

Miguel
Ángel
Fuentes
Torres

Imágenes compartidas. Cuerpos escindidos e integración tecnológica

Durante el desayuno son frecuentes las ausencias, y la taza volcada sobre la mesa es una consecuencia bien conocida. La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos pero no reciben las impresiones del exterior.

Paul Virilio, "Estética de la desaparición"

Es inevitable pensar en el devenir tecnológico, en sus numerosas y proclives experiencias en las que todo aquello que, previamente determinado como efectivo, adquiere un nuevo matiz. Es necesario adaptarse a las disposiciones de un presente que viaja con insistencia hacia el futuro más inmediato: pareciera que el mundo se identificase con otra verdad, con otra sabiduría que basculase entre la cercanía matérica (objeto artístico) y la impronta virtual (universo digital). El estatus corpóreo del arte ha sido transformado para dejarse llevar hacia una determinación que presumiblemente asume su convicción desde una letanía visual aceptada con el nacimiento de la fotografía. Esta catarsis subjetiva condiciona sobremanera la actitud del artista que engendra con otra mirada, aquella que se refugia en la inasible resonancia del universo que se rinde a sus pies.

A todo esto, hay que añadir las virtudes de una acelerada proliferación de entes cognitivos que configuran un mapa de conexiones en las que el espectador (sujeto pasivo en la rememoración histórica) se alza en elemento dinamizador de una obra que no reconoce su virtud tangible. En este sentido, habría que explorar otros significados del término real, hemos de adentrarnos en las fronteras de la imagen como recurso sobre el que construir una extraña *fisicidad*, ahora centro de una tecnología puesta al servicio de la creación. Aquí, ese espectador -germen y parte de la obra-, toma el relevo de la materia haciendo cierto también el significado de ésta: ahora se convierte en existencia verdadera y efectiva dentro de unas relaciones que están más allá de la mera contemplación de cuanto le rodea.

Creo necesario, en un contexto netamente sígnico, que nos ocupemos del espectador (ser que accede a la obra mediante unos recursos desarrollados ex profeso para su inclusión en ella) como cuerpo que interactúa con su entorno, como ente participativo que re-toma su consistencia en un claro alarde de *intervencionismo ocular*. Los medios están re-diseñando nuestra vida, se encargan de optimizar los recursos, por mínimos que sean, para condicionar la forma de contemplar y entender un mundo que queda puesto al alcance de cualquiera. Ese mundo, cúmulo de emociones, se convierte en sensacionalismo cuando reconduce su flujo hacia lo mediático, germen de experiencias que acaban por englobarnos aunque en ocasiones no nos lo parezca. En este ámbito, el arte contemporáneo promueve una re-interpretación definitiva de la realidad, auspiciando la llegada de una moderna obra, aquella que perdurará en la mente sin dejar rastro para el objeto. El caso es que nuestra actualidad participa activamente de otras disposiciones en las

que lo visual se propone como la salida lógica donde las imágenes cobran un protagonismo especial, un excepcional interés que radica en su extraña pero aceptada ilación con la actividad diaria. Ahí radica la consistencia del objeto técnico que, frente al sentido de distanciamiento propuesto por autores como Paul Virilio, también permite una integración que manifieste el determinismo de un espectador que ahora asume su rol definitivo frente al medio de comunicación (Fran Popper, *L'art à l'âge électronique*, Paris, Hazan, 1993).

La cita con la que abrimos este texto parte de la idea de una tecnología que no ayuda al ocurrir cotidiano del individuo, más bien P. Virilio nos plantea, mediante la definición de *picnolepsia* la posibilidad de interrupción, de paréntesis en la vida como un síntoma inequívoco de sometimiento ante la realidad tecnificada: la velocidad con la que todo parece acontecer, cambia por completo nuestra disposición hacia la veracidad de lo representado. La televisión (medio y sustento artístico) se alza en referente inmediato sobre el que descargar todo tipo de análisis que enlazan directamente con su estatus de pilar fundacional de una época ligada irremediablemente a la imagen. La visión de nuestro entorno cambia, muta desde la *racionalidad* del cátodo para convertirse en origen del mismo. De este modo, las imágenes se comparten, son objeto de consumo masivo sin remisión aparente para, luego de su conversión en iconos o signos habituales, resolver lo más traumático apretando un botón. En este conglomerado de correspondencias (mediáticas e indoloras), el espectador se siente útil ante la sugerencia que deriva en obligatoriedad de observar y nada más: si la cámara fotográfica permitía atrapar el mundo bajo una subjetividad aparente, la televisión copa el extremo, apresa por sí misma sin dejar oportunidad para el pensamiento.

La televisión supone el mejor y el primer acercamiento hacia el control ejercido por la máquina sobre el ser humano. Arremete directamente y sin concesiones contra la mente del espectador, un individuo que se siente objeto manipulado aún cuando sus sentidos parecen decirle lo contrario. Este medio tecnológico - refrendo expansivo de la revolución visual iniciada con la fotografía- produce, trabaja y transmite imágenes con tal parsimonia que es imposible resistirse al flujo que emana de sus circuitos. En este ámbito exclusivo de concomitancias mediáticas, el ser humano ocupa una posición singular, alternando una sensación de participación consensuada en el instante mismo de activar y manejar el mando que le lleva hasta los lugares más insospechados, con una clara acentuación de objetocosa conducido por una fuerza exterior, lejana a sus intenciones y que acaba por desarrollar en él una extraña normalidad. No podemos hablar de una relación a dos bandas porque una de ellas está integrada en la otra: el espectador cree participar del evento cuando realmente está siendo subyugado, capturado por el medio que ahora se convierte en parte de su propia existencia. Desde ese momento, todo lo que gira entorno al mundo queda transformado en esencia susceptible de ser trabajada, moldeada. De este modo, se hace efectiva la afirmación de que *se pasa de la persistencia de la imagen en un sustrato material a la persistencia cognitiva de la imagen* (Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000). Este enfoque es altamente reconocible cuando, por ejemplo, recordamos otras imágenes como la del protagonista del film de Alan Parker, *The Wall* (1982). Encerrado en una habitación sólo con una televisión es encontrado mirando absorto la pantalla en un estado de abandono, de ausencia explícita y delatada ante el poder del objeto técnico. De fondo comienza a sonar *Comfortably Numb* (Pink Floyd, *The Wall*, 1979) mientras las voces de quienes quieren entrar para socorrerle están cada vez más lejos en su memoria; incluso cuando ahondamos en la situación nos damos cuenta de que la traducción del título de la canción, *confortablemente idiotizado*, ya nos pone sobre aviso de las consecuencias de una continuada utilización de la televisión. En este caso concreto estaríamos ante la aceptación de esta dependencia porque es el mismo espectador-objeto el que se somete ante la disparidad visual contenida en una televisión; todo lo contrario, y por seguir con el símil cinematográfico, le ocurre a Malcolm Mcdowell en la *Naranja*

mecánica (Stanley Kubrick, 1971) obligado a ver, humillado ante la imagen como arma para doblegar su psique y ser convertido en otra máquina, un ente sin espíritu que intenta vivir, tomando la violencia como alter ego, en un mundo donde la tecnificación lo ha conseguido todo. De igual forma, en ambos ejemplos, se consigue la escisión de los cuerpos que acaban por no percibir su medio, su realidad. En ambas facetas, se produce una sensación piccoléptica mediante procedimientos diferentes pero comunes en su resolución; mientras que por un lado esta *anomalía* perceptiva es propiciada por el mismo espectador que se sienta delante del receptor y atiende sin más, en el otro supuesto el sujeto es inducido, provocado exteriormente con fines concretos. Por tanto, estas ausencias son reales, pertenecen al ámbito de lo conocido y de este modo acentúan su labor de procesos de desaprensión del mundo. En ese preciso instante, el aparato se convierte en elemento desencadenante de una narcosis visual de consecuencias ilimitadas.

El arte contemporáneo ahonda desde hace décadas en la idea de una simbiosis hombre-máquina que clarifique, de alguna manera, las intenciones creativas de una época dominada por la tecnificación de los medios y los soportes. El cuerpo se convierte en espacio para la experimentación y, sin dejar de lado la proyección del mismo, se elaboran modelos englobados, quedando lejos - o no tanto- las definiciones que realizara Paul Valéry entorno a su teoría de los tres cuerpos: *un primero como sentimiento del alma; el segundo refrendado ante la imagen dada por espejos, retratos, fotografías, las películas; y un tercero sesgado, privado de su unidad*. Siguiendo en esta dinámica, Mario Perinola habla de cómo el autor del *Cementerio Marino* introduce un cuarto, *conceptual, indefinido* que alarga su plenitud para desarrollarse en un estadio superior, apartado de la cosificación y seguro de su alcance (Mario Perinola, *El cuarto cuerpo* en Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel A. Hernández-Navarro, *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, CENDEAC, Murcia, 2001).

Desde los sesenta del siglo pasado se multiplican los esfuerzos para unir ciencia y arte. Teóricos como Norbert Wiener y sus formulaciones sobre la cibernética, acentúan la proclamación de un estado meramente interactivo donde el dualismo naturaleza-tecnología queda evidenciado en una conjunción de las materias para determinar una visión unificada de universos que son equiparados de forma consciente. Aunque bien sea cierto que los encuentros han sido dispares, desde el punto de vista de algunos artistas como Nam June Paik, cuyos trabajos evolucionan sin dejar de investigar las alternativas creativas de la señal televisiva, son relevantes sus incorporaciones al tema realizadas mediante la elaboración de esculturas e instalaciones con televisores o radios en un alarde de imaginación tecnológica: su inserción es tan plena que los propios engendros mecánicos adquieren características humanas. Otra propuesta en esta línea la constituye la obra de Jeffrey Shaw, *The Virtual Museum (El Museo virtual, 1981)* donde el visitante-espectador-receptor pasivo, contempla ante una pantalla las entrañas de un museo: si no existe una participación directa del individuo, ¿podríamos estar ante una vuelta al inicio de todo, de la mirada como única baza de entendimiento-aceptación del mundo? Finalmente, cuando ya no ocultamos nuestra esperanza visual anclada en la *tradición actual* la vida y aquello que reposa en el sueño de los sentimientos vuelve con fuerza para demostrarnos que existe una pasión por lo real. Actuar sobre ella, intervenir e incluso observar sus fronteras sería, en ocasiones, la mejor salida.

Miguel Ángel Fuentes Torres es crítico de arte y comisario independiente