puede ser desdeñada de un tajo, ni crear un sesgo con la producción artística que fue concebida con la intención de ser exhibida; retomando las ideas de Didi Huberman, todas las obras de arte son producto-reflejo de las micro realidades en que fueron gestadas y en este sentido son también objeto de dialogo y reflexión en la dicotomía objeto arte y objeto historia.

En el mundo de la globalización no es posible pensar en términos de linealidad sino que es la simultaneidad la que condicionará la estructuración del mundo y por lo tanto de arte. Como una lluvia de eventos acaeciendo a lo largo del mundo cada gota por su cuenta pero finalmente todas pertenecientes a una misma estructura. La obra de arte, incluso de épocas anteriores que estaban basadas en la contemplación ociosa, entabla diálogos con el tiempo actual. “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” (Didi-Huberman, p. 31).

Walter Benjamin en su libro “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” habla de la pérdida del aura en la obra de arte, pero la obra de arte es irremplazable, lo que se puede remplazar es su reproducción.

En lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable. (Gadamer, 1996, p.86)

Fernández Polanco dice, retomando a Guy Debord, que creamos pequeños *detournements*, nos entregamos a los objetos con una mirada absorta, tenemos momentos.

## Referencias

- Sartori, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, Buenos Aires, 1998.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001.
- Buck-Morss, Susan, “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”, *La Balsa de la Medusa*, No. 25, 1993, pp. 55-98.
- Gadamer, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996.
- Benajmin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003.
- Fernández, Aurora, “Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?”, *Estudios Visuales*, No. 4, 2007, CENDEAC [En línea]