

Capitulaciones de la estética contemporánea I: el silencio como anomalía

José Alberto Conderana

José Alberto Conderana es profesor de Historia del Arte Contemporáneo y de Fundamentos Artísticos y Estéticos en la Universidad Pontificia de Salamanca. Investiga las relaciones entre artes visuales y artes escénicas y, con Ángel Berenguer, desarrolla los fundamentos de una teoría general de motivos y estrategias para la creación artística. Recientemente ha publicado *Notas para un compendio de estética del teatro contemporáneo, Textos involuntarios y Trasfondo y comunicación ascendente*.

This text makes a somewhat ironic reflection on the destinies awaiting the old forms of visual art, which today find themselves in the midst of a battlefield due to the generalized aggressiveness of the media. The ideas explored by Paul Virilio in 'Silence Procedure' (2001), in theoretical terms, and the proposal of a project of reinsertion of the traditional work of art, in practical terms, may come to stop the loss of voice which afflicts traditional visual art and to some extent temper the sudden insignificance of what has begun to be considered a sort of implausible silent art.

El silencio ha sido ahogado, recubierto como en avalancha de estratos por el ruido incesante de los medios audiovisuales. El silencio ha sido definitivamente ahogado.¹ La realidad del yo tiene en los medios audiovisuales cada vez de manera más acusada y permanente su más real y cotidiano interlocutor, un personal espacio de interlocución íntima, hecho a base de un animado rumor de réplicas y contrarréplicas, un diálogo ciertamente no fáctico, apenas de orden virtual, pero en todo caso rumoroso, enfáticamente *parlante*, abiertamente incompatible con toda forma de silencio. En el panorama perceptivo contemporáneo, de consumado dominio audiovisual, a menudo descrito y a menudo diseccionado —ciertamente, hay que pedir excusas por el perogrullo—, el *viejo* arte (el arte *insonoro*), concentrado y ensimismado, parece que hubiera perdido toda su fuerza, todo su sentido, expulsado y como ahuyentado del campo de la percepción como de un ruidoso campo de batalla. El *viejo* arte ha sido oscurecido por el cambiante ritmo de la emisión audiovisual; el antiguo lenguaje *plástico* y prestigioso del arte, confundido largo tiempo con la fuente misma del yo, hoy parece totalmente anacrónico y no significativo; primero, por estático y, segundo, por insonoro. Las obras que pueblan los museos y los centros históricos de nuestras ciudades —centenarias, auténticamente milenarias en muchos casos—, ¡hoy parecen obras *mudas*!

160

El siglo XXI ha despertado siendo un siglo de multimedias satelizados, implementados persistentemente en la dimensión audio, y el profuso y abigarrado murmurar electrónico, vociferante, o infinitesimal y subliminal —ruido blanco microscópico—,² generado sin descanso por la plenaria instalación intermedia, extendido por las regiones ricas y aun por aquellas paupérrimas como alfombra de ondas y *bits* sin límite, ha terminado transformando los modos de recepción y clausurando las voces, aunque muy vehementes es cierto que leves y paulatinas, ligadas a las obras del *viejo* arte museístico, un arte hoy experimentado como ámbito retórico interrumpido, imper-

¹ Luigi Russolo, precursor de la música concreta, escribía en 1913: “La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres” <www.uclm.es/artesonoro/russolo.html> [consulta: 12-12-2005].

² Según Eco (*Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992, p. 210), se trata de “la suma indiferenciada de todas las frecuencias”, que en términos sonoros retrotrae al “magma originario”.

fecto, distante, *afásico*. Virilio proporciona algunas de las ideas clave para entender la pérdida de voz propia que afecta al arte del pasado, causa de la repentina insignificancia de las manifestaciones de lo que antes hemos llamado *arte insonoro*, un arte que ante lo audiovisual parece lastrado por la doble obsolescencia antes señalada, la inmovilidad y el silencio.

El silencio se identifica con el vacío, con la ausencia, incluso con la muerte. Es como una fuerza peligrosa que sumerge en realidades tabú. En *El procedimiento silencio* (2003), Virilio plantea irónicamente la negatividad contemporánea hacia la experiencia del silencio. He aquí algunas de las reflexiones del autor, y algunas de las razones que aduce en relación con el desplazamiento perceptivo que estamos refiriendo:

En el último otoño, la BBC ha comenzado a difundir grabaciones de murmullos y de ruidos de conversaciones, destinados a las oficinas de las grandes empresas, en las que los empleados se quejan del silencio mortal que reina en ellas. “Se trata de tener un fondo sonoro de ambiente —explica un portavoz de la cadena británica—; esas oficinas son tan calmas que, al menor ruido, el timbre del teléfono, por ejemplo, la concentración de las personas se ve perturbada, lo que puede provocar errores.”

 161

Después de la música en los comercios y los supermercados, ahora es el MURMULLO DE AMBIENTE [*sic*], ¡la voz de los sin voz!”.³

Con su característico entusiasmo, McLuhan pronosticaba, tres décadas antes de que se produjeran los pronunciamientos de Virilio, el “derrumbe de nuestra vieja cultura orientada visualmente”.⁴ Con la llegada de las tecnologías audiovisuales se erigiría, afirmaba McLuhan, la cultura simultánea, acústica o “integrada”, que habría de desplazar a la cultura progresiva, visual o “fragmentada”. El de McLuhan era un pronóstico que entreveía la transformación de los entornos urbanos y domésticos, empobrecidos perceptivamente por el funcionalismo del movimiento moderno, en un único y continuo *ambiente* sensorial total, acondicionado para proporcionar discrecionalmente *realización* a todo sujeto social. Según McLuhan, en la cultura tradicional la modalidad perceptiva dominante estaba asociada al trabajo del hemisferio izquierdo, el hemisferio entonces realmente

³ VIRILIO, P. *El procedimiento silencio*. 1.ª reimpresión. Barcelona: Paidós, 2003, p. 97-98.

⁴ McLUHAN, M.; POWERS, B. R. *La aldea global*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994, p. 32.

directivo y caracterizado por la propensión visual, por la atención a la figura en detrimento del fondo y por las decantaciones cuantitativas. El cambio que se aproximaba vendría a trastocar el orden perceptivo tradicional: “Las nuevas tecnologías relacionadas con el vídeo prometen imponer un nuevo monopolio del fondo sobre la figura”.⁵ El autor explicaba esta peculiar terminología señalando: “Todas las situaciones culturales están compuestas por un área de atención (figura) y un área mucho mayor de desatención (fondo)”.⁶ Más adelante precisaba: “Una figura es un área de especial atención psíquica”.⁷ El fondo en ocasiones puede ser entendido como la cultura total, así sucede para la antropología, o también, y de manera más limitada, el fondo puede funcionar como contexto.

La cultura contemporánea habría de ser la cultura de la recuperación de lo acústico, ligado al hemisferio derecho, según McLuhan a punto de tomar el papel directivo. Lo acústico haría posible, entre otras cosas, la percepción del fondo sin omisión de la figura, las apreciaciones cualitativas y el acceso simultáneo a todos los pasados. La memoria adquiriría entonces el fulgor que posee la imaginación, capaz de acceder a todos los futuros. El artista, como mediador cultural, estaría encargado de mantener a la comunidad en relación consciente con las realidades perceptivas del fondo, es decir, con las realidades vitales del pasado. Gracias a las potencialidades de lo acústico, el fondo llegaría a incluir “los despojos de la civilización alfabética”, convertida la figura en una realidad *sonora*.⁸

Lo acústico de McLuhan, para Virilio, ha proliferado sin racionalidad y sin medida, y en su forma “audiovisible”,⁹ ha terminado por expulsar del campo de la percepción toda forma de silencio. Ahora que hemos perdido el silencio, y que no podemos acercarnos a las obras de arte del pasado sin sentir que algo les falta —un fondo acústico—, la pregunta de Virilio por lo visible, y por el silencio de lo

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ El término procede de Michel Chion (*La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. 1.ª reimpresión. Barcelona: Paidós, 1998, p. 11): “los medios audiovisuales en general no se dirigen sólo a la vista. En su espectador —su ‘audio-espectador’— suscitan una actitud perceptiva específica que, en esta obra, proponemos llamar *audiovisión* [...] en realidad, en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no ‘se’ ve lo mismo cuando se oye; no se ‘oye’ lo mismo cuando se ve”. Volveremos más adelante sobre este punto.

visible, suena como pregunta acerada, una pregunta que en realidad inquiera por el *sentido*. En un mundo completamente sonorizado, el sentido es algo que o bien se manifiesta como una *figura* que llega a todas horas empaquetada, y totalmente *dada*,¹⁰ o bien como un *fondo* permanentemente diferido, es decir, como algo que en realidad no se manifiesta. Para Virilio, el mejor ejemplo del silencio roto —y empaquetado— se encuentra en la experiencia actual de la vieja imagen pictórica o escultórica. El autor incluye en su texto una referencia paradigmática de Schlegel a propósito de la *Madonna de Dresde*, de Rafael, que permitirá proseguir nuestra reflexión sobre el silencio ausente: “El efecto es tan inmediato que a uno no le viene a los labios ni una palabra. Por lo demás, ¿para qué palabras ante lo que se ofrece como una evidencia tan luminosa?”.¹¹ En el siglo XVI, Vasari ya se había ocupado de la experiencia de la obra de arte en términos de “evidencia” que no necesita ser traducida a un discurso inmediatamente verbal, como sucede con aquellas percepciones silenciosas en las que el pensamiento alcanza inusual claridad. A propósito de *Monna Lisa*, escribía Vasari, con una cierta ingenuidad:

[...] contemplado en conjunto, a la distancia debida, suspende el ánimo, sin que se advierta diferencia entre lo vivo y lo pintado, ya que la figura parece vivir, respirar, moverse con los ligeros movimientos de la persona que, aunque repose tranquila, se ve que existe [...] En fin, es tal este retrato que hace temblar al artista pintor que lo examine, por ser imposible para ninguno del oficio hacer cosa parecida, por muy atrevido que sea y ducho en el manejo de los pinceles. Y es que este retrato que pintó Leonardo es cosa única.¹²

163

La intensidad de la experiencia descrita por Vasari, y que Virilio echa de menos, parece tener como requisito esencial el silencio, un silencio que hace posible precisamente la acrecentada intensidad de las experiencias, visuales e intelectivas, y que es en última ins-

¹⁰ Lo que quizá fuera un último resquicio de silencio está a punto de ser tratado, a punto de ser recubierto y sonorizado. El diario *El País* publicaba el domingo 30 de octubre de 2005, en la página 33, significativamente en la sección de Sociedad, una noticia relativa a la expansión del grupo PRISA. A pie de titular podía leerse: “Polanco propone a los directores de la SER cubrir ‘las zonas de silencio’ en las ondas”. La noticia sorprende, sobre todo porque no era previsible en estos tiempos la existencia de zonas de ese tipo.

¹¹ Schlegel, en VIRILIO, *op. cit.*, p. 99.

¹² VASARI, G. *Vidas de grandes artistas*. México: Porrúa, 1966, p. 53.

tancia fuente de sentido. En lugar de una charla continuamente a la deriva, presencia vehemente, la obra comunica su silencio y su intención a nuestra conciencia, y también a nuestro cuerpo, durante unos instantes persuadido por la “evidencia luminosa”. En estas circunstancias, el contemplador concentrado no puede sino sentir como una agresión incluso el más tenue ruido que penetre en su intensificado campo de percepción.

Como si estuviese describiendo un paradigma perdido, Pareyson ha definido en *Conversaciones de estética* la experiencia de la contemplación, en la antípoda del consumo. Escribía:

Es natural que el consumo destruya su objeto, ya que su característica esencial es la aniquilación con el ejercicio del goce de aquello que se está disfrutando. Se trata de un disfrute impaciente y voraz, que no tiene otra finalidad que este ejercicio, negando el propio objeto en el mismo momento que lo posee. [...] Por el contrario, la contemplación es un goce que no tiene otro fin que la revelación del objeto, y “dejando estar” a su objeto lo mantiene en su realidad, es celoso de su inviolable independencia, se mantiene en un continuo esfuerzo de atención, sin prisa y sin precipitación, dócil y paciente en su incansable actividad.¹³

164

Es la “evidencia luminosa” de la obra en su inmediatez perceptiva, de la que se ocuparon Vasari y Schlegel, la que genera el “goce” que “deja estar” a la obra en su espacio y en su silencio, un silencio que la propia obra produce y proyecta a su alrededor en forma de sentido. El aura era esto. Una atmósfera de presencias que se volvían accesibles en la obra de arte y hacían evidencia del sentido, una atmósfera en la actualidad sonorizada y dispuesta para el consumo —para “la aniquilación con el ejercicio del goce”—. Virilio continúa describiendo el paradigma perdido, abolido en el campo de batalla de la percepción:

Hoy, donde reina lo AUDIOVISIBLE de los medios de comunicación, que se difunde 24 horas por día y los siete días de la semana, ya que en todas partes domina la pura y simple *presentación mediática*, ¿qué queda de ese *efecto de inmediatez* de la representación plástica?¹⁴

¹³ PAREYSON, L. *Conversaciones de estética*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1988, p. 20-21.

¹⁴ VIRILIO, P., *op. cit.*, p. 99.

El propio autor responde, plegándose a lo que entiende como un decurso fatal:

Recordemos la cronofotografía de Démény, en la que un hombre intenta decir “te amo” al aparato que registra solamente el movimiento de sus labios. Después de la sonrisa de la Gioconda, está la de la linda sobrina de Étienne Jules Marey, a la espera de la audición de la palabra pronunciada delante del micrófono.

De hecho, la crisis contemporánea de las artes plásticas ha comenzado aquí, *con la enunciación de la imagen del cine HABLADO y con la denuncia concomitante de nuestra sordera [sic]*.

No se le da impunemente la palabra a las paredes, a las pantallas, sin atentar contra el fresco, contra el arte mural y, para concluir, contra el conjunto de la estética parietal de la arquitectura y de la pintura.

[...] Darles así la palabra a las imágenes, a la precipitación fílmica, era arrastrar, sin saberlo, un fenómeno PÁNICO, en el que lo audiovisual iba a conducir progresivamente a ese silencio de los corderos, en el cual el aficionado al arte se convertiría en la víctima del sonido, en el rehén de la sonorización de lo visible.¹⁵

Y agrega:

165

Convertida en sonora a fines de la década de 1920 —más exactamente en 1927 con la película *The Jazz Singer*— la cinematografía no sólo le ha puesto anteojeras a los espectadores (“postigos de hierro”, dirá Kafka), sino que también, según Abel Gance, ha *ahogado la mirada*, esperando poner afónicas, y pronto enmudecerlas, a las artes plásticas.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 101-102.

¹⁶ *Ibid.*, p. 103. En el polo opuesto a la tesis de Virilio, Robert Bresson señaló que el cine sonoro ha aportado el silencio. En términos de Michel Chion, “ha sido preciso que existan ruidos y voces para que sus ausencias e interrupciones profundicen en eso que se llama silencio” (*op. cit.*, p. 59). Pero en el medio cinematográfico, del que se ocupa Chion, el silencio no es en modo alguno un efecto inmediato. Añade: “este elemento cero —al menos lo parece— de la banda sonora que es el silencio no es nada fácil de obtener, ni siquiera en el nivel técnico. No basta, en efecto, con interrumpir el flujo sonoro y poner en su lugar unos centímetros en blanco. Se experimentaría entonces el sentimiento de una ruptura técnica. [...] la impresión de silencio en una escena fílmica no es el simple efecto de una ausencia de ruido; no se produce sino cuando se introduce por medio de un contexto y una preparación, la cual consiste, en el más sencillo de los casos, en hacerlo preceder de una secuencia especialmente ruidosa. El silencio, dicho de otro modo, nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste” (p. 60-61).

En este contexto, el silencio se identifica con la muerte, se proscribiera la inmanencia del sentido, y sólo hay tiempo y lugar para los espectáculos vivientes, a los que hay que adherirse con mirada de ahogado. El silencio a solas puede ser duro, pero en comunidad, el silencio se convierte en una vergüenza, en una alevosa forma de negarse a la comunicación debida, casi en una nueva forma de maldad. El silencio en comunidad crea malestar, inseguridad. Este es el extremo perverso al que se ha llegado en mitad de un campo de percepción por completo sonorizado. No hay posibilidad de equilibrio. Hay que hablar sin descanso, es necesario en todo momento algún *ruido* que haga de ambiente, que recubra el silencio, que destierre su mera posibilidad y que cree la ilusión de momento bajo control. Los sentidos pueden estar en contra del *sentido*.

El accidente histórico que deplora Virilio —el enmudecimiento de la obra de arte insonora— era en efecto un accidente predecible. Teniendo en cuenta el carácter “construido y *cultural*” de los “*actos de ver*”, en la era del audiovisual globalizado, necesariamente la obra plástica del pasado, el *viejo* arte visual, tenía que producir en el espectador emergente, habituado a los panoramas del audio, la desagradable sensación de haber ensordecido, de haberse vuelto sordo ante las *viejas* ventanas *detenidas* del arte visual del pasado. Lo inconcebible, desde luego, ante imágenes tan convincentes como *El carro de heno*, de El Bosco, o *Pubertad*, de Munch, es que se trate de imágenes mudas. Acerca del accidente y de su predecibilidad, Brea nos recuerda lo que a diario se juega en el campo de la percepción, y advierte:

[S]obre el reconocimiento del carácter necesariamente condicionado, construido y *cultural* —y por lo tanto, políticamente connotado— de los *actos de ver* [...] Así considerados, se percibe entonces que la enorme importancia de estos *actos de ver* —y de la visualidad así considerada, como práctica connotada política y culturalmente— depende justamente de la *fuerza performativa* que conllevan, de su magnificado poder de *producción de realidad*, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes —hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos...— conllevan.¹⁷

El carácter “construido” y “connotado” de los *actos de ver* y de la “visualidad”, apuntado por Brea, se ha visto reforzado por el carác-

¹⁷ BREA, J. L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 9.

ter *construido* y *connotado* del oír y, también, en consecuencia, del estar y del *sentir*. La imagen hablada, para Virilio, ha venido a sellar el “MUTISMO de las mayorías silenciosas”,¹⁸ fenómeno acompañado de inhibiciones y de pasividades que sitúa en el origen de las diversas tragedias del siglo XX.

Baudrillard se ha referido a los dispositivos que vehiculan la información como “máquinas solteras”, una información que no remite al acontecimiento, “sino a la promoción de la información misma como acontecimiento”.¹⁹ Los media sólo hablan entre ellos, y el autor indica que, entonces, “[E]l *multimedium* se vuelve *intermedium*”. Resuena de nuevo en este marco el “MUTISMO de las mayorías silenciosas”. La infatigable (¿soltera?) televisión es afrontada por Baudrillard. Lo que juzga anómala autorreferencialidad merece una lectura social radical.

Tanto más cuanto que este telecentrismo va acompañado de un juicio moral y político implícito muy grave: da por sentado que las masas no tienen básicamente ni deseo ni necesidad de sentido o de información, que todo lo que piden son signos e imágenes. Algo que la televisión les suministra a porrillo, reintegrando el universo real [...] sólo bajo la fórmula de *reality shows* o teleaceras, es decir de autocomentario universal y de escenario trucado que se apoderan de las preguntas y las respuestas.²⁰

167

La pérdida de finalidad objetiva de un medio o de una actividad conduce, señala más adelante, a un círculo vicioso, con un fin situado en el interior del proceso mismo. Semejante solipsismo ha llegado a encontrar no obstante su propia forma de desbordamiento, y ha contribuido a que el arte de otros periodos, el viejo arte visual, haya dejado de ser el creíble espejo ontológico y sociológico en que la modernidad lo transformó, para convertirse en pantalla, corte donde convergen autorreferencialidad y proyección histórica. Ya no hay que asomarse al interior. En *Bandas sonoras del arte (visual) de todos los tiempos*, la obra plástica, gracias al carácter expansivo del soporte sonoro, se *emite* activamente e invade el espacio del espectador. Es la obra la que ahora se vuelca hacia fuera, la que nos alcanza y la que, sobre nuevas bases gnoseológicas, pone el fundamento de una nueva *episteme*.

¹⁸ VIRILIO, P., *op. cit.*, p. 103.

¹⁹ BAUDRILLARD, J. *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 217.

²⁰ *Ibid.*, p. 217.

A propósito de este desplazamiento, agregaba Virilio:

[...] apreciamos las artes plásticas de manera instantánea o casi, y el muy reciente desarrollo de la imaginería infográfica en TIEMPO REAL no hace otra cosa que acentuar ese efecto de estupefacción icónica.

De ahí esos aullidos del arte contemporáneo para intentar hacerse oír *sin esperar*; vale decir, *sin necesitar la atención*, ni la reflexión prolongada del aficionado, en beneficio de un reflejo condicionado, de una actividad reaccionaria y simultánea".²¹

El automatismo descrito por Virilio en efecto remite a una *episteme* emergente.

II

Toda obra de arte que ha atravesado épocas históricas diversas merece una oportunidad, es decir, una recepción contemporánea *significativa*. En la actualidad, una recepción a la altura de las expectativas de la época puede dar lugar a un inédito travestismo de ascendencia comercial. Una vasta operación propedéutica tipo *appropriation* habría de preparar el viejo arte para una recepción adecuada. Veamos en qué consiste la estrategia *appropriation*, una estrategia de sesgo marcadamente conceptual.

Aunque irónico, el procedimiento *appropriation* es profundamente reverente y deudor de la recepción aurática de la obra de arte. La apropiación que propone *Bandas sonoras del arte (visual) de todos los tiempos* se distancia de la reflexión autorreferencial altamente especializada que sustentó la tendencia de los años ochenta del siglo XX y da un paso decisivo en busca de la sintonía emocional característica de una recepción *kitsch* y *midcult* tanto del arte *high* como de toda otra forma de lo que se ha llamado *alta cultura*.²²

El *appropriation art* encontró en Sherrie Levine la representante más destacada. Levine practicó una reapropiación crítica de obras célebres que afectó al arte de los años ochenta. Imitó motivos conocidos, citó obras únicas y puso en escena el resultado, la copia, considerada —después de la mediación *respetuosa* de Levine— objeto de una nueva contemplación. Para Levine, el punto de partida artístico fue la

²¹ VIRILIO, P., *op. cit.*, p. 106.

²² Véanse GREENBERG, C. *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 15-33; SONTAG, S. *Contra la interpretación*. Madrid: Taurus, 1996, p. 355-376.

conciencia de llegar demasiado tarde. De este modo, sus series vinieron a repetir lo que fue un momento de gloria ajeno, copiando dibujos de Matisse y de Willem de Kooning o reproduciendo fotografías originales de Walker Evans y de Karl Blossfeldt.

Por otra parte, la repetición, una y otra vez, del mismo motivo (*La bebedora de absenta*, de Manet) declaraba la sustitución del original por su reproducción; la imitación de una pieza aurática remitía a las numerosas repeticiones y réplicas, algo que para Benjamin suponía desaturación y conversión en mercancía y en valor de cambio de la obra tradicional, pero que se ha revelado como agente que puede llegar a mitificar el original y a exaltar su aura de modo espectacular. Levine formulaba, con sus obras *apropiadas*, una distancia con el arte moderno, decisiva para la crítica posmoderna.²³

El procedimiento alternativo *kitsch* propuesto en *Bandas sonoras del arte (visual) de todos los tiempos* para revitalizar y actualizar la recepción de la obra de arte insonoro, aunque se inspira en sus métodos, se aleja del apropiacionismo culturalista de Levine, obvia rasgos auráticos y actitudes reverenciales y propone sin demasiadas contemplaciones empalar sonoramente una pieza tras otra, efectuando una instrumentalización renovadora de las obras del pasado. Como se ha indicado anteriormente, el propósito que se persigue es el de remediar las inopinadas deficiencias de las obras en relación con los hábitos multimediales de recepción dominantes en la actualidad.

La artista noruega Anne Katrine Dolven, con los videorretratos y grabaciones de la instalación *Podría sucederte a ti* (diciembre 2004-febrero 2005, *Domus Artium*, Salamanca), plantea una alternativa al silencio de la obra tradicional, en sintonía con el pensamiento de Virilio antes considerado, una alternativa que se inscribe en la línea del apropiacionismo, rectificado una vez más en el sentido de una aproximación a unas pautas de recepción abiertamente audio. AK Dolven ha dado un paso adelante y ha ido más allá de la pasividad conceptual de los apropiacionistas de los años ochenta. La artista ha presentado una serie de video-retratos con banda sonora incorporada. Son trabajos basados en lienzos del pintor noruego Edvard Munch, el precursor exaltado del expresionismo, un iconoclasta cuya obra se resiste a edulcoraciones de cualquier tipo, aunque cuadros como *El grito*, *Pubertad* o *El beso* a menudo se ostentan con la misma ligereza que un cliché *pop*. Por supuesto, Dolven es totalmente consciente de la celebridad para-

²³ Cfr. Susanne TITZ, en RIEMSCHEIDER, B.; GROSENICK, U. (eds.). *Art at the turn of the millennium*. Colonia: Taschen, 1999, p. 310-311.

dójica y tergiversadora a la que se ha visto sometido Munch en las últimas décadas, y el modo en que trata estas obras canónicas de la modernidad artística tiene algo de homenaje desafiante, con cierto deje displicente hacia el apresurado espectador contemporáneo.

El vídeo *Pubertad* (2000) tipifica el enfoque de Dolven. La pintura a partir de la cual trabaja, que data de 1894, es una imagen memorable de Munch, un estudio fascinante de una adolescente desnuda, entre la infancia y el paso muy cercano a una primera madurez biológica. En el video de Dolven, la chica sentada de Munch, azorada e inquieta, se reencarna en una moderna adolescente que escucha música con el *walkman* en su habitación. Este video anima y sonoriza el estupor confuso de la figura original, aproximada de este modo al espectador. En *Retrato con cigarrillo* (2000), Dolven muestra a otra joven que ocupa su tiempo jugueteando con un mando a distancia, cambiando de canales o subiendo el volumen. Dura la pieza los seis minutos que tarda el cigarrillo en consumirse. También en este caso se ha producido una recuperación audio de un motivo consagrado, una aproximación y una multiplicación de los efectos sensibles en el espectador. *El beso* (2000), a partir del original de 1897, sirve a Dolven para situar el abrazo de los dos amantes en medio de la vibración continua del ritmo de una discoteca. El espectador está sometido a los impactos de la música *house*. De nuevo, una fuerte carga sonora ha venido a animar una realidad visual muda.

La instalación *Bandas sonoras del arte (visual) de todos los tiempos. Para un disfrute multiplicado de las imágenes de siempre, ahora mucho más cerca de los sentidos* se sitúa en el espacio conceptual del pastiche apropiacionista, a lo Dolven y a lo Levine, y supone una clausura simbólica de los inmutables prestigios del aura. Ensayo una simulación de los rituales de la *interactividad*, cada día más frecuentes. Propone, en fin, una simulación de la simulación. Este término, que parece tan próximo a la astucia, en sus aplicaciones audiovisuales no siempre brilla por el refinamiento de la invención. La simulación ha sido definida por Baudrillard como el punto final del juego creativo de la representación y como el principio de la apoteosis de lo espectacular, a través de signos altamente inflacionados y sin referente. Habría que variar y volver a conjugar con nuevos matices lo que afirmaba Baudrillard, porque la simulación como “una suplantación de lo real por los signos de lo real”²⁴ se ha transformado en

²⁴ BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. 3.ª reimpresión. Barcelona: Kairós, 1993, p. 11.

oficio banal, desprovisto de trasfondo maquiavélico. En manos de algunas de las estrellas cómicas de los actuales medios de comunicación, la simulación ha entrado en su fase manierista, donde de “lo real” subsiste apenas el reflejo afiligranado, apenas una base distorsionada a partir de la cual levantar, mediante los automatismos de un estilo paroxísticamente aplaudido, convencionales y débiles parodias recorridas por un resabio de nihilista melancolía, desoladas e histéricas parodias, armadas en el tiempo de espera del momento de la verdad —el momento de la invención y del cuestionamiento crítico—. Así es como avanza la primera década del siglo XXI, riendo cáusticamente de la simulación, en unos casos, o fustigando sus pretensiones (de hiperrealidad) con la indiferencia del virtuosístico *bricoleur* del *zapping*, en otros casos. Bajo la capa espesa y movediza de los signos falsos de la comunicación contemporánea, y en respuesta a la impotencia para articular un discurso constituido de realidad social y política por parte de la ubicua comunicación y de su cotidiana *gratuidad*, se gesta como verdad el momento de la invención —y el del cuestionamiento crítico.

La instalación *Bandas sonoras del arte (visual) de todos los tiempos* se inserta en el marco de la producción cultural comercial posmoderna, una vez operado un desplazamiento hacia el consumo fácil de la imagen estática, logrado por la edulcoración sonora. Este aspecto, contrario al “intercambio simbólico restringido” al que se ha referido,²⁵ se sitúa en la antípoda de todo elitismo. Tanto mejor para las masas.

La instalación *Bandas sonoras* consta de diez reproducciones de obras de arte envueltas en un clima sonoro propiciatorio. En el interior de las obras seleccionadas (*¿vivisección?*) se han depositado altavoces que hacen de la pieza una activa fuente de audioemisión. La implantación de este tipo de prótesis sonora en el interior de la obra visual, a modo de alma acústica, pone de manifiesto el fracaso de la utopía artística moderna, cifrada por Marcuse y Bloch, una utopía que contemplaba en la estética la realización de las aspiraciones sociales más radicales. En la actualidad, la estética ha perdido la tensión moderna hacia la utopía antropológica y no es otra cosa que el exceso de brillo —y de volumen sonoro— que acompaña a los signos mediáticos. La imagen artística, idealmente, prenda de un futuro emancipado y próximo, y

²⁵ *Ibid.*, p. 88.

señal de las perfecciones venideras, se ha convertido en los decenios últimos en imagen MUDA, interrumpida, deficitaria. De ahí, el recurso a la prótesis paliativa que se describe a continuación.

El ruido ubicuo de los medios audiovisuales convierte en insoportablemente silenciosa, y en insoportablemente plana, la imagen artística del pasado. Incluso la imagen fotográfica, tan generalmente aceptada y aplaudida como relevo estético y temático de la imagen artesanal, carece de verdadero *ambiente*, examinada a la luz del planteamiento de Virilio. Si la pintura parece muda, la fotografía parece a menudo un extraño recorte de punto de vista único, achatado hasta las dos dimensiones, habitado por una pose no siempre afortunada. El hiperrealismo, o fotorrealismo, para ser plenamente admitido, parece reclamar palpitaciones de neón, y un ritmo y una voz fluctuantes. En este contexto socioestético se ha armado el siguiente pastiche, cercano al *kitsch* comercial, otra muestra más de “trivialización utilitaria”, pese a las apariencias solemnes de la puesta en escena. Brilla en primer término el pastiche, remedo que Anderson²⁶ ha definido como “un parasitismo lúdico o solemne de lo viejo”, una forma de apropiación presente ya en el “eclecticismo regresivo” de Stravinsky. Como se verá, y como se escuchará, en *Bandas sonoras* hay algo de pálida parodia de las obras elegidas, una parodia un tanto melancólica, carente de impulso satírico.

172

Empotradas en nichos de 80 x 50 x 30 cm que han de estar iluminados cenitalmente por una luz macilenta e intermitente, se encuentran, a lo largo de un muro ajedrezado por ácidos tonos verdes y rosas, las reproducciones de las obras siguientes, galvanizadas por la música que se especifica seguidamente. En los casos indicados, frente al nicho se ha dispuesto una réplica tridimensional de la composición, en cerámica pintada, a modo de proyección escultórica del original. En estos casos, es la versión estereométrica la que encierra en su interior el dispositivo sonoro.

Máscaras, de Gutiérrez Solana, deja escapar los acordes del *Segundo concierto para piano y orquesta*, de Luis de Pablos. Cuenta con una réplica en 3d.

Bufón con latúd, de Fans Hals, permite escuchar *Arabesque n.º 1*, de Debussy.

El carro de heno, de El Bosco, difunde *Echoing Curves*, de Luciano Berio.

San Juan Evangelista, de Alonso Cano, suena por medio de *El canto de la Sibila*. *Sibila Galaica*, de Jordi Savall.

²⁶ ANDERSON, P. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 85, 87.

Naturaleza muerta, de Luis Meléndez, suena gracias a *Proverbios y cantares*, interpretada por Paco Ibáñez.

La coronación de la Virgen, de Fra Angelico, se encuentra animada por *Der Strom*, de Schubert; delante, una réplica cerámica en 3D.

David triunfante, de Bartolomeo Manfredi, llega al espectador por medio de *Sinfonía n.º 5*, de Mahler.

Al-lucinacions III, de Joan Ponç, es caja de resonancia de *Hilo de seda*, de Los Pekenikes. Cuenta con una réplica en 3D.

La comida de los bohemios, de Alessandro Magnasco, difunde *Four Walls*, de Cage.

Guitarra, de Picasso, vibra con *Variations for Winds, Strings and Keyboards*, de Steve Reich. Hay réplica en 3D.

III

En el fenómeno que W. J. T. Mitchell llama *trenzado*,²⁷ “un canal sensorial o una función semiótica se va tejiendo con otra de tal manera que de algún modo no deja costuras”. El caso conspicuo es el sonido sincronizado en el medio cinematográfico. En este caso de *sutura* sonido y visión se ensamblan. Pero es posible des-hacer, como indican Mitchell y Chion, o simplemente tensar, como proponemos en *Bandas sonoras*, los elementos que se ensamblan en el trenzado.

 173

[Entonces encontramos] signos y sentidos moviéndose en vías paralelas que nunca se encuentran, y que se mantienen rigurosamente separadas, dejando al lector / telespectador / espectador con la tarea de “saltar las vías” y forjar conexiones subjetivamente. Ciertas películas experimentales analizaron la desincronización del sonido y la visión, y algunos géneros literarios como la poesía efrástica evocan las artes visuales en lo que podemos llamar un medio “verbal”. [...] Uno podría llamar *ekphrasis* a [...] una especie de acción-a-distancia entre dos vías sensoriales y semióticas rigurosamente separadas, que requiere ser completada en la mente del lector.²⁸

²⁷ MITCHELL, W. J. T. “No existen medios visuales”. En: BREA, J. L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 22.

²⁸ *Ibid.*, p. 22.

Este interesante trabajo suplementario de interrelación y acabamiento que Mitchell asigna al espectador colisiona con la fácil recepción asociada al producto comercial, y resulta inadecuado en *Bandas sonoras*, donde se ha buscado un ajuste fuerte —convinciente al menos— de sonido y visión. En *Bandas sonoras* el trabajo de la *ekphrasis* está ya realizado y se presenta empaquetado y listo para un consumo directo, con ahorro de tiempo y esfuerzo y potenciación del deleite.

Mencionamos más arriba la *producción cultural* posmoderna. La acepción de posmodernidad que puede aplicarse a la instalación *Bandas sonoras del arte (visual) de todos los tiempos* fue elaborada por Featherstone.²⁹ Entre los principales rasgos ligados a lo posmoderno, el autor señalaba:

[...] una promiscuidad estilística que propicia el eclecticismo y la mezcla de códigos; la parodia, el pastiche, la ironía, el carácter lúdico y la celebración de la superficie “sin profundidad” de la cultura; la declinación de la originalidad o el genio del que produce arte; y el supuesto de que el arte sólo puede ser repetición.

174

Subrayamos en el contexto actual, “promiscuidad estilística”, “mezcla de códigos” y “pastiche”, que apuntan directamente a lo que propone *Bandas sonoras*.

Más adelante, el autor agregaba:

La cultura cotidiana posmoderna es, por tanto, una cultura de la diversidad y la heterogeneidad estilísticas, de una sobrecarga de imaginación y simulacros que lleva a una pérdida del referente o del sentido de realidad. La ulterior fragmentación del tiempo en una serie de presentes a causa de la incapacidad de encadenar signos e imágenes en secuencias narrativas conduce a un énfasis esquizofrénico en las experiencias vividas, inmediatas, aisladas, cargadas de afecto, de la presencia del mundo: de las *intensidades*.³⁰

Bandas sonoras, en efecto, se propone como una intensidad *audiovisible*, exenta de lo que en la *ekphrasis* es trabajo de la subjetividad del espectador.

²⁹ FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, p. 31-32.

³⁰ *Ibid.*, p. 204.

La calle Omotesando, centro neurálgico del comercio sun-tuario de Tokio, reúne la arquitectura espectacular de Toyo Ito, Aoki y Sejima y Kishizawa. Los edificios firmados por estos renombrados arquitectos son emblemas corporativos de marcas de lujo, y se encuentran próximos a la galería de arte y al objeto único y aurático. Moda y emoción, lujo y expresión, vivencia cultural y acción mercantil, cosmética y construcción urbana, en escenarios como los de Omotesando, son realidades desdiferenciadas.³¹ La subjetividad encuentra en los cuidados y lujosos escenarios comerciales de Omotesando ambientes sensoriales totales, lugares que dispensan al sujeto realización discrecional. Estamos ante las más recientes expresiones de *ekphrasis*, escrupulosamente programadas y dosificadas para suscitar sinestesias múltiples y perfectamente confortables.

Si en la modernidad temprana la forma experimental engendraba la función práctica, en la década presente —posmoderna o tardomoderna— parece ser a la inversa,³² la función práctica ha terminado por generar sus propias formas sincréticas y su propia *experimentación*. Enlazamos de nuevo con Featherstone:³³

Hay, pues, rasgos comunes a los centros de compras, los paseos comerciales, los museos, los parques temáticos y las experiencias turísticas de la ciudad contemporánea, donde el desorden cultural y el eclecticismo estilístico se convierten en características comunes de espacios en que el consumo y el tiempo libre están destinados a construirse como “experiencias”.³⁴

175

Las obras parlantes de la instalación *Bandas sonoras del arte (visual) de todos los tiempos* no son ya aberración marginal, sino canon esencial, no son ya anomalía, sino convención, *experimentación* rutinaria, *experiencia* característica. Si la cultura moderna temprana “se mofa del gusto y desafía al mercado”,³⁵ la cultura posmoderna, más vulgar, es una cultura de *acompañamiento*, extirpado todo antagonismo con el orden económico. Lo posmoderno es ahora hegemónico,

³¹ Cfr. Luis Fernández-Galiano, suplemento cultural *Babelia*, *El País*, 17 de septiembre de 2005, p. 20.

³² ANDERSON, P., *op. cit.*, p. 61.

³³ La fuente intelectual de Featherstone se halla en Benjamin. Véase su *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1999, p. 85 y ss., y 184-186.

³⁴ FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo y posmodernismo*, p. 173.

³⁵ ANDERSON, P., *op. cit.*, p. 88-89.

de alcance tendencialmente global. No tiene sentido el rechazo ideológico del fenómeno, y tampoco la binaria moralización. No hay un afuera. Con *Bandas sonoras* hemos procurado captar desde dentro un aspecto de la sensibilidad desdiferenciada del tiempo presente y exagerar su lógica niveladora (hasta la caricatura).

Las relaciones entre *kitsch* y *trash*, o cultura basura, han sido desarrolladas recientemente por Jordi Costa,³⁶ a propósito de la exposición “Cultura porqueria”, del Centro de Cultura Contemporània de Barcelona. Según Costa:

La cultura basura podría interpretarse como la trivialización utilitaria, diseñada a la medida de la sociedad de la cultura de masas, de una serie de procesos culturales complejos y con cierto pasado a sus espaldas.³⁷

El autor definía el papel político reivindicativo que el mal gusto desempeñó en tiempos pasados:

[...] el término suele ser empleado como arma arrojada por parte de quienes, alarmados ante una devaluación de los parámetros culturales, reivindican una nueva jerarquización del gusto. En suma, habla de cultura basura quien se sirve de ella como concepto discriminador, delimitando un territorio del buen gusto desde cuyo interior formula su propuesta de segmentación estética. [...] Es cierto que lo basura hace tiempo que ha trascendido lo estético para invadir lo social e incluso lo existencial [...], pero condenar toda instrumentalización del mal gusto supone desechar un fenómeno estético tan heterodoxo como cargado de potencial liberador.³⁸

O quizá alienante. Alienante cuando se ha consumado el trasvase total de las formas *culturales* al mundo comercial, y cuando lo *marginal*, lo que vale para desconstruir críticamente la estética hegemónica, y para la revuelta contracultural, es la forma *high*, históricamente conservadora. En la actualidad, lo culturalmente impuesto es la cultura basura, el gusto *low*. La alta cultura y el gusto *high*, hoy marginales, han sido y siguen siendo un arma de

³⁶ COSTA, J. “Notas sobre lo *Trash*. Apuntes para la redención de una contracultura mutante”. En: *Cultura porqueria. Una espeleología del gust*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2003, p. 144-153.

³⁷ *Ibid.*, p. 149.

³⁸ *Ibid.*, p. 144.

fogeo. Las respuestas críticas alternativas tipo *trash* resultan canchalesamente maniqueas. Mientras la cultura oficial y la cultura marginal se muestran como realidades erosionadas, la cultural comercial prosigue su rutilante fase de apogeo. En estas circunstancias, los suprimidos espacios de silencio se vislumbran como los espacios de gestación del sentido, espacios de pensamiento y de acción no inmediatamente instrumentales.

El *camp* y el *trash* representaron, según Costa, el gusto de los que no ejercían el poder, un gusto que era una expresión cultural no servil, convertida en arma arrojada en el campo de batalla de la percepción. Pero en la actualidad, son *expresiones* industrialmente producidas y empaquetadas para ciertos grupos de degustadores, en absoluto minoritarios. La estética *camp* ha sido objeto de la reflexión de Sontag:

Las experiencias de lo *camp* están basadas en el gran descubrimiento de que la sensibilidad de la alta cultura no tiene el monopolio del refinamiento. El *camp* afirma que el buen gusto no es simplemente buen gusto; que existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto.³⁹

La paradójica realidad del *camp* entendido como “un buen gusto del mal gusto” nos aleja del potencial contracultural y alcanza una expresión elemental y estereotipada en la combinación oportunista que propone *Bandas sonoras*.

Para determinar más exactamente el sentido del término *camp*, Sontag señala los usos en inglés. Como verbo, añade:

To camp es seducir de determinado modo: un modo en que se emplean amaneramientos extravagantes, susceptibles de una doble interpretación: gestos llenos de duplicidad, con un significado divertido para el conocedor, y otro, más impersonal, para los extraños.

Cuando la palabra es sustantivo, hay también doble sentido: “Además del sentido público ‘correcto’ en que se puede tomar una cosa, encontramos una experiencia privada estafalaria de la cosa”.⁴⁰ La duplicidad de sentidos, lo irónico, por un lado, y lo sencillamente comercial, por otro, son rasgos cercanos al *camp* de

³⁹ SONTAG, S., *op. cit.*, p. 374-375.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 363.

Bandas sonoras. Lo *camp*, puntualiza, es “una victoria del ‘estilo’ sobre el ‘contenido’, de la ‘estética’ sobre la ‘moralidad’, de la ironía sobre la tragedia. [...] Lo único importante en lo *camp* es destronar lo serio”.⁴¹ Un destronamiento, pensamos, que en la actualidad se lleva a cabo desde lo grotesco espectacular. Lo inverosímil convertido en hecho mediático cotidiano es fuente inagotable de euforia, en conflicto con las cautelas de toda forma de seriedad.

Contraoponemos, a modo de conclusión, la posición formalista de Lessing y la posición sinérgica de Mitchell, a partir de las que es posible una lectura antitética de *Bandas sonoras*. Aunque Lessing no llegó a rechazar la posibilidad de un sistema que relacionase todas las artes, combatió las analogías superficiales derivadas del horaciano *ut pictura poesis*. El autor de *Laocoonte*, según Beardsley y Hospers:

[...] consideró las potencialidades y valores individuales específicos de la pintura y la poesía en sus propios medios distintivos. El medio de un arte son, dice, los “signos” (Zeichen) que usa para la imitación; y la pintura y la poesía, cuando se examinan cuidadosamente en sus virtualidades de imitación, resultan ser radicalmente distintas [...] Cuando una virtualidad secundaria de determinado arte se convierte en primaria, no puede lograr una obra perfecta.⁴²

178

Para Lessing, una composición de sonidos nada puede decir acerca de los claroscuros de una tarde otoñal, del mismo modo que el color no es el tipo de signo que puede aludir a las realidades acústicas. La posición de Lessing se basa en razonamientos de esta índole, durante largo tiempo considerados axiomáticos. Mitchell ha escrito recientemente:

Todos los supuestos medios visuales, al ser observados más detalladamente, involucran a los otros sentidos (especialmente al tacto y al oído). Todos los medios son, desde el punto de vista de la modalidad sensorial, “medios mixtos”. [...] Desde que Aristóteles observó que el drama combina las tres órdenes de *lexis*, *melos* y *opsis* (palabras, música y espectáculo), hasta el análisis de Barthes de las divisiones en “imagen / música / texto” del campo semiótico, el carácter mixto de los medios ha sido un postulado capital. Cualquier noción de pureza es inconcebible en estos

⁴¹ *Ibid.*, p. 370-371.

⁴² BEARDSLEY, M. C.; HOSPERS, J. *Estética*. Madrid: Cátedra, 1982, p. 49.

medios antiguos y modernos, tanto en relación a los elementos sensoriales y semióticos internos a ellos como a la externa composición promiscua de su audiencia.⁴³

Mitchell establece más adelante lo que hemos denominado el carácter sinérgico, que permite comprender la experiencia sensorial en términos de integración y de correspondencia compleja. Señala:

La especificidad de los medios es, por tanto, un asunto mucho más complejo que los códigos sensoriales a los que nos referimos como “visuales”, “auditivos” o “táctiles”. Se trata, sobre todo, de una cuestión de proporciones sensoriales específicas que se inscriben en la práctica, la experiencia, la tradición y las invenciones técnicas. Tenemos que tomar en cuenta que los medios no son *solamente* extensiones de los sentidos, calibraciones de las proporciones sensoriales. Son también operadores simbólicos o semióticos, complejas *funciones de signos*. [...] La noción de McLuhan de los medios como “proporciones sensoriales” necesita ser complementada, entonces, con un concepto de “proporciones semióticas”, mezclas específicas de funciones de signos que hacen a un medio ser lo que es.⁴⁴

 179

Si el futuro del viejo arte visual está en el audio, en la sonorización, el futuro de la música contemporánea está en las instalaciones, en la escultura en campo expandido. Es lo que señalaba en Radio Clásica Jorge Fernández Guerra, director del Festival de Música Contemporánea de Alicante. A propósito de la actual edición, la vigésimo primera, celebrada en septiembre de 2005, que ha tenido por lema “En los límites”, Fernández Guerra señalaba que la razón del desplazamiento espacial de la música contemporánea radica en un problema de acomodo de espacios, de “tribalización” de públicos y productos. La música contemporánea necesita otros espacios, alternativos a la sala de concierto convencional, necesita abrirse a otros públicos y necesita también ambientes visuales consonantes.

Si las objeciones de Mitchell desde las nociones de *trenzado* y de *sutura* desmontan el formalismo de Lessing, la posición del

⁴³ MITCHELL, W. J. T., *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

autor alemán en relación con el momento expresivo todavía mantienen su oportunidad. Lo que es adecuado para el arte temporal de la música o de la escena, un arte basado en la sucesión, no lo es para un arte espacial como la pintura, basado en el instante y en la simultaneidad. Lessing indicaba: “el Laocoonte de Virgilio grita”, porque Virgilio es poeta épico, el Filoctetes de Sófocles, en la escena, “grita y se queja”, y esto es también necesario, afirma Lessing, porque “el teatro no es el estadio”;⁴⁵ en el teatro sí es posible afligirse por el dolor. Sin embargo, el Laocoonte esculpido no debe gritar. La razón que esgrime Lessing es que los estados emocionales intensos, por serlo, son necesariamente pasajeros, y conferirles perpetuidad por medio de la imagen artística es contravenir a la misma naturaleza. Los estados intensos son puntuales, y la fijación de uno de esos estados, en lugar de suscitar paroxismo y exaltación en el espectador, es causa de su “repugnancia y fastidio”. El paroxismo en la experiencia del espectador sólo tiene visos de llegar a producirse si el instante elegido por el artista en su representación plástica es un instante anterior al del clímax emocional. Entonces la imaginación del espectador interviene, y es el juego de la imaginación en torno al instante representado el que con frecuencia desemboca en el pretendido paroxismo emocional. Dice Lessing:

180

Si Laocoonte suspira, la imaginación puede oírle gritar; pero si grita, no puede ni elevarse un grado [...] todos estos fenómenos, ya sean agradables o terribles, digo que reciben de la perpetuidad que les preste el arte una apariencia que no es natural, de suerte que cuanto más los contemplamos más se debilita la impresión que nos producen y acabamos por no sentir más que repugnancia y fastidio por el objeto entero. [...] en la imitación material del arte, la sola continuidad aparente cambiaría el grito en debilidad afeminada, en temor infantil al dolor.⁴⁶

El autor de *Laocoonte* ha resuelto la aparente paradoja que se desprende de la oposición entre permanencia y baja intensidad, al afirmar:

[...] fecundo es sólo el instante que deja el campo libre a la imaginación.
 [...] en todo desarrollo de un sentimiento, el instante del paroxismo es el

⁴⁵ LESSING, G. E. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis, 1985, p. 63, 68.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

que menos goza de ese privilegio. Más allá no existe ya nada, y mostrar a los ojos el grado extremo de la pasión es ligar las alas de la imaginación.⁴⁷

Sin embargo, la imaginación espectacularizada del sujeto contemporáneo, la redescubierta dimensión audio y el gusto muy común por el efecto han producido una imaginación en absoluto indómita, que exige que *Laocoonte* grite y que reclama a cada paso un efecto especial de realce, una sinergia al servicio de una recepción emocionalmente *intensa*. En estas circunstancias, Lessing sucumbe. *Bandas sonoras del arte (visual) de todos los tiempos* resulta estéticamente procedente.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, P. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. 3.ª reimpresión. Barcelona: Kairós, 1993.
- . *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BEARDSLEY, M. C.; HOSPERS, J. *Estética*. Madrid: Cátedra, 1982.
- BENJAMIN, W. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. 2.ª reimpresión. Madrid: Taurus, 1999.
- BREA, J. L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 5-14.
- CHION, M. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. 1.ª reimpresión Barcelona: Paidós, 1998.
- COSTA, J. "Notas sobre lo Trash. Apuntes para la redención de una contracultura mutante". En *Cultura porquería. Una espeleología del gust*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2003, p. 144-153.
- ECO, U. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.
- FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- FOSTER, H. *Diseño y delito*. Madrid: Akal, 2004.
- GREENBERG, C. *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós, 2002.
- LESSING, G. E. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis, 1985.
- MCLUHAN, M.; POWERS, B. R. *La aldea global*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.
- MITCHELL, W. J. T. "No existen medios visuales". En: BREA, J. L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 17-25.
- PAREYSON, L. *Conversaciones de estética*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1988.
- RAMÍREZ, J. A. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003.
- RIEMSCHNEIDER, B.; GROSENICK, U. (eds.). *Art at the turn of the millennium*. Colonia: Taschen, 1999.
- SONTAG, S. *Contra la interpretación*. Madrid: Taurus, 1996.
- VASARI, G. *Vidas de grandes artistas*. México: Porrúa, 1966.
- VIRILIO, P. *El procedimiento silencio*. 1.ª reimpresión. Barcelona: Paidós, 2003.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 58.