

El arte

Y
el

entorno:
¿sacar el arte del museo?

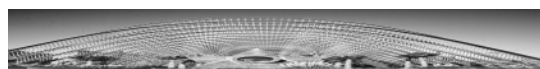
Alberto J. L.
Carrillo Canán

Una propuesta que ha sido popular entre algunos artistas en las últimas dos o tres décadas es la de sacar el arte del museo a la calle o, formulada más ampliamente, la de llevar el arte a los espacios del “mundo de la vida”. Esto suele entenderse de dos maneras principales. La primera es como una estetización del mundo vital, es decir, como un esfuerzo o una contribución para *el desarrollo de la sensibilidad de un público ampliado*. De hecho, el conjunto mismo de los integrantes de todo un entorno vital, por ejemplo, de una fábrica, de un barrio, de la ciudad en tanto tal, sería favorecido en el desarrollo de una sensibilidad especial, de la “sensibilidad estética”, la cual tradicionalmente habría sido un privilegio de un sector social muy especial, de aquel sector acostumbrado a la visita a los museos, los teatros, las salas de conciertos o a la participación en las veladas literarias. La segunda manera de entender la propuesta es como *el transformar la sensibilidad en un sentido crítico*, es decir, como la propuesta de crear un arte crítico que, con sus contenidos especiales, debe llegar a *un público muy amplio*. Dejando de lado aquí el hecho de que hay formas muy específicas del arte más reciente que requieren de ambientes especialmente controlados y que, por lo tanto, son completamente inapropiadas para los espacios de la vida cotidiana, en este texto exploraremos razonamientos de Marshall McLuhan que sirven para determinar bajo qué condiciones, en general, tiene sentido o no la propuesta de “sacar el arte del museo y llevarlo a la calle”.

En principio Marshall McLuhan hace declaraciones que en una consideración superficial se parecen tanto a la idea de *desarrollar* como a la de *transformar* la sensibilidad de un gran público por medio del arte. Así por ejemplo, en *Global Village (La aldea global)* McLuhan afirma que la actividad del artista consiste en “reeducar y actualizar la sensibilidad” (GV 5s.),¹ o bien, en *Through the Vanishing Point (A través del punto de fuga)*, nos dice que “[i]ncluso las artes más populares pueden servir para incrementar el nivel de captación [awareness]² (...)” (VP 2). Sin embargo, las afirmaciones de este tipo en McLuhan remiten a su muy particular *teoría de la sensibilidad* y es precisamente esta teoría la que cuestionaría el sentido de la propuesta de sacar el arte del museo o de sus recintos especializados o, más en general, de ciertos ambientes controlados. Por ello tendremos que empezar por examinar algunos aspectos de dicha teoría relevantes para nuestra problemática.

LA SENSIBILIDAD Y LA FALLA PERCEPTIVA BÁSICA

Para McLuhan la tecnología, la innovación o el cambio tecnológico en general, conllevan lo que a primera vista parecería ser una suerte de *fatalidad* la cual consiste en generar una deficiencia en nuestra sensibilidad y, más en general, en nuestra conciencia. Para entender en qué consiste esta deficiencia de la conciencia, en una primera aproximación a ella hablaremos de una *falla perceptiva* producida por la introducción de “cualquier” nueva tecnología. Dicha falla perceptiva puede describirse echando mano de una analogía usada en este contexto por el propio McLuhan. Se trata de tomar un modelo de la percepción visual y de transponerlo a la sensibilidad y la conciencia en general, a saber, el modelo de la visión estructurada en “figura” y “fondo”. En *Global Village* McLuhan nos explica que “[l]os términos *figura* y *fondo* fueron tomados en préstamo de la psicología gestáltica por el crítico de arte danés Edgar Rubin, quien alrededor de 1915 empezó a usarlos para discutir los parámetros de la percepción visual” (GV 5, c. a.).⁴ Tal es el modelo que McLuhan transpone a un marco más general ya que a continuación añade: “En el *Centre for Culture and Technology* extendimos el uso de Rubin hasta abarcar el *todo* de la percepción y de la conciencia [*consciousness*]” (GV 5). Gracias a esta analogía McLuhan puede añadir inmediatamente que “[l]odas las *situaciones culturales* están compuestas de un área de aten-



ción (figura) y un área mucho mayor de *inatención* (fondo)” (GV 5). Por supuesto, es justamente el “área mucho mayor de inatención” lo que vendría a constituir la falla perceptiva mencionada antes. En otras palabras, aquella deficiencia de la sensibilidad o de la conciencia en general que es de interés para nosotros la concibe McLuhan de acuerdo al modelo visual de la “figura” y el “fondo olvidado u oculto o subliminal” (GV 25). Así, cuando en *Laws of Media (Las leyes de los medios)* McLuhan nos recuerda que “(...) una función primaria de *nuestro sentido de la visión* consiste en aislar una figura de su fondo (...)” (LM 15), está insistiendo en que el sentido de la vista *necesariamente* sufre del “sesgo” consistente en atender a la “figura” a costa de desatender el “fondo”. De esta manera, por ejemplo, McLuhan se refiere a la “gente sesgada visualmente” como gente “acostumbrada al estudio abstracto de las figuras menos su fondo” (GV 25). Ahora bien, ciertamente que el “fondo” de toda “figura” tiene que ser parte del campo visual para que la figura sea vista y, por lo tanto él mismo es visto y, con ello, se es consciente de él; pero al no atenderse a él para que efectivamente se pueda atender a la figura, resulta que “*por definición*” (GV 5) el fondo corresponde a un nivel de la conciencia que “(...) en todo momento es [meramente] subliminal y *ambiental*” (GV 5).

La última cita es especialmente interesante porque el término “ambiental” da la pista inmediata para comprender la aplicación que McLuhan hace del modelo visual a la sensibilidad y a la conciencia en general, ya que el *ambiente* es algo que en rigor no corresponde a un modo meramente visual sino multisensorial de la conciencia y, de hecho, a un modo de la conciencia que no es meramente sensorial sino también emocional. McLuhan se refiere, en efecto, al “sesgo visual” como aquel modo de la conciencia en general que centra su atención en lo que podríamos llamar entidades aisladas a costa del “fondo” o “ambiente” en el que están. Ése es el sentido de la fórmula “*figuras solamente, menos su fondo*” (GV 29). Podríamos decir aquí que tal sesgo perceptivo implica que el todo de relaciones en el que está inmersa una cosa cualquiera queda en un nivel de conciencia meramente subliminal. Para ilustrar esta idea podemos echar mano aquí de un ejemplo de Walter J. Ong en *The Presence of the Word (La presencia de la palabra)*, quien discute el origen de lo que el mismo McLuhan llama “sesgo visual” en el Occidente. En el libro X de *La República* (597), Platón pregunta



© Enrique Soto, Museo de la Ciencia, Valencia, 2001.

por la cama en tanto cama, pregunta qué hace de la cama una cama (cfr. PW 34), y justamente esta pregunta “abstrae” a la cama del todo del *oikos* o economía doméstica. El pensamiento platónico sería, pues, el caso paradigmático del naciente “sesgo visual” de la conciencia en general propio del Occidente. Por ello, McLuhan nos dice que la “dialéctica” –y bajo este título McLuhan se refiere no sólo a Platón sino a “la lógica y la filosofía” en general (LM 15, GV 33)– “funciona convirtiendo en figura *todo* lo que toca” (LM 230). En este mismo orden de ideas McLuhan nos dice que “(...) el sesgo *visual*, con la metafísica abstracta como su resultado, ha sido nihilista al separarnos de [*in cutting us from*]⁵ la captación del fondo (...)” (LM 65).

Así, podemos decir que una conciencia analítica o modo de conciencia que consiste, usando los términos de McLuhan, en la “fragmentación” (GV 37) de “configuraciones” (GV 55) o “patrones perceptivos” (GV 28), reduciéndolos a elementos aislados (“las figuras menos su fondo”, GV 25), viene a ser un modo de la “captación visual”, o en el sentido amplio, un modo de conciencia en general, que McLuhan critica precisamente porque el mismo, *necesariamente*, no atiende al “fondo o ambiente” (GV 12). La falla propia de la conciencia “sesgada visualmente” consistiría, pues, en que para ella el “fondo o ambiente” queda, “por definición”, al nivel puramente “subliminal”, “oculto”. Es justamente esta idea la que McLuhan aplica a la tecnología.

LA TEORÍA MCLUHANIANA DE LA SENSIBILIDAD

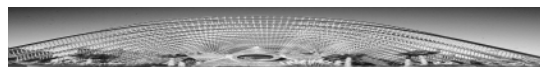
La tecnología, “cualquiera” que ésta sea, produciría, según McLuhan, un “sesgo visual” de la conciencia y, con ello, la falla perceptiva recién discutida consistente en separarnos del “fondo o ambiente” ocultándolo. McLuhan llega a este resultado aplicando su teoría básica de la sensibilidad recién discutida. Sin embargo, esta aplicación requiere todavía de algunos elementos de dicha teoría mcluhaniana. El primero de ellos consiste en que a, diferencia de la tradición filosófica mayoritaria, McLuhan pone el acento no en la percepción propia de cada sentido por separado, sino, por el contrario, en la percepción como “*sinestesia*” (GV 5, c. a.), es decir, McLuhan concibe la percepción como un fenómeno multisensorial que implica una proporción o *ratio* entre los sentidos.

Mayoritariamente la tradición filosófica ha considerado cada sentido por separado, abstrayendo sistemáticamente el efecto que sobre él puedan tener los demás, pero esto implica dar prioridad a, utilizando una fórmula de McLuhan en *Understanding Media (Entendiendo los media)*, “[s]egmentos especializados de la atención” (UM 13), a costa de la “captación total” (UM 13) o “captación integral” (UM 65), lo cual no sería sorprendente dada la “predilección del hombre occidental por la fragmentación” (GV 37) de toda “situación total” (GV 21). De hecho, pues,

esta tradición filosófica orientada a subrayar los sentidos de uno en uno al margen por completo de la interacción de los mismos estaría en completa correspondencia con la tendencia básica del “hombre occidental”, el cual (...) asegura uno o dos elementos de cualquier situación y reprime el resto [las figuras menos su fondo]” (GV 21). Por el contrario, la teoría de la percepción de McLuhan antepone el “equilibrio o balance multisensorial” (GV 69) a los sentidos aislados. Esto lo lleva a insistir en “la acción recíproca [*interplay*] entre nuestros sentidos” (UM 108), por lo que nos dice que “(...) la *ratio* entre los componentes en la sensación (...) puede diferir infinitamente. Si eventualmente el sonido, por ejemplo, se intensifica, el tacto y el gusto y la vista resultan afectados al mismo tiempo” (UM 44). De hecho, existirían “*ratios* sensoriales [propias] de cada cultura” (UM 45) o, como lo formula Walter J. Ong, “organizaciones del *sensorium*” (PW 8) propias de cada cultura.⁶ Resulta útil en este contexto la definición *sinestésica* que Ong hace de la sensibilidad o *sensorium*: “Por *sensorium* entendemos aquí el aparato sensorial completo como un complejo operativo” (PW6). Por su parte, McLuhan insiste en que la sensibilidad, en tanto “complejo operativo” (Ong), tiende a buscar equilibrios o balances y remite al caso ideal de balance el cual, según nos dice, estaría teorizado en la tradición latina:

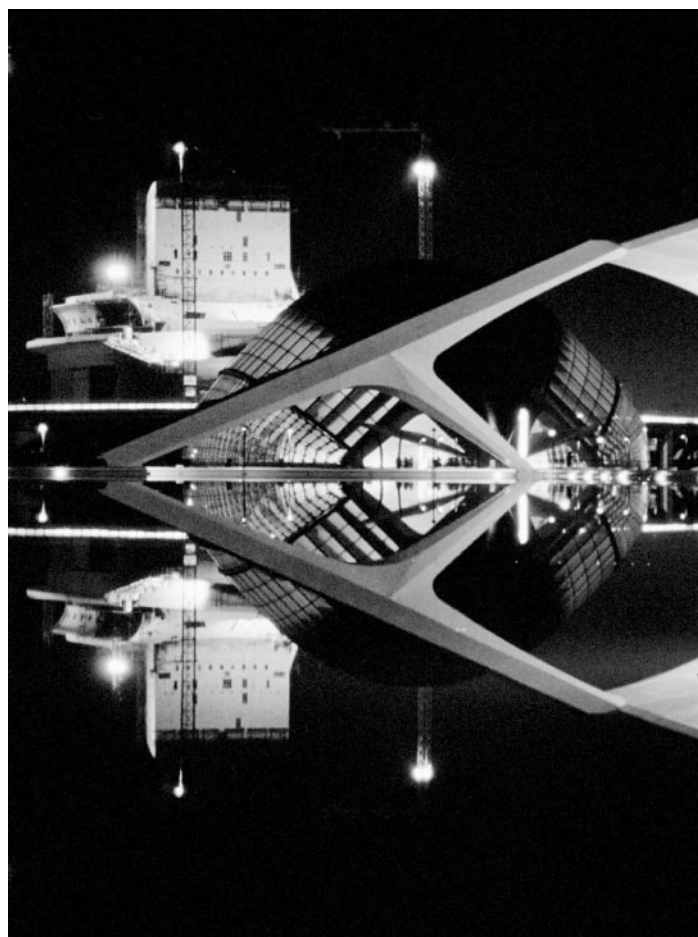
En la época de Cicerón, el término *sensus communis* significaba que todos los sentidos, tales como la vista, el oído, el gusto, el olfato y tacto, estaban traducidos igualmente el uno en el otro. La definición latina del hombre en su estado natural saludable era la de que todas sus energías físicas y psíquicas eran constantes y estaban distribuidas *balanceadamente* en las diferentes áreas sensoriales” (GV 37).

Esta misma idea la formula McLuhan como la de un “(...) consenso o facultad del ‘sentido común’ que traducía cada sentido en cada uno de los otros” (UM 108). Partiendo de esta idea de un “consenso” o “balance” entre los sentidos, McLuhan saca una conclusión básica para nuestra problemática: “En cualquier orden social siempre se genera un problema cuando sólo uno de los sentidos es sujeto a una descarga de energía y sufre una estimulación mayor que los otros. Para el hombre occidental tal cosa vendría a ser el *estado visual*” (GV 37). Con ello, dada la “acción recíproca entre nuestros sentidos”, dadas las “*ratios* sensoriales”, se tendrían al mismo tiempo “sobreesti-

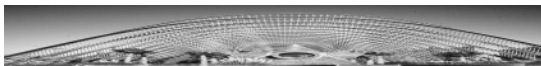


mulaciones y subestimaciones” (GV 37). Tal sería, justamente, el efecto de la tecnología. Pero antes de examinar este efecto conviene explotar la referencia al “estado visual”, que sería propio del hombre occidental, para arribar al muy especial concepto mcluhaniano de “percepto”. Para ello lo más fácil es remitimos al término “espacio”.

McLuhan nos dice que en el Occidente⁷ se “(...) separó y aisló al espacio visual de muchas otras clases de espacios sensoriales correspondientes al sentido olfativo, al tacto, la sinestesia y la acústica” (GV 59). Con ello habrían quedado reprimidos “otros múltiples espacios del *sensorium*” (GV 59). Esta idea de McLuhan es importante porque nos lleva a otro elemento central en la teoría mcluhaniana de la percepción, la oposición entre “concepto” y “percepto”. McLuhan nos dice: “El espacio euclideano de la geometría analítica es un concepto (...) mientras que los espacios multidimensionales del *sensorium holístico* son *perceptos* (...)” (GV 59). Si bien McLuhan se está refiriendo al “espacio”, aquí lo decisivo



© Enrique Soto, Museo de la Ciencia, Valencia, 2001.



para nosotros está en que los “conceptos” corresponden al “estado visual” propio del hombre occidental, estado que según veremos implicaría un tipo de sobreestimulación de un sentido, mientras que los “perceptos” corresponderían a una *sensibilidad holística*. La novedad de este concepto de “percepto” se capta inmediatamente si recordamos que, por ejemplo, en el caso de la visión, el percepto de la filosofía tradicional corresponde exactamente a lo que McLuhan considera la “figura menos el fondo”, o bien, “uno o dos elementos de cualquier situación” (GV 21) y la represión “[d]el resto” (GV 21). En otras palabras, el “percepto” mcluhaniano nunca es una figura, un elemento aislado, los cuales serían el mero resultado de la sobreestimulación o estimulación unilateral del sentido de la vista a costa de los demás sentidos. Por el contrario, el “percepto”, en el sentido propio de la palabra, viene a ser para McLuhan el resultado de un “*sensorium* holístico”, o “captación sensorial del todo” (UM 13), la cual implica, pues, necesariamente, la “captación del fondo” y no solamente de



la “figura”. Esto es importante para nuestro tema porque, según veremos adelante, para McLuhan el arte tiene la función de llevarnos a la captación de “perceptos”.

Ahora podemos esbozar la relación existente entre los elementos de la teoría de la percepción de McLuhan examinados hasta aquí. La distinción conceptual entre “figura” y “fondo” la aplica McLuhan para teorizar una falla de la captación y de la conciencia en sentido amplio que él llama el “fondo olvidado, oculto o subliminal”. Si la “captación” presenta tal falla entonces sufre de lo que McLuhan llama un “sesgo” o “estado visual”. Se trata obviamente de una estructura formal del *sensorium* “como complejo operativo” (Ong) que corresponde ni más ni menos que a la estructura de la vista. Si la sensibilidad como *ratio* entre los sentidos o complejo operativo presenta una estructura visual tal, esto implica que un sentido ha sido sobreestimulado en relación con los otros. En tal caso, la sensibilidad multisensorial no capta los “perceptos”, sino sólo “elementos” o “figuras sin su fondo”.

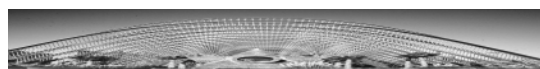
LA FALLA PERCEPTIVA NARCISISTA Y LA TECNOLOGÍA

Precisamente este tercer y último elemento de la teoría mcluhaniana de la percepción se desarrolla hasta lo que podríamos llamar la teoría de McLuhan sobre el autoengaño individual y colectivo en relación con “los medios” o la “tecnología”. Este desarrollo de la teoría se da, entonces, ya con el examen de la consecuencia de la tecnología sobre la sensibilidad, sobre su “organización” (Ong). En efecto, se trata de la famosa teoría de McLuhan acerca del “trance narcisista” (UM 15) producido por la tecnología. Para entender esta teoría hace falta únicamente un elemento conceptual mcluhaniano, a saber, la idea de que “todos” los medios (artefactos) son “extensiones” de los “*sentidos* humanos” (cfr. UM 21). Una fórmula más general reza: “(...) todas las tecnologías son extensiones de nuestros sistemas físicos y nerviosos (...)” (UM 90). También tenemos la interesante fórmula de que “(...) todos los artefactos son *extensiones del hombre*, (...) del cuerpo o la psique humana, privada o corporativa.” (LM 116).

Dado que nuestra problemática general en este trabajo refiere en primer lugar a la sensibilidad, conviene por lo pronto resaltar aquí la idea de que cualquier “medio”, “[c]ualquier invento o tecnología” (UM 45), es una extensión de “nuestros *sentidos*” (UM 21). Esto nos lleva directamente a la concepción mcluhaniana central de la sensibilidad como

un “*sensorium* holístico” o bien, en términos de Ong, como un “complejo operativo”, en el que los diversos sentidos están en una *ratio* o proporción que supone la “acción recíproca” de todos ellos. La idea básica es ahora que “cualquier invención o tecnología” altera la *ratio* entre los sentidos, es decir, modifica la sensibilidad “como complejo operativo”. En efecto, McLuhan nos dice que “(...) la extensión de nuestros cuerpos y sentidos en un ‘nuevo invento’ obliga al *todo* de nuestros cuerpos y sentidos a desplazarse a nuevas posiciones con el objetivo de mantener el equilibrio” (UM 252). Tal desplazamiento “(...) es provocado en *todos* nuestros órganos y sentidos, tanto privados como públicos, por *cualquier* invento nuevo. La vista y el oído asumen nuevas posiciones, como lo hacen *todas* las otras facultades” (UM 252). Se trata de un efecto, por así decirlo, global sobre la sensibilidad y la conciencia en general: “Es el sistema *entero* el que cambia. El efecto del radio es *visual*, el de la fotografía es *auditivo*. Cada nuevo impacto desplaza las *ratios* entre *todos* los sentidos” (UM 64). En general tendríamos, pues, que “[c]ualquier invento o tecnología es una extensión (...) de nuestros cuerpos físicos, y tal extensión también demanda *ratios* nuevas o equilibrios nuevos entre los otros órganos (...) del cuerpo” (UM 45). Lo decisivo aquí es que, al parecer, con una sola excepción,⁸ la alteración es, en principio, unilateral, es decir, que se trata de un alejamiento de lo que según vimos arriba McLuhan llama *sensus communis*, o sea, se trata de un alejamiento de la *ratio* equilibrada o del “consenso” de los sentidos. En efecto, para el “nuevo invento”, en general, vale lo que McLuhan afirma sobre la rueda, es decir, el invento en cuestión “(...) produce una nueva intensidad de la acción gracias a la amplificación de *una* función separada o aislada” (UM 42). En general, McLuhan se refiere a “[l]a selección de un sentido *aislado* para ser estimulado intensamente (...) en la tecnología” (UM 44, c. a.) y, según vimos, el “impacto” (UM 64) unilateral altera el “todo” de la sensibilidad.

Lo recién dicho vale sin restricción alguna para lo que McLuhan llama “tecnologías mecánicas”, ya que su impacto primario consiste, precisamente, en *separar*: “Nuestras tecnologías mecánicas para extender y *separar* las funciones de nuestro ser físico nos han llevado a un estado de *desintegración* (...)” (UM 108). Esto corresponde exactamente a la “disociación analítica de los sentidos y las funciones” (UM 84). Así pues, podemos decir que por definición cualquier tecnología “mecánica” altera el “consenso” de los sentidos “exten-

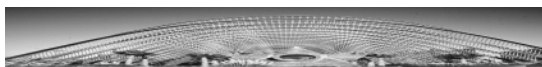


diendo” o “ampliando” unilateralmente uno de ellos, sometándolo a una “nueva intensidad de acción” (UM 42) o sobreestimulación relativa. Cada nueva tecnología mecánica implica, pues, que el “nuevo equilibrio” o “nueva *ratio*” entre los sentidos se ha distanciado del “*sensorium* holístico” o “captación sensorial del todo” que conlleva la “captación del fondo” y no sólo de la figura. De esta manera, las “tecnologías mecánicas” implican una estructura “visual”, el “sesgo visual” de la sensibilidad y, con ello, una captación o percepción deficiente, según la discutimos arriba.

Tal es el “trance narcisista” mencionado antes, el cual sería causado por la tecnología. En general, el trance narcisista consiste para McLuhan en que no se percibe que las tecnologías, cualesquiera que éstas sean, no únicamente las mecánicas, son “extensiones del hombre”. Esto significa que no se percibe claramente la alteración existencial que conllevan. Se trata de un “ignorar el efecto de los desafíos de estas formas sobre la respuesta de nuestros sentidos.” (UM 19) McLuhan se refiere a tal “ignorancia” de los efectos de la tecnología con el término de “sonambulismo”, cuando nos da un ejemplo de la misma:

Al aceptar un título honorífico otorgado por la Universidad de Notre Dame, (...) el general David Sarnoff declaró lo siguiente: “Tendemos demasiado a convertir a los instrumentos tecnológicos en chivos expiatorios por los pecados de quienes los esgrimen. Los productos de la ciencia moderna no son ni buenos ni malos en sí mismos; es la manera de usarlos lo que determina su valor”. Tal es la voz del *sonambulismo* típico. (...) Simplemente no hay nada en la declaración de Sarnoff que resista el más mínimo análisis ya que *ignora* la naturaleza del *medium*, de cualquiera y de todos los *media*, en el verdadero estilo de Narciso consistente en quedar hipnotizado por (...) la extensión de su propio cuerpo en una nueva forma técnica” (UM 11).⁹

Al no percibirse que cualquier invento o tecnología es una “extensión” del hombre, no se percibe que dicho medio altera la totalidad de nuestra sensibilidad y, con ello, de la existencia toda. Se parte del supuesto inocente, “sonámbulo”, de que el hombre es el mismo antes que después de su “extensión” tecnológica. McLuhan expresa esta idea de la alteración total



del hombre por medio de su tecnología diciendo que "(...) es el medio el que configura [*shapes*] y controla la escala y la forma de la asociación humana." (UM 9) McLuhan también formula dicha concepción diciendo que son los "efectos ocultos (...) los que verdaderamente configuran [*shape*] nuestro comportamiento" (GV 13). Pero los "efectos ocultos" no son otra cosa que un "fondo", en este caso el "fondo" de la situación producida por el *medium* o tecnología de que se trate. Por ello también nos dice que "[e]l fondo que envuelve al usuario de cualquier nueva palabra tecnológica¹⁰ reconfigura [*reshapes*] (...) completamente tanto al usuario como la cultura." (LM 226). En general, McLuhan se refiere al "(...) poder encerrado en todos los *media* para reconfigurar [*reshape*] cualquier vida que tocan (...)" (UM 52). Es justamente dicho poder para "configurar" y "reconfigurar" la existencia humana lo que constituye "el mensaje", la *directiva* o *mandato*, podríamos decir, encerrado en cada medio. De ahí la más famosa frase de McLuhan, la de que "el medio es el mensaje": "El medio es el mensaje porque es el medio el que configura y controla la escala y la forma de la asociación humana (...)" (UM 9) o, en otra formulación, "todo artefacto humano es un medio de comunicación cuyo *mensaje*, puede decirse, es la totalidad de las ventajas y desventajas que engendra (...)" (GV 8) –las cuales, en principio, tienden a quedar en un nivel subliminal de la conciencia, siendo esto el "sonambulismo" o "trance de Narciso" al que se refiere McLuhan.

LAS TECNOLOGÍAS, LAS CULTURAS, EL ARTE Y LOS ANTIAMBIENTES

Con lo anterior regresamos a la idea de una aparente *fatalidad* que estaría contemplada en la teoría mcluhaniana de la sensibilidad deficiente o falla perceptiva; de hecho, la situación sería más crítica ya que la falla en la percepción se habría revelado como el autoengaño narcisista recién discutido. En otras palabras, una pregunta natural en el contexto de nuestra discusión es la de si necesariamente todas las tecnologías producen el "trance narcisista" o autoengaño individual y colectivo consistente en no percibir que "el medio es el mensaje", es decir, en no percibir los efectos de la tecnología sobre nuestra sensibilidad, nuestra vida y nuestra cultura. Si "cualquiera" o "todas las tecnologías" implican el trance de Narciso, entonces se tendría en efecto una *fatali-*

dad. Por su parte, McLuhan no es completamente claro y directo en esta cuestión, sin embargo, justamente en relación con su comprensión de la naturaleza del arte, parece posible aclarar su posición a este respecto.

Por principio de cuentas resulta interesante la siguiente declaración de McLuhan en *Media Research (La investigación de los medios)*: "Cualquier tecnología nueva, cualquier extensión o amplificación de las facultades humanas, si es que toma un cuerpo material, *tiende* a crear un *ambiente* nuevo. Esto es tan cierto de la ropa como del discurso, como de la escritura, como de la rueda". (MR 110s.) Pero el "ambiente" es lo mismo que el "fondo olvidado u oculto o subliminal". Así pues, resulta claro por qué McLuhan nos recuerda "el fenómeno de la imperceptibilidad del ambiente *en tanto tal*". (MR 110) Lo más interesante del primer pasaje aquí citado de *Media Research* es la expresión "tiende". Eso parece indicar que la creación de un ambiente por parte de la tecnología no es algo ineluctable. Justamente aquí aparece el papel que McLuhan le otorga al arte. El arte, la "obra de arte" (MR 119), también es, para McLuhan, un artefacto o tecnología,¹¹ pero, en principio, tal tecnología no produce el "trance narcisista" sino, muy por el contrario, es un "antídoto" (LM 226) en su contra.

McLuhan dice:

El estudio del fondo en sus propios términos es virtualmente imposible, ya que por definición es en todo momento ambiental y subliminal. La *única* estrategia posible es la de construir un antiambiente, lo cual es la actividad normal del *artista*, quien es la *única* persona en la cultura cuya ocupación consiste necesariamente en readaptar y actualizar la sensibilidad (GV 5s.).

De hecho, la "readaptación y actualización de la sensibilidad" significa para McLuhan, en primer lugar, eliminar la falla perceptiva discutida arriba, es decir, la de no *captar* el fondo. Por eso, un poco más adelante, nos dice: "La ocupación del artista ha sido el informar acerca de la naturaleza del *fondo* explorando las formas de la sensibilidad (...)" (GV 6) que *ese mismo* fondo ha generado (cfr. GV 5s., MR 111). Dicha exploración procede por medio de lo que podríamos llamar una provocación o *perturbación* causada por la obra de arte misma.

En efecto, por un lado McLuhan nos dice que "[l]a gente sesgada visualmente (...), acostumbrada al estudio abstracto

de las figuras menos su fondo, comúnmente resulta *perturbada* por cualquier intrusión súbita del fondo olvidado u oculto o subliminal (...)” (GV 25). Por el otro lado, McLuhan se refiere al

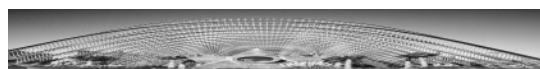
(...) papel del artista, quien tiene que inventar una imagen capaz de punzar o intrigar al público para responder a su desafío. Esto es así porque el artista tiene que *perturbar* a su audiencia al hacerla consciente [*aware*]¹² de su automatismo o su propio desequilibrio [*inadequacy*] en su vida cotidiana (GV 162).



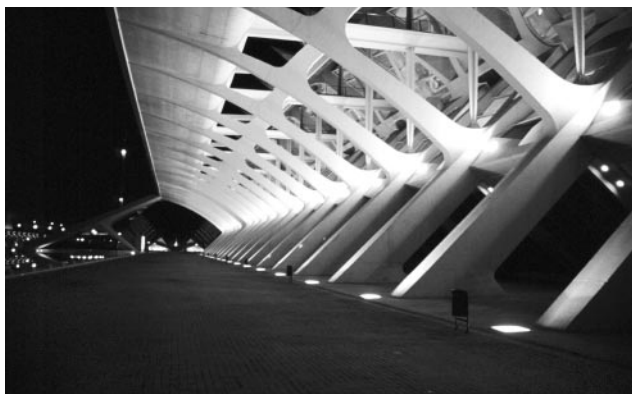
© Enrique Soto, Museo de la Ciencia, Valencia, 2001.

Como se ve, para McLuhan el artista es, desde el punto de vista de la sensibilidad, el polo opuesto de su audiencia, es decir, de la “gente sesgada visualmente”. Antes de examinar la *oposición*, podríamos decir, sensible, entre el artista y su audiencia o público, conviene insistir en que (...) en tanto mediador cultural, el papel del artista consiste en mantener a la comunidad en relación consciente [*conscious*] con el fondo cambiante y oculto de sus actividades preferidas” (GV 26).

Ahora tenemos que centrar la atención en la oposición sensible entre el artista y su audiencia. Según quedó claro de las citas en el párrafo anterior, la oposición entre ambos, el artista y su audiencia, supone que esta última está “sesgada visualmente”. Pero, por otra parte, el “sesgo visual” corresponde, de acuerdo con McLuhan, al caso de las culturas occidentales, en las que imperan las “tecnologías mecánicas”. Asimismo, es bien sabido que McLuhan hace una clara y radical diferenciación entre las culturas en las que impera la tecnología mecánica, a saber, las que tienen una escritura alfabética, y más aún las que hacen uso de la letra impresa,

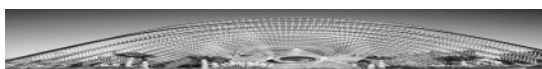


por un lado y, por otro, las “culturas orales” (GV 66) o “acústicas” (GV 14). Estas serían culturas en las que, justamente, aún no se conocería el “sesgo visual”. Pero esto plantea la cuestión de que si no hay “audiencia” o “público” para el artista, entonces, lógicamente, tampoco existe la “ocupación”, digamos concientizadora, del artista. McLuhan, en efecto, nos dice que “[l]os historiadores del arte se han quebrado la cabeza

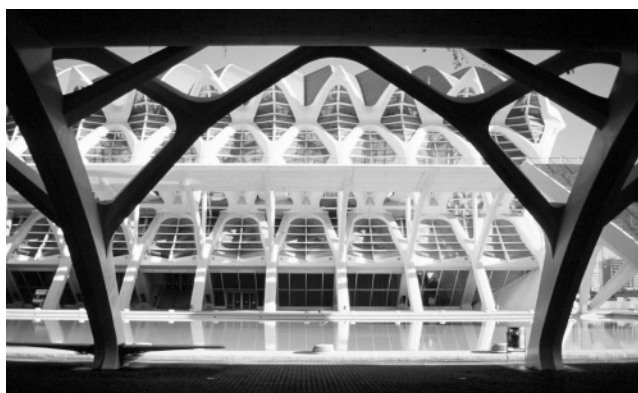


largo tiempo con la pregunta: ¿en qué momento las *culturas primitivas* desarrollaron el arte?” (LM 226) A lo que McLuhan añade inmediatamente: “Evidentemente los balineses no se habían confrontado con el problema cuando contestaron, ‘nosotros no tenemos arte; nosotros hacemos todo tan bien como nos es posible.’ El arte es la respuesta a una situación (...)” (LM 226) Obviamente, la situación en cuestión es, justamente, la de la cultura sometida al “sesgo visual”. Sin “sesgo visual”, sin el predominio de la estructura de la visión sobre el “todo” de la sensibilidad “como complejo operativo”, para McLuhan no hay artistas ni, por supuesto, arte. Incluso, de cara a las “tecnologías eléctricas” en tanto opuestas a las mecánicas¹³, McLuhan se pregunta: “¿Pero en qué punto las *culturas desarrolladas* descartarán sus artes? –La pregunta podría parecer enteramente relevante en nuestra condición presente” (LM 226).¹⁴

Se sigue de lo anterior, es decir, de que sin “sesgo visual” no hay arte, que los balineses nos dan el ejemplo de una cultura la cual carece de arte porque no necesita corregir ningún “sesgo visual”. Es decir, la cultura de los balineses, lo mismo que cualquier otra “cultura primitiva”, o “preliterata” (GV 59), no tiene arte porque no está “sesgada



visualmente". Precisamente por ello McLuhan considera a dichas culturas no como "visuales" sino como "orales". Pero esto significa que los artefactos "(...) que toma[n] un cuerpo material (...)" (MR 110) en el caso de las "culturas orales", a pesar que, al igual que las "tecnologías mecánicas", también son "extensiones del hombre, no llevan a sus miembros al "trance narcisista". Entonces, de acuerdo con McLuhan, los



miembros de las culturas orales poseen todavía una "captación integral" o "holística"; es decir, para ellos los efectos de "cualquier invento o tecnología" no están ocultos en la forma de un "fondo olvidado", como si lo están para el "hombre occidental". Sin profundizar ahora en esto, diremos aquí simplemente que según la teoría de McLuhan se trata de que para las culturas primitivas los medios no son medios, es decir, no están separados de los usuarios, sino que son, en cierto sentido parte de ellos. La razón de esto estaría en que en dichas culturas predomina una conciencia configuracional, que no permite "fijar uno o dos elementos de una situación" *reprimiendo* "el resto". Por el contrario, el modo de conciencia en dichas culturas sería, de acuerdo con McLuhan, el "reconocimiento de patrones" (GV 22). Esto implica que en este caso el "fondo", propio de "toda situación cultural" (GV 5), no permanece meramente "olvidado u oculto o subliminal" (GV 25), sino que "(...) tiene que permanecer sintonizado (...)" (GV 69), es decir, en "acción recíproca" con las figuras (GV 5), ya que no se trata de algo "uniforme" (GV 69) para cada una de ellas, lo que implicaría que se le puede olvidar, "i. e. figura menos fondo" (GV 69).

El mismo McLuhan da un ejemplo (UM 24) de lo que significa la "sintonía del fondo", la cual no es una conciencia racional, en nuestro sentido occidental, es decir, "razón sin rima" (GV 19) sino, por el contrario, "rima sin razón" (GV 19). Se trata del caso de los efectos provocados por la ingenua buena voluntad de misioneros religiosos, quienes, percatándose de la enorme dificultad para producir hachas de piedra en cierta comunidad arcaica australiana, introdujeron en dicha comunidad numerosas hachas de metal. El resultado fue catastrófico, ya que el hacha no era para ellos un *medio*, sino

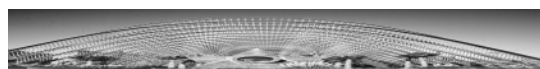


algo que estaba directamente ligado al usuario, en este caso los hombres de cierta edad, en su relación con los otros miembros de su comunidad. Con la posesión de hachas por parte de mujeres y de niños, el papel de los adultos masculinos entró en crisis (cfr. UM 24). Este ejemplo ilustra "el monopolio del fondo sobre la figura" (GV 11), es decir, ilustra que el hacha, en este caso, no era un medio, sino parte de una configuración o "patrón" total en el que el hacha, los adultos masculinos y femeninos, los niños, etc., ocupaban posiciones o desempeñaban "roles" (UM 7) irrenunciables perfectamente diferenciados y cuyo sentido dependía *del todo* de la cultura, es decir, del "fondo o modo de cultura" (GV 6). Los aborígenes australianos del ejemplo no se comportaban respecto del hacha como un mero instrumento, como un *medium* en el sentido propio del término, sino como un elemento de un "patrón" o de un todo cultural, respecto del cual cada uno de ellos estaba en una relación precisa. Es decir, la conciencia del hacha era, en ellos, inseparable de la conciencia del todo, o como la llama McLuhan, de una "captación total". En este caso no

habría la estructura formal visual “figura menos fondo”, sino una conciencia multisensorial, rítmica (“rima”), que procura la sintonía o “[r]eajuste instantáneo al entorno” (GV 101).

El ejemplo recién discutido nos aclara el hecho de que, en realidad, McLuhan concibe a la cultura occidental o “literata” y a las “culturas orales” como correspondiendo a dos diferentes –utilizando una expresión de *The Gutenberg Galaxy* (*La Galaxia de Gutenberg*)– “modos de captación” (GG 3). El “modo de captación” propio de la cultura occidental en todas sus variantes estaría determinado, en términos fisiológicos, por el predominio del “hemisferio izquierdo” del cerebro, mientras que el modo de captación propio de todas las culturas orales estaría determinado por el predominio del “hemisferio derecho” del cerebro (cfr. GV caps. 1-3). Así, si bien sería cierto que “[t]odas las *situaciones culturales* están compuestas de un área de *atención* (figura) y un área mucho mayor de *inaten-ción* (fondo) (...)” (GV 5), únicamente “[e]l cerebro izquierdo (...) con su sesgo oculta el fondo de la mayoría de las situaciones, haciéndolo subliminal” (GV 4). Sólo el predominio del hemisferio cerebral izquierdo corresponde al “sesgo visual”. Por el contrario, cualquier (...) visualización [propia] del hemisferio derecho (...) nos ayuda a ver ambos, la figura y el fondo, al mismo tiempo (...)” (GV 9). Tal sería el caso de la “sintonía” del fondo propia de las “culturas orales” discutida con el ejemplo de los aborígenes australianos y también el caso de la metáfora como modo de captación, ya que “[...] la metáfora (...) revela la figura (...) y el fondo (...) simultáneamente” (GV 4). Con ello, la metáfora califica como “percepto” en el muy especial sentido mcluhaniano de este término discutido arriba, ya que en *Take Today* (*Elige hoy*) McLuhan aclara que “[...] los perceptos relacionan las *figuras* y los *fondos* en acción recíproca” (TT 123, c. a.). En general, McLuhan concibe a la metáfora “como una *técnica perceptiva* para ver el todo de una situación a través de otra” (LM 225, c. a.).

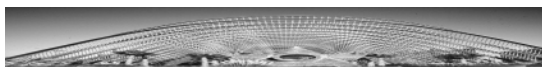
Lo último nos regresa al tema del arte y del artista ya que, según veremos, su acción puede ser considerada como *metafórica* en el sentido mcluhaniano recién apuntado. Por lo pronto, habiendo quedado claro que el artista sería una figura propia de la cultura occidental, de la cultura “sesgada visualmente”, se entiende perfectamente la idea mcluhaniana de que frente a la falla perceptiva consistente en el “sesgo visual, “[e]l único antídoto del occidental ha sido hasta ahora la empresa artística. Todo arte serio, para usar la frase de Pound, funciona satíricamente como un espejo o *contraambiente* (...)”



(LM 226). En este orden de ideas queda claro el papel del artista si se considera que “[l]as reglas básicas, la estructura esquiva, el patrón general, elude la percepción excepto en la medida en la que existe un *antiambiente* o una *contrasituación* construido para proporcionar un modo de dirigir la atención” (MR 110). Es decir, “[e]l artista nos provee de *antiambientes* que nos permiten ver el ambiente” (MR 119). Podemos, pues, decir que mientras que el “público” o “audiencia” se somete al “ambiente” o “fondo olvidado”, el artista crea el “antiambiente”. Tal es la situación formal de oposición entre el artista y su público. Es por ello que McLuhan insiste en que “[e]s útil notar a todas las artes (...) actuando en el papel de antiambientes que nos permiten percibir el ambiente” (MR 111). Por supuesto, apenas con la percepción del “ambiente” podría el miembro de la cultura visual adoptar una posición “crítica” (cfr. MR 112). Y es justamente el permitir ver el ambiente (“situación”) a través del antiambiente (“contrasituación”) lo que constituye el carácter metafórico de la actividad del artista. Por su parte, las obra de arte o “entidades estéticas” (LM 224) califican como “[...] perceptos [porque] relacionan las *figuras* con el *fondo* en acción recíproca.” (TT 123, c. a.)

CONCLUSIÓN: LA PARADOJA DEL ARTE “AMBIENTAL”

Al inicio mencionamos que hay novedosas formas de manifestación artística que necesariamente requieren de un ambiente absolutamente controlado. Tal sería el caso, por ejemplo, de las instalaciones de video de Bill Viola o de Gary Hill. Sin embargo, una observación de McLuhan nos conduce directamente al problema general encerrado en la propuesta de sacar el arte del museo, de la sala de conciertos, etcétera. Se trata de que “[e]l arte (...) se transforma en (...) nuevos ambientes, en vez de en nuevos antiambientes. (...) La música en la sala de conciertos había sido un antiambiente. La misma música cuando está grabada (...) se convierte en ambiental (...)” (MR 115) –por ejemplo en el consultorio médico, en el parque de diversiones. Ésta sería, nos dice McLuhan, una “paradoja” (MR 115). Como podemos ver, según la teoría de la sensibilidad de McLuhan, es perfectamente posible que el arte, de antiambiente, pase a convertirse en “ambiental”, en parte del ambiente. Esto parece ser una posibilidad muy real implícita en la propuesta de sacar el arte del museo. De la confrontación con el arte como algo perturbador puede, perfectamente,



pasarse a la habituación al arte, con lo que el arte se convierte en parte del ambiente, en “fondo olvidado”. Aquí resulta útil completar una cita ya hecha arriba. McLuhan dice: “El artista nos provee de antiambientes que nos permiten ver el ambiente. Tales medios *antiambientales* de percepción tienen que ser renovados *constantemente* para ser eficaces” (MR 119). La pregunta es si la *integración* del arte en los espacios públicos o vitales puede evitar ser una *absorción* del arte por el ambiente recurriendo a una renovación constante. Esto en realidad parece poco probable. Los cambios del arte de la calle, de la fábrica, del barrio, de la ciudad, del entorno interciudadino, tendrían que ser tan radicales o violentos que son poco imaginables, a excepción de ciertas manifestaciones artísticas muy específicas como son las *performances*, o también las “instalaciones totales”, formas ambas que tienden a pedir la integración o participación personal, lo cual, por otra parte, excluye necesariamente a un gran público.

En resumidas cuentas, la simple ley psicológica de la *saturación* por parte de un tipo de estímulos hace que no parezca factible que la propuesta de llevar el arte a la calle tenga muchas posibilidades de *transformar* la sensibilidad cotidiana en una sensibilidad *crítica*. Más bien, la propuesta de sacar al arte del museo colocándolo en el entorno cotidiano o vital parece conducir, en el mejor de los casos, al desarrollo en el gran público de una “sensibilidad estética” en el sentido *tradicional* en el que el arte mismo es considerado de manera meramente “visual” en términos mcluhanianos, es decir, como una mera “función especializada”. Pero con ello, de hecho, la confrontación con los objetos o productos artísticos pasa a ser meramente un “automatismo” más, un mero *hábito ambiental*.

NOTAS

- ¹ Véase la lista bibliográfica y de abreviaturas al final de este trabajo.
- ² Siempre que se encuentre el término “captación” se tratará de la traducción del término inglés *awareness*.
- ³ Los corchetes en el interior de una cita siempre son nuestros.
- ⁴ Las abreviatura c. a. significa que las cursivas en la cita son del autor citado. Si las cursivas en una cita son nuestras no hacemos ninguna indicación.
- ⁵ La formulación *in cutting us from* resulta extraña a primera vista y de hecho parecería más natural la formulación *in blocking* (al bloquear). Sin embargo la primera formulación resulta comprensible si se toma en cuenta que de acuerdo a la teoría general de este autor las sociedades prealfabéticas o preliteratas no sufrirían del “sesgo visual” y, por tanto, no estarían separadas de la “conciencia del fondo”.

- ⁶ Véase: “(...) resulta útil el considerar las culturas en términos de la organización de su *sensorium*” (PW 6).
- ⁷ Gracias a la introducción del alfabeto, tema que no podemos discutir aquí. Sobre esto véase nuestro artículo de próxima aparición *La escritura y la estructura de la percepción*.
- ⁸ Según se verá abajo.
- ⁹ Véase: “La idea en el mito de Narciso no es la de que la gente tienda a enamorarse de su propia imagen sino la de que se enamora de las extensiones de ella misma de las cuales está convencida de que no son sus extensiones” (MR 121).
- ¹⁰ El extraño término “palabra tecnológica” no significa en principio nada más que una tecnología, en el sentido usual de la palabra tecnología. Lo que ocurre es que en el contexto del que está tomada esta cita, McLuhan considera a cada tecnología o *medium*, una metáfora o palabra que traduce un tipo de experiencia en otro tipo de experiencia (cfr. LM 226). En especial véase: “(...) una forma visual (...) ha engeguado al Occidente frente a las propiedades (...) verbales de los artefactos humanos en tanto metáforas y en tanto extensiones nuestras” (LM 225). De la misma manera la consideración explícita de “todos los artefactos humanos como discurso humano” (LM 224).
- ¹¹ Véase la referencia de McLuhan a “todos los artefactos humanos como discurso humano, sean éstos *hardware* o *software*, entidades físicas, mentales o estéticas, artes o ciencias” (LM 224).
- ¹² También pudo haberse traducido por “alertar a la audiencia sobre su automatismo”, etcétera.
- ¹³ Un tema que no podemos desarrollar en este texto.
- ¹⁴ Nótese el replanteamiento, sobre bases muy diferentes, de la idea hegeliana de “la muerte del arte”.

BIBLIOGRAFÍA

- GG**= McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (1962), Toronto: University of Toronto Press, tenth printing, 2000.
- UM**= McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), Cambridge: MIT Press, seventh printing, 1998.
- VP**= McLuhan, Marshall & Parker, Harley: *Through the Vanishing Point. Space in Poetry and Painting* (1968), New York, Harper & Row, 1968.
- TT**= McLuhan, Marshall & Nevitt, Barrington: *Take Today: The Executive as Dropout* (1972), New York, Harcourt Brace, 1972.
- MR**= McLuhan, Marshall: *Media Research. Technology, Art, Communication* (1980), Amsterdam, G + B Arts International, 1997.
- GV**= McLuhan, Marshall & Powers, Bruce R.: *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century* (1986), New York: Oxford University Press, 1992
- LM**= McLuhan, Marshall & McLuhan, Eric: *Laws of Media. The New Science* (1988), Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- PW**= Ong, Walter, J.: *The Presence of the Word* (1967), Yale University Press, New Haven, 1967.

c. a.= cursivas del autor del texto citado

caps.= capítulos

cfr.= confróntese

Alberto J. L. Carrillo Canán, Maestría en Estética, Facultad de Filosofía y Letras, BUAP. cs001021@siu.buap.mx.