

UN ESPACIO TÁCTIL

Alejandro Hernández Gálvez

Para tener una imagen precisa de un coleccionista hay que verlo –los ojos entornados y la punta de la lengua asomando en una sonrisa insinuada– frotando su más querida adquisición entre el índice, el medio y el pulgar –como quien aprecia el género de una tela. No importa si aquello que colecciona es demasiado grande, demasiado pequeño o demasiado frágil como para tenerse así, entre los dedos: el gesto está ahí –aun si la mano está dentro del bolsillo– revelando y denunciando los instintos y deseos que subtienden toda pasión auténtica de coleccionista. Es el mismo gesto con el que el cómico vulgar caracteriza al viejo verde que babea al imaginarse seduciendo a la bella joven. Los coleccionistas, escribió Walter Benjamin, son seres con instintos táctiles. Esta observación de Benjamin va más allá de apuntar una posible psicología del coleccionista y su origen en los instintos primitivos del cazador, el recolector o quien busca satisfacer sus pulsiones sexuales. Dibuja también un espacio específico para la colección y el coleccionista: “la posesión y la pertenencia —afirma— son aliadas de lo táctil y se oponen, de cierta manera, a lo óptico”. El espacio en que se instala el

coleccionista en relación con los objetos que colecciona es, entonces, un espacio táctil y no un espacio óptico.

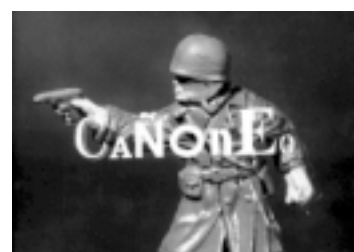
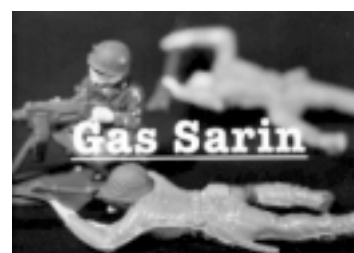
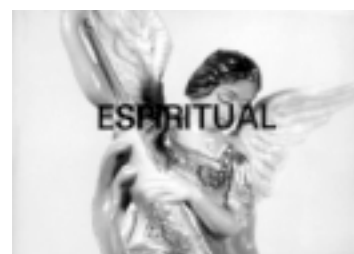
La distinción entre espacio táctil y espacio óptico la usa Benjamin de nuevo en su célebre ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Explica ahí que la arquitectura puede ser recibida de dos maneras distintas: por el uso o por la contemplación, “o mejor dicho: *táctil y ópticamente*”. La recepción óptica se da por medio de la contemplación y, en el caso de la arquitectura, sólo la encontramos, dice, en “la actitud recogida que es corriente en turistas ante edificios famosos”. Por lo general, en cambio, los edificios son recibidos de manera táctil, modo en el que “no existe correspondencia alguna con lo que del lado óptico es la contemplación”. Para Benjamin, la recepción táctil se da no por vía de la atención sino de la costumbre y, en el caso de la arquitectura, “esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica, la cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional”. La arquitectura, según esta explicación, no se percibe atenta y contemplativamente, sino por medio del uso y de la costumbre.

Si somos consecuentes con los argumentos de Benjamin, el espacio propio de la colección –de la pertenencia y la posesión, como él lo llama– es siempre el campo de lo táctil y, por lo tanto, habrá que suponer que la recepción de una colección se da por vías de la costumbre y el uso y no mediante la contemplación atenta. ¿Qué pasa entonces cuando una colección –resultado inocuo de una perversión privada– pasa a ocupar un espacio que, según lo planteado por Benjamin, no le es propio, un espacio público y expresamente dedicado a la contemplación como lo es el de los museos y galerías? ¿O será, tal vez, que estos espacios para la contemplación distanciada –donde el *no tocarás* es mandamiento primordial– no son sino una farsa o un simulacro que presentan como un espacio de contemplación lo que en realidad es uno de uso? En cualquiera de los dos casos –ya sea que se cambie la naturaleza del espacio táctil de la colección al exhibirla en el espacio óptico del museo o que, al contrario, se nos imponga ante el espacio táctil una manera distinta de actuar (*vean, mas no toquen, ni coman, no deseen*)– el espacio del museo y la galería es uno de imposición y de impostura.

En la modernidad, una de las características principales de los edificios destinados a exponer colecciones diversas, ha sido su pretendida neutralidad. Son edificios que, pareciendo cumplir con los términos de Benjamin, no deben llamar la atención ni ser vistos más que con el rabillo del ojo. Espacios no para ser contemplados sino para acostumbrarnos. ¿Acostumbrarnos a qué? A ver. La arquitectura de museos y galerías toma parte en un juego perverso –exacto reverso de la prisión panóptica descrita por Foucault–: ocultarse a la vista para forzarnos a ver. Pintados de blanco o en tonos de gris, carentes de cualquier adorno que distraiga la mirada y atrapando la luz para después distribuirla redirigida con una sola función: dejar ver, las edificaciones dedicadas a ser museos o galerías son mecanismos con un objetivo preciso: transformar en espacio óptico uno que en realidad es táctil. Dicho más claramente: el mecanismo del museo nos obliga a querer conocer –contemplar– lo que en realidad quisiéramos poseer –usar y coleccionar.

Como cualquier buen truco, el secreto del mecanismo está en disimular su funcionamiento. O al menos así fue hasta hace no muchos años. Los nuevos museos

parecen comportarse de manera distinta. La imposición y la impostura funcionan con tal perfección que ya no es necesario ocultar el funcionamiento del mecanismo sino, bien al contrario, éste puede exhibirse como una pieza más de la exhibición. Los museos son hoy, por supuesto, merecedores de “esa actitud recogida que es corriente en turistas ante edificios famosos”. Esta transformación no es efecto imputable a los museos. Es más bien el espacio de las tiendas departamentales donde aparece el principio de *consumir viendo*. Comentando la evolución de las tiendas departamentales a partir de los pasajes comerciales, Benjamin cita una frase del crítico e historiador de arquitectura Sigfried Giedion: “los pisos forman un espacio único. Pueden tomarse, por decirlo así, de un vistazo”. El ojo se ha vuelto hoy un aparato de captura: si antes, la posesión fue sustituida por la contemplación, ahora la contemplación suple cualquier forma de posesión.



© Eric Jervaise, de la serie *Exvoto*, 1995.