



Psicología, Conocimiento y Sociedad
ISSN: 1688-7026
revista@psico.edu.uy
Universidad de la República
Uruguay

Echavarren, Roberto
Hipermodernidad y arte
Psicología, Conocimiento y Sociedad, vol. 6, núm. 2, 2016, pp. 259-279
Universidad de la República
Uruguay

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=475848616014>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

UNEM redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Hipermodernidad y arte

Hypermodernity and art

Roberto Echavarren
Escritor e investigador (Uruguay)

Autor referente: robertvarren@gmail.com

Historia Editorial

Recibido: 11/04/2016

Aceptado: 26/08/2016

RESUMEN

El artículo analiza la hipermodernidad a través de internet, medio que condiciona nuestra experiencia de ella. Los tres vértices de la comunicación (Jakobson, 1974) se desdoblán: a un emisor dividido entre autor y personaje dramático o lírico, un destinatario dividido entre un eventual dedicatario de la obra y su receptor, que puede ser todos o ninguno, corresponde una división entre contenido del mensaje artístico y un referente que se vuelve, por lo menos, ambiguo. Lo que Jakobson consideró “literariedad” o modalidad de la comunicación artística

se ha vuelto el modo de comunicación predominante en internet. Así, se considera el efecto de una comunicación de internet en tanto obra artística, confrontando la problemática del aura a partir de Benjamin (1989), quien, traductor de Proust, basó sus reflexiones sobre el aura en la experiencia proustiana del momento privilegiado. Tomando en cuenta la lectura que hace Beckett (2008) de Proust, finalmente, se examinan los intentos vanguardistas de destruir el aura y se distingue entre aura y presentación artística.

Palabras clave: hipermodernidad, arte, internet, comunicación poética.

ABSTRACT

The article analyzes hypermodernity through the Internet, since this medium conditions our experience of it. The three angles of the act of communication become divided (Jakobson, 1974): the sender is divided between an author and a dramatic or lyrical character, the receiver is divided between an eventual dedicatee of the work and its reader, who can be everyone or no one, and the contents of

the artistic message is divided from a conjectural reference. “Literariness” has become the predominant mode of communication in Internet. In that sense, the article examines the effect of an Internet message as artistic communication, confronting the question of the “aura” (Benjamin, 1989). Finally, the avantgardist attempts to destroy the aura are discussed, and a distinction is made between aura and artistic presentation.

Keywords: Hypermodernity, art, internet, poetic communication

La posmodernidad, surgida inicialmente en el discurso arquitectónico como reacción contra el estilo internacional, muy pronto se utilizó para designar tanto la desarticulación de los fundamentos del absolutismo de la racionalidad como el hundimiento de las grandes ideologías de la historia. Las grandes ideologías pueden considerarse un horizonte de plena luz teológica porvenir, ya sea remitida a una vida después de la muerte (paraíso o infierno) como a un horizonte propiamente histórico, a un futurismo teleológico y programático hacia una realización plena del “hombre nuevo”. Los planteos seculares acerca del “hombre nuevo” sin embargo no dejan de estar inspirados en San Pablo, no renuncian a un horizonte teológico, al horizonte dogmático de las religiones positivas. Los totalitarismos del siglo XX a partir de programas del siglo XIX, cualquier plataforma o discurso dominante sobre la historia, son intentos de trasfondo teológico confesional ante las postrimerías: trátase de un paraíso accesible a través de la *jihad* o lucha proselitista, como afirma el Islam, o el premio a la labor apostólica del cristiano –o de las promesas utópicas de los regímenes que conocimos como socialismo real o fascismo, sostenidos por el terror de Estado. Ciertos programas del siglo XIX con sus directivas de acción drástica no tenían en cuenta las instituciones del naciente Estado de derecho, o bien las despreciaban y las borraban.

En contraste con esto, el derrumbe de paradigmas en la segunda mitad del siglo XX, teniendo en cuenta un paralelo con la ruptura de la herencia epistemológica cristiana en el siglo XVII, fue considerado en la poesía y el arte como neobarroco.

Mayo de 1968

Con el término “hipermodernidad” Gilles Lipovetsky (2006) se refiere a prácticas consumistas centradas en la vida presente.

Podemos agregar que nuestra modernidad de nuevo cuño, hija del desarrollo económico, de nuevas tecnologías y del acceso generalizado al seguro de salud y a la educación, triunfó en las democracias. Aun en países autoritarios como China fue la iniciativa privada que desplazó al menos en parte la intervención directa del gobierno como agente económico. Esto dio impulso el mercado y permitió el ensanchamiento de la clase media.

Las instituciones y la legislación del Estado de derecho se encaminaron a impedir los monopolios, sea estatales o privados. Los poderes del Estado y la justicia protegieron la actividad económica de los ciudadanos, el gobierno asumió su rol de crear las leyes que legitimaran la iniciativa económica privada y de hacerlas cumplir, además de dedicarse a sus otras responsabilidades, la educación, la infraestructura, el nivel de vida de la población, la protección de los más pobres, la sociedad civil.

Un hilo resulta claro sin embargo: la primera crisis decisiva de lo moderno fue Mayo de 1968. Ese año la Unión Soviética invadió Checoslovaquia, lo cual puso en evidencia su carácter imperial agresivo. Para Occidente, y en particular para la juventud, fue posible vislumbrar en qué enclave no era factible luchar por la libertad, qué estrategias habían dejado ser creíbles, qué significaba la ortodoxia de los partidos comunistas mundiales. También se había visto de modo patente cuáles eran las maniobras imperiales de Estados Unidos en Asia del Sur. Malestar, rebelión, fervor de juventud, nuevos flujos económicos, la industria musical, estilos ligados a la música, la accesibilidad de nuevas drogas, el retroceso de la censura referida al sexo y a la pornografía, protestas por la conscripción militar, paz relativa en vastos sectores del mundo que permitía los viajes, este conjunto de factores y circunstancias llevó a vislumbrar un “nuevo mundo amoroso”. Vale decir una utopía de la música, la eclosión de un Eros polimorfo, la visualización de minorías de género y raza, reclamo de

derechos. Somos hijos de ese Mayo del 68. Su impulso continúa en el terreno móvil de las guerras de estilo y los logros legislativos en pro de la igualdad de derechos.

El programa de la antigua izquierda (la toma leninista del poder central del Estado) fue sustituido por un arte de la contraconducta, una rebelión micropolítica, una revolución de las costumbres, con santa impaciencia: *"We want the future and we want it now"* (Jim Morrison).

Un par de años después de la despenalización de la homosexualidad en Inglaterra (1967) surgió allí el Gay Liberation Front. Londres se volvió un epicentro de alternativas en términos de imagen y comportamiento. Efervescencia de la moda (Twiggy, con su cuerpo andrógino) y efervescencia del estilo callejero, con prendas nuevas re combinadas, imágenes de las jóvenes bandas, la imagen del hippie; pelo largo, joyas, colores y telas, antes reservados solo a la mujer, en el juego tautológico de la moda, fueron apropiadas por el varón, dando nacimiento a nuevos cuerpos y nuevos comportamientos. Los jóvenes, en sus vertientes contestatarias o alternativas, creaban estilo, a diferencia de otras épocas cuando las clases privilegiadas eran el árbitro de la moda. Ahora el estilo venía de abajo, de una juventud de posguerra, venía de un camionero, Elvis Presley, invirtiendo la pirámide jerárquica de la moda. Un joven que no tenía nada que perder entró al mercado con su presentación de estilo. Y esa imagen tuvo un poder de seducción que elevó a los jóvenes a una expectativa nueva, a una captura mutua entre música e imagen. El músico apareció como el garante de una transformación visual, la encarnación de un nuevo estilo de vida. Pero la moda tiende siempre a devorar el estilo. Los músicos perdieron su estilo y pasaron a ser consumidores de moda.

El estilo

Ante lo previsible de la moda, que suele apostar a la identidad de género como estrategia de mercado, el estilo resucita esporádicamente, desmontando cada vez la identidad de género al presentar un mixto desconcertante. Sus recursos son innumerables, como los de la moda, pero producen un impacto singular por el modo en que se combinan, se personalizan, según la oportunidad y el contexto. El choque entre estilo y moda nunca fue más fuerte que en los 60 y primeros 70, cuando el estilo resistió por un tiempo a ser colonizado por la moda, cuando la moda no pudo digerir e incorporar las presentaciones del estilo.

Para decirlo con Didi-Huberman, en los 60 hizo crisis el horizonte teológico aplicado a la política (Didi-Huberman, 2012). Hipotecar el presente en aras de un futuro utópico dejó de tener sentido. La luz absoluta del horizonte totalitario teológico, el consenso forzado, impedía ver las luciérnagas del estilo, las prohibía o las borraba. La exploración erótica fuera de las expectativas de género, las experiencias con drogas, la nueva música y las nuevas imágenes, cualquier expansión de la conciencia e innovación en el estilo eran considerados por los leninistas de entonces meros “epifenómenos de la burguesía”.

A través de las últimas décadas la explosión de n-sexos diversificó las opciones, rompió los clichés de género sostenidos por la religión, la ley y la policía, llevó a cuestionar el dominio patriarcal de la familia y originó nuevas familias anómalas. En varios países de Occidente la legislación cívico-patrimonial que admitía solo la familia heterosexual fue modificada a favor del matrimonio igualitario. La marihuana vio reconocida su virtud curativa e iluminadora. Nuevas leyes antidiscriminatorias penalizaron los crímenes de odio. Esta revolución cultural abrió las mentes y aumentó los márgenes de tolerancia. La iglesia o las iglesias perdieron (al menos en parte) su predicamento legal y social y sus prerrogativas sobre la vida privada de las personas.

La disciplina de los niños, en el hogar como en la escuela, el orden autoritario impuesto por los mayores, la regla del silencio, parecen haber sido reemplazados hoy por la espontaneidad y el libre diálogo, conductas hasta tal punto diferentes que los padres antiguos no reconocerían a las familias de hoy.

Internet

La palabra “hipermodernidad” pretende señalar una nueva etapa de crecimiento. Obliga a nuevos aprendizajes. Según Lipovetsky (2006), “ya quedan en la palestra solo el culto a la competencia económica y democrática, la ambición de la técnica, los derechos de los individuos” (p. 56).

Esta descripción es insuficiente. No toma en cuenta la contracara del “culto a la competencia económica”, lo que Michel Foucault llama “valores calientes” encarnados en la sociedad civil, el arte, los estilos de vida (Foucault, 2004). Para Lipovetsky (2006) todo es moda, vale decir flujo de la banalidad a través de los medios: “Un mundo de seducción y de movimiento incesante cuyo modelo es el sistema de la moda” (p. 63). En el mundo unidimensional que describe no hay imágenes contrastantes que se destaquen por su anomalía y puedan sacudir. No existe el estilo. Pero la gente no es unidimensional, no todo se reduce a la mercadotecnia de la moda. Hay expresiones de estilo que rompen la continuidad del sistema de la moda.

Quisiera ante todo referirme a internet. Si algo caracteriza la hipermodernidad es la gran novedad de las últimas décadas. La revolución cultural del 68 ocurrió en un mundo todavía sin internet. Esta novedad, la tecnología digital, agregó una nueva dimensión a las comunicaciones. Abrió nuevas posibilidades de expresión y comunicación artística. Fue y sigue siendo un campo de batalla entre los que buscan acceso libre a la información, que es poder, y los sitios que cobran para entrar y acceder a sus archivos.

En 2011 se discutió en el parlamento de Estados Unidos un proyecto de ley, que se llamó SOPA (Stop Online Piracy Act). So pretexto de defender los derechos de autor, el proyecto respondía al lobby de las corporaciones que buscan ganar dinero en internet a cambio de un monopolio de la información. Un grupo de ciberactivistas organizó una campaña en contra del proyecto de ley y logró movilizar a multitudes que firmaron peticiones contra su aprobación. Los activistas mostraron que la ley era vaga e inapropiada, que llevaría a incontables juicios por violación de derechos de autor en todo el mundo, no solo en Estados Unidos. Los parlamentarios se asustaron y se echaron atrás. Uno de los activistas más destacados contra el SOPA fue Aaron Schwartz, un prodigio de la programación informática con una sed insaciable de conocimiento. Schwartz, en su campaña por que la información en internet fuese accesible y gratuita, intentó piratear un sitio pago que monopolizaba artículos académicos. Presionadas por las corporaciones, las autoridades federales de Estados Unidos hicieron de Schwartz un chivo expiatorio. Fue enjuiciado y acusado de varios cargos en 2011 y 2012. A lo largo de dos años, el fiscal agregó acusación tras acusación. El proceso agotó los ahorros de Schwartz y generó una inmensa deuda con sus abogados. Bajo presiones del FBI y en vísperas de ser condenado, Schwartz eligió el suicidio, volviéndose un mártir en la defensa del libre acceso a la información. La batalla por la libertad de internet continúa.

Los sitios de libre acceso como youtube o facebook son poderosos vehículos de intercambios masivos. Lautréamont, en la segunda mitad del siglo XIX, había pronosticado que la poesía sería escrita por todos. La posibilidad de expresión personal en internet lo confirma.

La comunicación poética

En su ensayo “Lingüística y poética”, de 1960, Roman Jakobson establecía los rasgos diferenciales de la comunicación poética. En un intercambio corriente encontramos tres polos: emisor, receptor y mensaje. En la comunicación poética y literaria,

no solo el mensaje en sí, sino incluso el destinador y el destinatario se vuelven ambiguos. Además del autor y el lector, se da el “yo” del protagonista lírico o del narrador ficticio y el “tú” del supuesto destinatario de los monólogos dramáticos, súplicas y epístolas (Jakobson, 1974, p. 36).

Ese supuesto destinatario no se confunde con los eventuales lectores o receptores de la comunicación literaria o artística. Por otra parte:

La primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina el referente, pero lo vuelve ambiguo. Al mensaje con doble sentido corresponden un destinador dividido, un destinatario dividido, además de una referencia dividida, como claramente aparece en los preámbulos de los cuentos de varios pueblos, así por ejemplo en el exordio habitual de los narradores mallorquines: “Això era i no era” (Jakobson, 1974, p. 36).

En la comunicación poética (vale decir, literaria, artística) el emisor, el receptor, el mensaje se desdoblan. El yo del autor no es el yo del personaje ficticio, el receptor no es el destinatario del mensaje, y el contenido del mensaje tiene un referente equívoco.

¿Qué sucede en internet? Las redes transmiten mensajes personales: el mensaje de un miembro de facebook a otro miembro de facebook, por ejemplo. Pero los blogs, los posts, imágenes y textos que se suben a internet en uno u otro sitio responden a lo que Jakobson consideraba comunicación poética o literaria. El emisor puede colgar materiales en diversos sitios con nombres diferentes. A través del tiempo internet evoluciona y los usuarios también. Los archivos, datados y clasificados, son materiales ubicables, como si fueran una obra de arte o un libro. El usuario de internet que cuelga materiales o los comparte actúa como un artista con su obra. A lo largo del tiempo el artista evoluciona y no puede decirse que tenga una identidad fija. La obra lo lleva

siempre más lejos de sí y lo cambia. El artista, igual que el usuario que sube materiales a internet, se desdobra entre un sí mismo privado y las manifestaciones públicas que tienen una existencia autónoma. No puede decirse que haya identidad de emisor. Hay más bien una liberación desperdigada de sí en cada caso.

¿A quién llega un posteo de internet? Tampoco hay identidad de receptor. El mensaje llega a todos y a nadie. El receptor es aleatorio, no coincide con nadie en particular.

Y, en cuanto al tercer término en la trinidad del mensaje: el referente, ¿dónde está el referente? ¿Cuál es el referente de una foto tratada en Fotoshop? Las selfies nos dan imágenes cambiantes y sorprendidas de un sujeto conjetural. La foto se transmite desprendida de su referente. Esto se parece a la invención.

Los contenidos en las redes están desdoblados, se los puede compartir. internet fomenta la expresividad sin sujetos que tengan el rol de emisor unívoco de mensajes que llegan a incontables receptores. Hay emisor, receptor y referente del mensaje, pero se han vuelto ambiguos e incluso indeterminados. El campo público de internet desdibuja las identidades, superpone las presentaciones, nos coloca fuera del intercambio de mensajes de persona a persona. Esta actividad altera el sentido de nosotros mismos. Todos tienen la posibilidad de dejar una huella, de ser poetas, artistas, dentro de un intercambio virtual, como la literatura y el arte lo hacían antes en exclusiva.

El rastro que cada uno deja en internet es un collage de imágenes, de declaraciones desaparecidas, sorprendidas para uno mismo, escandidas en el tiempo, que no pretenden coherencia, aunque tal vez tengan consistencia. Son huellas de Pulgarcito en el espacio virtual.

También se puede engañar con falsas identidades. Basta ver el programa de televisión Catfish, donde la persona engañada busca establecer la identidad de un correspondiente que se disfraza. No quiero decir que los usuarios de internet estén llevados *per se* al

disfraz y al engaño, pero cabe esta alternativa porque el desdoblamiento de los vértices del mensaje en internet da margen a la ficcionalidad de los autores y los contenidos.

La luz absoluta del horizonte teológico, léase totalitario, impedía ver las luciérnagas del estilo. Nuestra tecnología nos diferencia, permite la liberación de la personalidad y la liberación de los contenidos, sin posible consenso. Esto es democracia dentro de los límites de nuestros instrumentos. Es lo que podemos hacer hoy. El medio formatea el mensaje.

Leer las superficies

Los fenómenos de estilo son singularidades para el ojo ejercitado, para un receptor que es tocado por ellos. Para detectarlos se requiere estar alerta, comparar, discernir. Para otros pasarán desapercibidos. Oscar Wilde escribió: “Solo la gente superficial no presta atención a las superficies”.

El estilo surge como un centelleo. Muestra el alma viva de los acontecimientos. Las luciérnagas reaparecen en el deseo de ver que es a la vez estético y político. En ese relampagueo encontramos profundidad histórica. Nuestra manera de imaginar implica una genealogía de las presentaciones. La “misteriosa” capacidad de imaginar, para Kant, relaciona la sensación con el concepto y un presente activo colisiona con las sobrevivencias del pasado.

Un chico asiático, Ngyen Tuan, muestra en un video de youtube cómo se peina en “*crazy animé style*”. El estilo de los dibujos animados japoneses es recreado aquí en otro registro. Se realiza en una cabeza humana. ¡Y qué realización! El cabello, teñido en zonas de púrpura, amarillo y rojo, preserva incluso algunos mechones de su propio color castaño. A través de un proceso prolijo usando diversos productos capilares, se eleva, *spiked*, en terminaciones erectas como púas de puercoespín, en parte aletas

móviles de pez tropical. El peinado en conjunto hace pensar en un enorme y esponjado crisantemo policromo. Cuando tiene éxito de verdad, cuando está logrado, el estilo no es derivativo. Supera los precedentes y las imitaciones. Es un hito privilegiado, un plus cualitativo diferente del resto, como un diamante supera a una piedra roma. Deja sin aliento que el prodigio ocurra en la cabeza de un muchacho, que esto sea posible hoy, de un modo terso y fácil, rompiendo cualquier expectativa de género, volviendo el género irrelevante.

En otro video de youtube Andrew de León, un chico estadounidense que viste ropa negra de estilo gótico, botas de charol de plataforma, fuerte sombra en los ojos, lentillas celeste claro de perro Husky, pelo azabache brillante laqueado, recién teñido, planchado sobre los hombros y cubriendo su frente en una curva artificiosa que sostiene el fijador, canta en voz de falsete imitando a una soprano “*O mio babbino caro*”, un aria de Puccini. Esta superposición inesperada de ingredientes, esta performance no paródica, sino de la mayor seriedad, corta la respiración del espectador.

Ambos muchachos presentan estilos callejeros fuera de la órbita de la moda. Rompen la monotonía de la moda, su tendencia a la predecible uniformidad. A pesar de sus variantes la moda es tautológica. El estilo en cambio trae una combinatoria inesperada, incorpora rasgos que vienen de diversos registros (en estos casos, dibujos animados japoneses, películas góticas de horror) para provocar un cabal sacudimiento de extrañeza superlativa que desestabiliza, rompiendo las preconcepciones, presentando animales fetiches de gran impacto, fuera de género, que parecen increíbles en primera instancia y suscitan una atracción convulsiva, que para los surrealistas constituía la experiencia de la belleza.

Vivir ese estilo, sostenerlo, es un acto de coraje que triunfa momentáneamente sobre el flujo comercial de la moda, sobre el flujo de la banalidad entrópica. Estos

performatas construyen algo nuevo sobre sus propios cuerpos, respondiendo a un sueño auténtico que los aparta de la mediocridad ambiente para ser fieles a un llamado dentro de sí mismos. Son rarezas: un muchacho con una cabeza de sobrehumana flor a partir de un dibujo animado y un muchacho gótico con voz de soprano. No se quedan en mera tentativa. Son imágenes logradas, rotundas, que sacuden. Ponen en juego la estética y la política, aunque sus extremos no sean verbalizados. Revelan una profundidad histórica, la señal de que algo ha tocado fondo. Sus precedentes, las líneas de deseo, de repente revelan aquí un crecimiento cualitativo, culminan, encuentran su definición mejor. Lo esperábamos sin saberlo del todo. O mejor, sabiéndolo, no lo creíamos posible. Algo estaba en latencia, lo habíamos olvidado y súbitamente resucita, más espléndido que nuestros sueños más salvajes. Une lo que la moda había dividido, según los versos de Schiller en la “Oda a la alegría” cantada en la Novena Sinfonía de Beethoven: “*Deiner Zauber bindet wieder/ was die Mode streng geteilt*” (Tu magia vuelve a unir/ lo que la moda había violentamente separado). La moda crea dualismos. El estilo reúne. Solo una mirada atenta al estilo capta su esplendor momentáneo. El presente trivial sin profundidad queda barrido. La novedad misma del estilo lo sitúa en el tiempo. Más allá del presentismo neutral, el estilo hace marcas al tiempo. Cuando aparece, determina un antes y un después. Es un quiasmo que impulsa el futuro y resume el camino recorrido en el pasado. De un golpe, muestra cuánto hemos avanzado. Es una entrada intempestiva, abre un tiempo encapsulado que estaba acumulándose en reserva y lo derrama súbito en el presente, conectando diversas eras imaginarias de importe real. Un muchacho gótico es alguien que difícilmente sobreviva en el mundo en cuanto gótico, especialmente cantando arias de ópera para soprano. Su aparición es una ruptura instantánea. La imagen tiene el poder de producir un quiebre, de suspender la división binaria de los géneros. Suspende el género sexual en cuanto tal. Es un

desafío vinculado a la vida en situaciones complejas. Un estilo logrado es demasiado extravagante para ser reducido por el diseño de moda. Exige ingenuidad, talento, tenacidad, dedicación. No es un mero disfraz. Es verdadero en su estructura de fetiche. Es imposible igualarlo o superarlo. El dandy baja de un escenario o plataforma y se inscribe en lo real, entrando en colisión con las relaciones de familia o trabajo. Está por fuera de la moda, aunque la moda intente apropiarse de él. El estilo es lo viviente, involucra una extrañeza imposible sin precio en el mercado. Ha traspasado un límite. No tiene nada que ver con el fetichismo de la mercancía. El fetiche aquí es lo auténtico y no oculta nada. En el peor de los casos, se lo prohíbe. En otros casos puede ser celebrado y emulado.

El estilo es ofrecido a la mirada. Necesita de alguien que mire. No es nada si no es algo para alguien, igual que una obra de arte. Es el chispazo de un cruce momentáneo y pasajero ilustrado por el poema “*A une passante*”, de Baudelaire, o por la “*Nieznakomka*” (la Desconocida), un poema de Alexander Blok.

Las supervivencias del estilo conciernen a la inmanencia del tiempo histórico. Su revelación es lacunar, en jirones, *sintomática*, diría Didi-Huberman (2012). No ofrece un horizonte totalizante, sino resplandores próximos. El estilo es nuestra frágil certidumbre. No nos es dado el juicio final. En la banalidad del presente, las imágenes del estilo introducen otro tiempo que es éste, otro espacio que es éste. Se trata de una síntesis disyuntiva de tiempos históricos, una conflagración de filiaciones y supervivencias. Su luz momentánea es un entredós. Parece que la aparición efectúa una salida del tiempo, un logro intemporal, una breve eternidad. Es lo más cerca que podemos llegar a una superación del tiempo. Fractura el tiempo para revelar la duración histórica.

El aparecer atmosférico

Martin Seel, (2010) en *Estética del aparecer*, distingue tres modos de aparición de la imagen: el simple aparecer, el aparecer atmosférico y el aparecer artístico. El simple aparecer “se concentra exclusivamente en la presencia sensible de sus objetos y mantiene por ello una cierta distancia respecto de cualquier interpretación referente al sentido” (p. 145). Se trata de un aparecer distraído, sin atención, automático.

En segundo lugar Seel (2010) distingue el “aparecer atmosférico”. Consiste en

las correspondencias atmosféricas en medio del sentido, un saber biográfico e histórico [...] La conciencia de las atmósferas que moviliza un saber en torno a referencias culturales, en las cuales inserta su percepción. A veces incluye actos imaginarios, a través de los cuales fantaseamos o recordamos al mismo tiempo otro presente [...] En la percepción atmosférica, determinados aspectos de la situación presente también pueden aparecer como objetos facultativos de la imaginación [...] Va del pasado de su historia particular y su entrelazamiento en la historia colectiva hacia el futuro coloreado por sus planes, esperanzas y temores... (pp. 145-146).

Una situación, explorable a través de los sentidos, se relaciona con otra del pasado, nos devuelve una imagen pasajera de nuestra vida, captamos la cuerda de la duración de la vida a través de situaciones distantes que coliden.

Las conexiones atmosféricas culminan en la epifanía proustiana, una impresión del presente conectada con una impresión del pasado cuyo trasvase ilumina el espesor del tiempo, duración más allá de cualquier contenido. A partir de un estímulo presente, la memoria involuntaria vuelve a una cierta escena del pasado, investida de afecto, que nos conmociona, nos hace conscientes de la duración con su emoción correspondiente. La duración pura, captada entonces, es independiente de cualquier emoción de un yo de superficie enredado en cuestiones del presente.

Para aludir al aparecer atmosférico, Walter Benjamin le dio el nombre de aura (Didi-Huberman, 2012, pp. 94-95). El aura es para él una trama singular de espacio y tiempo, una impresión de lejanía dentro de lo más cercano. Una distancia se aproxima

para volver a distanciarse. La distancia es temporal, espacial, y también la distancia de lo insólito. Frente a nosotros, dice Benjamin (1989), la imagen levanta la vista. Sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos. De captarnos o secuestrarnos, dentro de un acontecimiento único. Lo que nos mira se vuelve un cuasi sujeto, cuasi vivo, aunque sea apenas imagen. Nos interpela, como en los sueños. Es un aparecer motivado. Nos conmina a responder. ¿Pero cómo?

El aura de la imagen es en verdad un conjunto de imágenes, asociaciones, resonancias, perfumes (el soneto de las “Correspondencias”, en Baudelaire), una constelación del afecto, un poder manifiesto de la memoria involuntaria. Dos momentos separados coliden en el tiempo. El espacio se abre o se ahueca.

Benjamin tradujo *A la busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Al describir el aura está pensando en la poética proustiana. Los momentos privilegiados de la *Recherche* no incluyen la reminiscencia de ideas trascendentes, como en Platón, sino impresiones sensibles inmanentes olvidadas, que la memoria involuntaria de repente trae. No hay trascendencia, sino choque inesperado dentro de la inmanencia. Respecto de las formas espaciales y temporales del afecto, la distancia no es óptica, solo existe para un ser que se orienta en el mundo por el sentir.

En su ensayo sobre Proust, Samuel Beckett (2008) señala que el momento privilegiado significa interrumpir el hábito. Abre para el individuo un período de transición

que separa las adaptaciones consecutivas. Representa las zonas peligrosas en la vida del individuo –riesgosas, precarias, dolorosas, misteriosas y fértiles. Por unos instantes el aburrimiento de vivir es reemplazado por el sufrimiento de ser. Vale decir la libre interacción de todas las facultades (p. 54).

La libre interacción de todas las facultades es la expresión usada por Kant para describir la experiencia estética.

En Proust, “la primera y principal forma de esa lucidez tensa del sistema nervioso es inseparable del sufrimiento y la angustia: el sufrimiento del moribundo y la angustia celosa del traicionado” (Beckett, 2008, p. 56).

La memoria involuntaria es explosiva, “una deflagración inmediata, total y deliciosa”, pero es también un mago rebelde al que no se puede importunar. No obstante, si la experiencia de “la separación se asoma con una perspectiva terrorífica, ésta se disipa en un terror todavía mayor cuando se piensa que al dolor de la separación le sucederá el olvido y la indiferencia”. Cuando el hábito regresa, el momento privilegiado pierde “el misterio de su amenaza y también de su belleza” (Beckett, 2008, p. 58).

Las intermitencias del corazón funcionan como el motivo recurrente de la obra de Proust. Los momentos de mayor intensidad operan una salvación fortuita y fugitiva. Son “una dolorosa síntesis de sobrevivencia y aniquilación” (Beckett, 2008, p. 59).

Cierto gesto, abrocharse los botines por ejemplo, convoca en Marcel, el personaje narrador, una presencia divina y familiar.

Con ese gesto no solo ha conseguido rescatar la realidad perdida de su abuela. Esta reanudación de una vida anterior está envenenada no obstante con un anacronismo cruel: su abuela está muerta... Hubo de recuperarla viva y tierna para luego reconocerla muerta” (Beckett, 2008, pp. 66-67).

Al cruzar un patio, Marcel tropieza con unos adoquines desparejos. Desaparece el entorno, desaparecen los conductores de coches de caballos, los establos, los carruajes, los invitados a la *soirée* Guermantes, incluso su ansiedad y sus dudas respecto a la realidad de la vida y el arte.

Queda aturdido por olas de éxtasis imbuido de esa misma felicidad [...] Lo que había sido gris queda borrado en una claridad intolerable... Debido a esta reduplicación fortuita de un equilibrio precario en el bautisterio de San Marco en Venecia [...] intrusa brillante y vehemente [...] Venecia emerge de repente a la luz desde la serie de los días olvidados (Beckett, 2008, pp. 83-84).

La experiencia tiene incrustados elementos que no tienen relación lógica con ella. El espacio y el tiempo “se han vuelto perceptibles para el corazón” (Beckett, 2008, p. 73).

La experiencia del pasado “ha quedado atrapada en un frasco lleno de cierto perfume y cierto color y que se mantiene a cierta temperatura”. Al destaparlo, “nos inunda un aire nuevo y un perfume nuevo, nuestros porque ya fueron experimentados, y respiramos el verdadero aire del paraíso... el paraíso perdido” (Beckett, 2008, p. 80).

Lo que ofrecen en común el presente y el pasado es más cabal que lo que ofrece cada uno por sí. Gracias a esa reduplicación, la experiencia, a la vez imaginativa y empírica, a la vez evocación y percepción directa, es real sin ser solo actual. Es lo real ideal, lo entrañable, lo extratemporal.

“En la exaltación de su breve eternidad, Marcel comprende la necesidad del arte. Pues solo en la claridad del arte se puede desplegar esa perplejidad extática” (Beckett, 2008, p. 87).

Descubre “la falacia grotesca de un arte realista” –meramente presentista, de simples anotaciones. El narrador de la *Recherche* “no es un artista omnisciente, la continuidad de los eventos es espasmódica” (Beckett, 2008, p. 90).

Un afecto hiperbólico cambia de lugar lo visible, vivifica la ausencia. No niega la muerte, sino que la puebla de vida. Es el desafío de “Saludo de Año Nuevo”, de Marina Tsvietaieva, un poema-carta a su amigo el poeta Rainer María Rilke, que ha fallecido. Postula imágenes en ese otro espacio carente de imágenes. Le pregunta a Rilke cuáles son las imágenes y los versos de ese otro espacio de la muerte que habita ahora. Tsvietaieva instala lo sensible en un espacio sin sensación. Traspasa lo visible a lo invisible. Esa impresión aurática, en cuanto se presenta como reliquia o memorial de otras impresiones, apela a una visualidad más allá de lo visible, más allá de todo lo visible, incluso.

El aparecer artístico

Lo anterior es acerca del “aparecer atmosférico”. En tercer lugar, encontramos el “aparecer artístico”. El “aparecer atmosférico” no es arte hasta que se le agrega un acto deliberado de presentación frente al público lector o consumidor:

La conciencia está abierta a todas las reminiscencias [...] El concepto de la correspondencia estética no debe exponerse a partir de los rasgos propios del arte. El carácter llamativo de las atmósferas no es por sí mismo una condición artística [...] Las obras de arte no son objeto de un simple aparecer, y tampoco son tan solo objetos de un aparecer atmosférico, aunque con frecuencia son también ambas cosas [...] Las obras de arte se distinguen de los demás objetos del aparecer en cuanto son presentaciones deliberadas” (Seel, 2010, pp. 146-147).

El arte es vida pública. El gesto del artista consiste en presentar algo al público. Ahora bien, si el artista puede hacer pública cualquier cosa, podrá presentar objetos u obras desprovistos de aura. La experiencia del aura significa una conmoción personal. Pero el artista puede presentar algo que no lo conmocione. Su obra será un gesto *dadá* o la presentación de un *ready made* como el urinal de Marcel Duchamp o las cajas Brillo de Andy Warhol. El arte puede buscar otra cosa que no sea el aura, puede producir otro tipo de efecto. Puede llamar la atención sobre sí, sobre su propio acto de presentar. Una presentación vacía o bien llena de un contenido cualquiera.

Algunos artistas del siglo XX presentaron objetos aparentemente desprovistos de aura, sin ningún tipo de procesamiento, salvo su colocación en la galería de arte, en el espacio público de exhibición. Estos objetos sin aura –por más que el “brillo” de las cajas Brillo pudiera sugerir una evocación irónica del aura– ponen de relieve apenas el acto artístico de presentación, el hecho de que algo aparezca en escena para ser exhibido. El artista se limita a mostrar al desnudo la maquinaria de la exhibición. El acto institucional de presentar el arte.

El aura pertenece a una experiencia íntima y singular a partir de una impresión sensible orientada por el sentir. Lleva a otras apariciones sensibles en el pasado. Pero la intencionalidad del arte es presentar, no garantizar un contenido. La presentación artística puede tener o no interés aurático. El gesto de presentación puede ser irónico, cínico, o “conceptual”. Presentar, aunque no haya nada que presentar. El compositor John Cage, con un gesto provocador, humorístico, destructivo, ofreció presentaciones de música con un contenido que no era música, una radio a bajo volumen, una botella que explota arrojando papeletas al aire, sonidos entrecortados extraídos del piano alternando con una olla a presión que pita. No se descartan efectos de aura, especialmente cuando se concentra en chasquidos vegetales, una vara que golpea, un manojo de hierba contra una madera, o las espinas electrificadas de un cactus tocado por yemas humanas.

Ensayos de artistas

Nos hemos convertido en administradores de medios con mayores o menores recursos de capital personal, intelectual, corporal. En internet somos todos ensayos de artistas, podemos dejar una huella errática imantada por nuestras impresiones de estilo. Blogs de Google, de Instagram, de Tumbler, lugares como facebook o youtube, films, libros, revistas accesibles online, nuestra trayectoria en internet está escandida por materiales que vamos colgando, auráticos o no, materiales subidos a lo largo del tiempo, entregas discontinuas de un sujeto sin identidad fija, que va cambiando con las circunstancias y las materias que lo atraviesan, o que él procesa. ¿Somos procesados o nos procesan? Nuestras presentaciones son la única resistencia que podemos oponer a los flujos que nos recorren. En internet se puede intervenir. Aunque nadie de hecho mire lo que subimos. El emisor se desdobra, se dispersa en diversas presentaciones, ante un destinatario conjetural e indeterminado. Las presentaciones

quedan colgadas como trapos a secar, arrastradas por un alud de otras presentaciones. Lo aurático es una interrupción fugaz. Comprobamos cómo esas experiencias y esas marcas se alejan en el tiempo. Si miramos atrás, solo vemos ruinas que se van olvidando. Las ruinas, todo lo contrario de una identidad, son marcas indelebles entre corrientes que arrecian y las desplazan. El resplandor intermitente nos alumbró acerca de los momentos álgidos de nuestra condición pasajera. La lucidez fugaz entrega la felicidad de un tiempo olvidado y reencontrado, la síncope del tiempo, una distancia que se anula y después dolorosamente se incrementa. Volvemos a la semiindiferencia, insertados en el hábito de olvidar, entretenidos por la sociedad del espectáculo.

El modelo de la comunicación poética de Jakobson (1974) es el modo operativo generalizado de la comunicación digital. Lo que era excepción, la puesta en ficción, la literariedad, se vuelve práctica común en internet. Desperdigados, ficcionalizados en la secuencia de nuestras entradas, de los posteos que vamos publicando, internet puede implicar liberación, resistencia, autonomía. En este flujo, pocas presentaciones tienen una singularidad que las vuelva capaces de suscitar una impresión aurática. Pero es incuestionable que nuestra hipermodernidad, formateada por internet, facilita la expresividad sin precedentes, y ganar la batalla contra SOPA o cualquier otra tentativa de restringir el acceso a la información por quienes la monopolizan y venden es una aventura de la libertad.

Referencias bibliográficas

- Beckett, S. (2008). *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos: Vol. 1. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Foucault, M. (2004). *El nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: FCE.
- Jakobson, R. (1974). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz.

Formato de citación

- Echavarren, R. (2016). Hipermodernidad y arte. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 6(2), 259-279. Recuperado de <http://revista.psico.edu.uy/>
-