DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

IMAGEN, ARTE Y SUBJETIVIDAD.
Regímenes ópticos y morfologías visuales en las obras de Luis Camnitzer y Oscar Muñoz

Requisito parcial para optar al título de DOCTOR(A) EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

(2014)
ESTUDIANTE:
Flor Ángel Rincón Muñoz

DIRECTOR DE LA TESIS:
Jaime Alejandro Rodríguez
Profesor Titular Departamento de Literatura
RESUMEN

La investigación consiste en un estudio arqueológico-figurativo de las obras de Luis Camnitzer y Oscar Muñoz, máximos representantes latinoamericanos del conceptualismo y del arte-proceso, respectivamente. Si se los ha tomado en forma de evidencia, es para sostener que el arte contemporáneo, entendido como experiencia límite, nos permite evaluar la manera en que el sujeto se hace como tal una individualidad plena, al investir una imagen de sí que le adviene del otro sobre la base de la particular capacidad pictórica inconsciente que ambos comparten a nivel psíquico. Disposición anímica que, en el caso de los artistas mencionados, y, en especial, por la mediación plástica presente en sus obras, tiende a ser motivada en todos aquellos que las reconocen en calidad no sólo de receptores sino también de productores, logrando así incorporarlas de modo creativo en el seno de su vida personal y colectiva. En otras palabras, intentaremos mostrar cómo el sujeto se constituye en cuanto tal a partir de la imagen que él mismo hace de su ipseidad, la cual puede ser edificada y quedar completa siempre y cuando no se excluya la relación mimética en la que éste se ve inmerso ante la imagen emanada de los que le sean a la vez próximos y lejanos en su alteridad. Un proceso que, según creemos, sólo ha encontrado su expresión más lograda en la experiencia estética y en la emergente cultura tecnico-visual de nuestros días. Este mundo lleno de construcciones virtuales que hacen el asalto de nuestras mentes es hoy una situación que no ha aminorado la importancia y vigencia del discurso psicoanalítico y de la creación artística. Por el contrario, el psicoanálisis, ya sea por la singular relación que desde un principio mantuvo con las ciencias humanas o por la estrecha afinidad que lo ha emparentado siempre con el nacimiento del arte moderno, habrá de ser el derrotero por el que se orientará el camino que hemos de recorrer en búsqueda de la relación entre imagen, arte y subjetividad.
Índice

Índice ................................................................................................................................................. 2
Lista de Figuras ..................................................................................................................................... 4
Introducción .......................................................................................................................................... 6
Capítulo 1. El sujeto psico-social y la experiencia estética ................................................................. 11
  1.1 La pregunta por la subjetividad .................................................................................................... 11
  1.2 Primera digresión: Foucault y su idea de «subjetividad» .............................................................. 13
  1.3 La subjetividad hoy cuestionada ................................................................................................... 18
  1.4 Segunda Digresión: Foucault y el descubrimiento del inconsciente ............................................ 30
  1.5 La construcción de la imagen de sí y el proyecto psicoanalítico .................................................. 34
  1.6 La tópica freudiana y el desciframiento del sujeto estético .......................................................... 42
Capítulo 2. El sujeto imaginante y el problema de la simbolización ................................................... 48
  2.1 La subjetividad en el arte .................................................................................................................. 48
  2.2 La imagen y los tres órdenes de significación ................................................................................ 51
  2.3 Signos, imágenes y fantasía originaria ............................................................................................ 53
    a. Imagen y signo lingüístico ............................................................................................................. 55
    b. Imagen y representación ............................................................................................................. 58
    c. Imaginación y percepción .......................................................................................................... 60
    d. Imaginación y comunicación ...................................................................................................... 65
  2.4 La conectividad como interface ..................................................................................................... 67
Capítulo 3. Por una arqueología de las imágenes ................................................................................ 74
  3.1 Entre el mirar y el ver ...................................................................................................................... 74
  3.2 Imagen, mimesis y simulacros ........................................................................................................ 75
  3.3 Voluntad de Arte: los valores y los monumentos ......................................................................... 79
  3.4 Dos aproximaciones teóricas: platonismos vs. Aristotelismo ...................................................... 82
  3.5 La ciencia moderna como «Época de la imagen del mundo» ..................................................... 85
  3.6 Foucault y las arqueologías de nuestra actualidad ....................................................................... 90
  3.7 Las eras de la imagen como ejemplos de espacios de saber ........................................................ 93
Capítulo 4. Artistas en contexto: entre socioanálisis y terapéutica ....................................................... 100
4.1 Hacia una creación y una estética colectivas ......................................................... 100
4.2 El sentido y alcance de la crítica .......................................................... 110
4.3 Conceptos de la sociología bourdieuana del arte ................................. 119
4.4 Modelo de consolidación del arte latinoamericano .......................... 126
4.5 El problema de la enseñanza del arte ....................................................... 131

Capítulo 5. Entre imágenes y palabras ................................................................. 139

5.1 El grabado: «superficie productora de la imagen» .............................. 139
5.2 El sujeto y la evocación por la palabra .............................................. 144
5.3 La imagen y los signos .............................................................................. 153
5.4 Las imágenes-representación ................................................................. 159
5.5 Entre original y copia ................................................................................. 168
5.6 Hacia una estética reflexiva ................................................................. 173

Capítulo 6. Umbrales estéticos en la obra de Oscar Muñoz ......................... 179

6.1 Entre el aparecer y la desaparición ............................................................... 179
6.2 Erotismo y fantasma ............................................................................... 182
6.3 Soledad y spectralidad .............................................................................. 191
6.4 Experiencias objetuales ........................................................................... 196
6.5 Aparición/desaparición .......................................................................... 203

Conclusión ............................................................................................................ 218

Bibliografía ............................................................................................................ 221
LISTA DE FIGURAS

Esquemas y Modelos (Caps. 1 y 5).

Fig. 1. Modelo de la comunicación, según K. Bühler.................................................................66
Fig. 8. Esquema de F. de Saussure que explica la arbitrariedad de los signos.........................154

Obras de L. Camnitzer et al. (Cap. 5).

Fig. 1. This Is a Mirror. You Are a Written Sentence.................................................................145
Fig. 2. Esto es un espejo. Usted es una frase escrita.................................................................146
Fig. 3. The Perception of Oneself...............................................................................................147
Fig. 4. A) Objeto cub.; B) Objeto cub.................................................................149
Fig. 5. Image constructed with words arranged in a sequence to form a sentence....................150
Fig. 6. Borde real de la línea que separa la realidad de la ficción..........................................151
Fig. 7. René Magritte. Esto no es una pipa...........................................................................154
Fig. 9. Marcel Broodthaers, Musée d’Arte Moderne.................................................................156
Fig. 10. Sentences. Adhesive Labels for #1.............................................................................157
Fig. 11a. Diccionario 1.................................................................................................159
Fig. 11a-c. Diccionario 2-3...............................................................................................160
Fig. 12a. Sala Comedor .............................................................................................................164
Fig. 12b-c. Sala Comedor........................................................................................................165
Fig. 13. Firma por pulgada........................................................................................................169
Fig. 14. Fragmentos de firma para vender por centímetro.........................................................170
Fig. 15. Firma para vender por tajadas al peso.........................................................................170
Fig. 16. Plusvalía.....................................................................................................................172
Fig. 17. Autoservicio...............................................................................................................173
Fig. 18. Woman looking..........................................................................................................178

Obras de O. Muñoz (Cap. 6).

Fig. 1. Ópera.........................................................................................................................184
Fig. 2-3. Parejas.....................................................................................................................186
Fig. 4-5. Parejas..........................................................................................................................187
Fig. 6-7. Parejas..........................................................................................................................190
Fig. 8. De la serie Interiores.......................................................................................................193
Fig. 9. De la serie Interiores.......................................................................................................194
Fig. 10. De la serie Interiores.....................................................................................................204
Fig. 11-14. De la serie Superficies al carbón.............................................................................205
Fig. 15. Tiznados......................................................................................................................206
Fig. 16. De la serie Tiznados.....................................................................................................207
Fig. 17. Cortinas de baño..........................................................................................................209
Fig. 18. Cortina de baño..........................................................................................................210
Fig. 19. Narciso y Narcisos Secos.............................................................................................211
Fig. 20. Narcisos (en proceso)..................................................................................................213
Fig. 21. Narciso (video)...........................................................................................................215
Fig. 22. Re-trato (video)...........................................................................................................215
Fig. 23. Proyecto para un memorial (video).............................................................................216
Fig. 24. De la serie Biografías (video).....................................................................................216
Fig. 25. Línea de destino..........................................................................................................217
Fig. 26. Aliento...........................................................................................................................218
INTRODUCCIÓN

Desde las ciencias humanas nuestra interrogación ha sido siempre por lo propio del sujeto y su naturaleza profunda en relación con su medio psico-social. Es así que nos hemos planteado ahondar en la naturaleza misma de la conformación de la subjetividad desde diferentes flancos, pero principalmente tomando las interpretaciones que se han hecho desde la filosofía, el psicoanálisis y el arte. En cada uno de estos campos interpretativos se interroga y se pone en diálogo una serie de problemáticas que hemos identificado en cada uno de los capítulos del presente trabajo.

Nuestra tesis es que el sujeto se constituye en cuanto tal a partir de la imagen de sí, la cual a su vez edifica a partir de la relación mimética que él mantiene con la imagen que se le ofrece del otro, una imagen que resulta resueltamente productiva por vía de la experiencia estética. Tanto el psicoanálisis que se desarrolla como campo de saber de forma paralela con las ciencias humanas, como la estrecha proximidad que el análisis del inconsciente mantiene con el arte, serán los derroteros que han de guiar el camino que hemos de trasegar en búsqueda de la relación entre imagen, arte y subjetividad. Pero desde el principio debemos establecer en qué sentido el psicoanálisis proporciona los lineamientos para pensar el sí mismo con base en su capacidad fantaseante o imaginación y en qué medida se puede hablar de un inconsciente pictórico cuya esencia radica en la producción de imágenes.

El problema que abordaremos es el que gira en torno a la constitución de la subjetividad desde la óptica psicoanalítica en diálogo con la filosofía y el arte. Se establecen así otros caminos para pensar la constitución del sujeto desde los estudios de la imagen de sí y su relación con el signo, el fantasma, el inconsciente colectivo y las resonancias de estos fenómenos en las nuevas interfaces que nos ofrece el ciberespacio. Sin embargo, el concepto de interface no está necesariamente vinculado al desarrollo de una estructura tecnológica sino que entendemos por «interface» una aglomeración de imágenes que se organizan en el lenguaje, en las formas culturales y, de modo general, en las formas de relacionarnos con el mundo a través de las representaciones psíquicas. De ahí que pueda
hablarse de interfaces lingüísticas, psicológicas, sociológicas y culturales. Dentro de ese basto grupo hemos dado un especial énfasis a la interface que produce el mundo del arte.

En el primer capítulo introducimos la pregunta por la subjetividad situando su dimensión histórica y sentando las bases de su comprensión desde la obra del filósofo francés Michel Foucault, quien a grandes rasgos propuso que en lugar de un «sujeto» único, la subjetividad fuese asumida por referencia a un proceso que es susceptible de adoptar configuraciones temporal y espacialmente distintas. El sujeto es semejante a una forma que «no es ni ante todo ni siempre idéntica a sí misma» (FOUCAULT: 1999c: 403). Esta comprensión del sujeto es clave para entender el problema de las alienaciones y dispositivos que se ponen en marcha para aprisionar o coaccionar las subjetividades contemporáneas.

Ahora bien, en este punto se hace necesaria la revisión detallada del planteamiento freudiano en cuanto a la experiencia primaria de satisfacción (con la madre) y su compromiso con la relación imaginaria que en adelante incidirá en las relaciones de objeto y, por ende, en la constitución de sujeto. Es muy importante resaltar la noción del fantasma trabajada por Freud que luego será mejor abordada en la propuesta de Piera Castoriadis-Aulagnier a la luz del concepto de pictogramas. En este sentido el inconsciente opera en forma de imágenes fantasmagóricas que en algunos casos, por ejemplo a través de la figuración plástica, adquieren una configuración específica, esto es, pictórica.

Para poder avanzar en la comprensión de la formación de la imagen de sí en su tránsito hacia la relación de alteridad con los otros, hemos recurrido a la propuesta del psicoanálisis de grupo formulada por René Kaës. A su juicio «el conjunto organizado de representaciones y de investiduras inconscientes, constituido a partir de las fantasías y de las relaciones intersubjetivas en las cuales la persona toma su lugar de sujeto deseante [se da] por la relación [que él mantiene] con otros sujetos deseantes» (KAËS: 2010: 134).

En el capítulo segundo abordamos a grandes rasgos cómo se formó el mundo del arte para luego pasar a analizar aquello de lo que trata la creación artística y su relación con los signos. Más allá de un examen lingüístico exhaustivo nuestra hipótesis es que las imágenes
mentales son los soportes de dichos procesos cognitivos que se dan tanto en la lengua como en las formas de razonamiento. De ahí nuestro interés en autores como Saussure, en el terreno de la lingüística moderna, y Charles Sanders Peirce, en el campo de la filosofía analítica. Ambos autores se acercan al estudio de la imagen a través de la tipología de sus propias ciencias. No obstante, los fantasmas derivados de la imagen son irreductibles a tales tipologías. Esto nos permitirá entender el concepto de interface para comprender las dinámicas de interconexión mental que no sólo se han dado con el ascenso de las nuevas tecnologías, sino que tienen su precedente en los mundos de la creación artística y la producción científica que son los verdaderos modelos de una interconexión mental.

Si resulta convincente nuestra idea de que la imagen es un producto de la imaginación de la psique y se consolida en una relación de grupo, dichas imágenes, además de poder ser clasificadas como signos o formar interfaces, también se vuelven objeto de contemplación cuya historia permite reconstruir una arqueología. Es por ello en el capítulo tercero tratamos de rastrear que autores han abordado la historia de las imágenes como simulacros u objetos de valoración artística. Asimismo vemos que la propia modernidad a través de la ciencia ha fracturado la imagen del mundo en distintos campos de conocimiento y métodos de investigación, tal como lo supo ver Heidegger, con la entronización del método implementado en ciencias exactas. De ahí que resaltemos el proyecto foucaultiano de una serie de arqueologías que cubren el dominio del saber, la sexualidad, la política, pero que apenas si toca el proyecto de una arqueología de las imágenes. Para compensarlo hemos recurrido a otros autores como Gilles Deleuze, Regis Debray, Pierre Levy y José Luis Brea cuyas propuestas apuntan a elaborar un modelo de la historia general de las imágenes.

En el capítulo cuarto delimitamos el contexto latinoamericano del arte para ubicar las propuestas artísticas y pedagógicas de Luis Camnitzer y Oscar Muñoz. En este punto la discusión central ha de consistir en ver la pertinencia de la sociología del arte, disciplina que con García Canclini se abrió camino en los años setenta en nuestros países. En ese momento el investigador argentino estableció como uno de los elementos básicos del estado de la cuestión el tema de la integración del arte en la sociedad (GARCÍA CANCLINI: 1979: 11). Pero si evaluamos las propuestas tanto de Camnitzer como de Muñoz podríamos decir
que ha sido más bien lo contrario, ya que con sus propuestas artísticas ellos intentan hacer una crítica en torno a las barreras no sólo ideológicas sino incluso organizativas e institucionales que hasta ahora han impedido la integración de la sociedad en las dinámicas de la invención artística.

De todas formas tendremos siempre como trasfondo la sociología de Pierre Bourdieu, puesto que sus análisis sobre el mundo del arte coinciden en muchos puntos con las críticas que, de forma independiente, Camnitzer desarrolló en torno a los chantajes que el arte hegemónico ha planteado siempre a los artistas de la periferia. Por último, a modo de alternativa exponemos en qué consisten las propuestas educativas de ambos artistas, resaltando su idea de que el arte tiene que estar vinculado a los problemas del contexto y abandonando la idea del arte como mero producto mercantil para pensararlo en términos de proceso.

Finalmente, en los últimos capítulos abordamos como estudios de caso las obras de Camnitzer y Muñoz, respectivamente. Para ello hemos tomado grilla de interpretación la propuesta de Maurice Blanchot en su ensayo Las dos versiones de lo imaginario (1955/1992: 243-252). El primer imaginario consiste en la distancia cubierta por la imagen para ligar el vacío que se extiende entre las palabras y las cosas. Este imaginario puede identificarse con el orden de los signos de la representación al que se ciñen tanto el sistema de la lengua como las distintas formas del conocimiento. Sin embargo, Blanchot insiste en que la imagen que se desvanece en ese punto límite que reúne a los signos y los objetos del mundo. La obra de Camnitzer a su manera trata de circunscribir este primer orden de lo imaginario, dado que su interés se desarrolla en torno a los procesos de evocación mental y figurativa a través del lenguaje.

Por otro lado, el segundo orden imaginario, según Blanchot, ya no tendría nada que ver con las representaciones del mundo, sino con la especial representación de las figuras antropológicas y, dentro de estas, con la imagen (a la vez extraña y familiar) suscitada por la efigie de la muerte. Ella se añade al primer imaginario lingüístico, si bien lo hace desbordándolo desde su base. El crítico delimita su campo de acción en la relación que
establecemos con la «semejanza cadavérica» y el conflicto en que incurre el hombre cuando trata de asir su propia imagen en la muerte del otro. A nuestro juicio, la obra de Oscar Muñoz es la que ha captado en toda su profundidad este segundo orden de lo imaginario, puesto que el interés de Muñoz se ha centrado en el problema de la evanescencia de la imagen que no puede ser contenida por ninguno de sus soportes.
1.1 La pregunta por la subjetividad

La emergencia del ser humano en forma constante ha exigido responder a la pregunta por su razón de ser o naturaleza. La búsqueda por el sentido con la que cada quien en su fuero interno ha abordado antes, aborda aún hoy y abordará siempre en alguna medida dicha pregunta ha encontrado una solución relativamente estable en los símbolos y significados con los que puebla el mundo cada formación social. Soportadas en unas instituciones y una cultura las sociedades se presentan más o menos como grupos que crean productos materiales para su sostenimiento básico; pero también crean, ante todo y principalmente, significados en forma de insumos para la actividad mental de los individuos que los conforman y a su vez para regular las relaciones entre ellos.

Desde los tiempos más remotos todas las formas de religión hasta hora conocidas han procurado dar un marco de referencia (nunca absoluto o plenamente satisfactorio) al destino humano que es el contrapunto y el complemento de la pregunta por su proveniencia. De ahí que las diversas formas de religión propongan cosmologías y escatologías tan numerosas y diferentes como las propias sociedades mismas a lo largo de la historia. Además, las religiones han sido, en conjunto, la primera formación imaginaria cuya función casi preferente fue la de servir de guía a la experiencia personal y hacer las veces de refuerzo en sus vínculos particulares con toda la comunidad.

No es nuestro interés ocuparnos aquí del fenómeno religioso en sí mismo. Sólo tocamos el tema en conformidad con el hecho de que la religión podría ser considerada el primer molde de la «subjetividad integrada» o todavía en estado naciente. En el mundo antiguo o premoderno cada sociedad ha tratado, mediante diversas doctrinas y prácticas religiosas, de asegurarse un lugar en el mundo o de justificar su particular forma de vida en la economía de la creación universal. Bajo una perspectiva socio-histórica, lo religioso fue el primer acicate en la consolidación de un sentido de pertenencia individual y colectiva. No
obstante, la cuestión del sujeto como tal quedaba así al margen y, en cambio, mediante la matriz religiosa, los hombres resaltaron la definición del lugar y rol asignados para cada persona al interior del colectivo al que perteneciera, dejando con ello un terreno muy estrecho a la expresión de las singularidades. Es característica de gran parte de la historia humana que al individuo le fuera forjada su propia identidad a través de las «representaciones de la tribu».

Como es sabido, tales representaciones fueron asumidas por referencia a un pasado mítico en el que los ancestros o los dioses habían establecido el *modus vivendi* y las reglas por las que cada grupo habría de regir el curso habitual de sus comportamientos, sin posibilidad de réplica. La fuerza de la tradición y las costumbres eran, conforme al grado de su autoridad y prestigio, un resguardo que protegía del peligro frente al advenimiento de lo nuevo. La antropología, la etnografía y las ciencias de la religión nos han enseñado que el mito y el rito llegaron a ser durante milenios los mecanismos inmunitarios en virtud de los cuales las sociedades pudieron asimilar los cambios naturales o las transformaciones sociales, así como protegerse de sus propios actos violentos o disensiones internas. En efecto, mientras que los ritos e interdictos aseguraban un mínimo de convivencia moral entre los hombres, los mitos ofrecían una explicación del porqué el orden social y cósmico se había establecido como un balance inalterable de fuerzas, a la luz de los riesgos que implicaba su disolución, a saber, en caso de darse un terrorífico «retorno al caos».

Ahora bien, si en la actualidad pensamos que la experiencia artística ha sido la forma más inmediata de la expresión de la individualidad frente a otros dominios culturales tales como la ciencia, la moral, la política, la economía o el derecho, no por ello deja de ser menos cierto que la actividad estética en particular pasó largo tiempo ligada a las constricciones impuestas por los contenidos religiosos.

---

1 Autores como G. Lukacs (1982), N. Luhmann (2005) y P. Bourdieu (2009) ya habían insistido en lo arduo y difícil que fue el proceso de autonomización de las artes con respecto a las representaciones de la esfera religiosa. Por no hablar de cómo varios puntos de la crítica de W. Benjamin (1932/73) al arte aurático y las líneas teóricas que constituyen su continuación, las cuales han sido desarrolladas de forma independiente tanto por J-L. Nancy (2006) como por H. Belting (2009), muestran los caminos por los que en Occidente el arte estuvo fuertemente ligado a una presentación cultural específica de los dogmas del cristianismo, a todo lo largo de la Edad Media y parte de la Moderna.
 Esto no quiere decir que existan a priori determinados canales o vías por las que únicamente se constituiría de modo ideal el sujeto, según las aspiraciones o tendencias que animó en su momento la civilización occidental desde el romanticismo. Canales o vías que, al estar vigentes para la sociedad actual en general, han de ser identificados con los ámbitos de desarrollo individual en los dominios del saber, la ética y la estética. De ahí la importancia de revisar el problema del sujeto desde la óptica de Foucault en nuestra primera digresión.

1.2 Primera digresión: Foucault y su idea de «subjetividad»

Investigadores como Foucault han puesto en evidencia que el hombre, al menos en Occidente, ha sido el producto de un continuo proceso de sujeción que asimiló antiguos modelos y produjo nuevas formas de dominación social. En sus últimos trabajos, la reformulación del problema del «sujeto» acarreó para Foucault la utilización de nuevos conceptos y la derivación de otras aún más insospechadas consecuencias teóricas. Algo parecido había ocurrido ya cuando el autor trabajó, sucesivamente, con las nociones de saber y de poder, entre las décadas 1960 y 1970.

En efecto, en sus obras correspondientes al análisis arqueológico, por «saber» Foucault no entendía el cuadro de disciplinas institucionalizadas que buscaban un reconocimiento científico en las instituciones académicas (las Ciencias Humanas frente a la Ciencias de la naturaleza). Tampoco el esbozo de una ciencia futura aún por establecer, o la alternativa frente a lo que se concibe como ciencia en sentido estricto o algo así como su fundamento epistemológico en el campo de la investigación. Más bien el «saber» era, a su juicio, un conjunto de regularidades discursivas que podían ser analizadas dentro de un cierto «régimen de enunciación», es decir, que con dicho concepto se hacía referencia a aquella serie completa de «procedimientos y a todos los efectos de conocimiento que son aceptables en un momento dado y en un dominio definido» (FOUCAULT: 1978/2003: 26 y s.). Además, el sujeto aquí era una función entre otras dentro del orden de la expresión discursiva.
De forma alterna, en los textos que hacen un abordaje genealógico, mediante la noción de «poder» Foucault no entendía por ello algún esquema de dominación y de coacción omnipresente, encarnado tanto en instituciones como en aparatos, o que tuviese como referencia la noción de ideología. Por el contrario, «poder» era un concepto más bien asumido como un complejo de relaciones gradual y simultáneamente extensivas o capilares en el espacio social, y que, en consecuencia, ha de ser estudiado como un «régimen de visibilidad» bajo la forma de múltiples dispositivos de control sobre los individuos, es decir, cuya significación «no hace otra cosa que recubrir toda una serie de mecanismos particulares, definibles y definidos, que parecen susceptibles de inducir ya sea comportamientos o discursos» (27). El sujeto aparece así como el resultado de múltiples procesos de sujeción en los diversos campos que estructuran el espacio social.

De ahí que saber y poder, al dejar de ser considerados por Foucault en términos de entidades fijas o a-históricas, empezaran a ser analizados a partir de sus modulaciones en la práctica. Tal cosa colocaba en primer plano la eventualidad del encuentro entre formas singulares.

Es en este sentido que el concepto de «sujeto», a principios de 1980, también llegó a ser leído bajo la idea de un devenir, esto es, un «devenir-sujeto», y no como una especie de entidad preestablecida. Más que una «sustancia», para Foucault el sujeto es una «forma». En otras palabras, más allá de ser el elemento o la esencia que funciona como el substrato o la causa siempre reconocible o bien para una Teoría del Conocimiento o bien para una Filosofía de la Historia, el sujeto es semejante a una forma que «no es ni ante todo ni siempre idéntica a sí misma» (FOUCAULT: 1999c: 403). En lugar de un «sujeto» único, la subjetividad será asumida a la manera de un proceso que es susceptible de adoptar configuraciones temporal y espacialmente distintas. El sujeto se percibe, entonces, como el efecto de unas técnicas mediante las cuales aquél que se construye en el seno de una relación de sí consigo, y que Foucault, al final de su vida, terminó por examinar en los grandes textos de las épocas clásica y helenística.
Por ende, para Foucault, una línea «sujetante» se ha podido prolongar o extender a todas las sociedades aún hoy consideradas o convertidas por medio del uso de la fuerza en modernas. Ello fue el producto del recorte operado sobre una realidad aún hoy vigente, dispuesta bajo diversas técnicas y procedimientos de vigilancia, de castigo o de control, ejercidos por igual sobre poblaciones e individuos concretos. Postura que fue desarrollada mediante todo un programa de investigación seguido rigurosamente por el pensador francés al final de su vida con vistas a minimizar el efecto de dominación de los sujetos.

En este sentido, Michel Foucault hizo que en lugar de un «sujeto» único, la subjetividad fuese asumida por referencia a un proceso que es susceptible de adoptar configuraciones temporal y espacialmente distintas. Dentro de un sistema general de dispersión, ella debe ser examinada o bien como una variable más dentro de las formaciones discursivas, o bien al tratar de asir de qué modo se convierte en objeto de unas determinadas técnicas de poder, o en último término, por ser percibida como el efecto de unas tecnologías mediante las cuales el sujeto se construye en el seno de una relación de sí consigo, según se lo encuentra en los grandes textos de la Grecia Clásica y la Época Helenística. Tal como lo describe el autor en una entrevista clave antes de la publicación del segundo y tercer tomo de su *Historia de la sexualidad* en 1984, la investigación sobre las formas de subjetivación siempre estuvo integrada por tres posibles dominios que incumbe directamente a un cierto tipo de trabajo genealógico, en cierta parte independiente, pero a la vez complementario al abordaje arqueológico:

> Ante todo, una ontología histórica de nosotros mismos en relación con la verdad que nos permite constituirnos como sujetos de conocimiento; a continuación, una ontología histórica de nosotros mismos en nuestras relaciones con un campo de poder donde nos constituiamos como sujetos que actúan sobre otros, y, por último, una ontología histórica de nuestras relaciones con la moral que nos permite constituirnos como agentes éticos (FOUCAULT: 1983/2013: 206).

Si Foucault ya no desarrolla el proyecto de una genealogía de la moral (tal como lo adelantara Nietzsche) es porque más que hacer una investigación sobre los comportamientos o sobre las representaciones a la luz de un código de lo permitido y lo prohibido o su modificación bajo la forma de cambios en la valoración (y, por ende,
mediante la exigencia de una «transvaloración de todos los valores»), lo que, en cambio, se propone es estudiar la relación más próxima que podemos tener como sujetos en el marco configurado por una experiencia histórica determinada. Experiencia que Foucault define como «la correlación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad» (FOUCAULT: 1984/2005a: 10). Estos son los dominios en que la subjetividad moderna ha librado la lucha por su independencia. En el último caso, los lineamientos de una genealogía de la ética parten de un enfoque micropolítico de la relación con uno mismo, tal como aparece y se expresa en el ejemplo de la sexualidad.

Perspectiva que lo llevó también a dejar de lado el esquema teórico tradicional de hacer de la sexualidad una especie de invariante o ver en sus diferentes manifestaciones históricas el resultado de diversos mecanismos de represión. Más adelante veremos que estos mecanismos, no obstante, hacen parte de procesos que desde el principio Foucault relacionó con el descubrimiento del inconsciente y no por ser un simple mecanismo productor de instancias para la regulación de la conducta.

Ahora bien, Foucault planteó los tres ejes de los análisis antes citados, para así centrarse en la constitución que deriva del reconocimiento de los individuos como sujetos sexuales y, más allá de la sexualidad, como seres que cultivan una serie de prácticas para mejorar su vida, las cuales apuntan a una realización estética de la existencia. En oposición a la historia de los comportamientos y de las representaciones o bien en contra de la historia sobre las modalidades represivas, la cuestión era cómo hacer una historia de las formas de problematización, en el sentido de «definir las condiciones en las que el ser humano ‘problematiza’ lo que es, lo que hace y el mundo en el que vive» (16). Los dos últimos tomos de la Historia de la sexualidad abordan cuatro temáticas o ámbitos de problematización entre el siglo IV a.C. y los primeros siglos de la era cristiana, al poner el acento en la austeridad que debía mostrarse en terrenos como a) la vida y mantenimiento del cuerpo; b) la institución del matrimonio; c) la relación entre los hombres; d) la relación con la verdad o la sabiduría. En cada uno de estos ámbitos Foucault distingue entre las reglas de conducta, la conducta esperada frente a tales reglas y el modo efectivo de conducirse.
Tanto las reglas o el código como el tipo de conductas acordes con esas prescripciones, son ambos elementos que hacen parte de la moralidad; los modos específicos de conducirse pertenecen a la ética. Con el fin de asir el proceso de subjetivación el estudio gira, pues, en torno a las maneras como el agente busca actuar siempre en atención a sí mismo. El autor identifica después cuatro aspectos principales: 1) la sustancia ética que entre los griegos y aún en época helenística se identificaba bajo el término de las aphrodisia (cuyo significado cubría a la vez los placeres y las prácticas sexuales); 2) los modos de sujeción o la observancia que el individuo se aplicaba a sí mismo para seguir determinadas reglas de conducta, que constituyen el modo por el cual se invita o se incita a la gente a reconocer sus obligaciones morales; 3) las técnicas de sí o los ejercicios de ascesis en el cultivo de sí mismo; 4) la teleología que apuntaba al dominio de sí mismo y que, en la antigüedad, estaba regida en general por el principio de ser capaz de gobernarse a sí mismo para gobernar a otros.

Las técnicas de sí giran en torno a un cultivo de sí mismo. El aporte que vemos en los últimos trabajos que escribiera Foucault es que de allí nuestro autor deriva el juicio del efecto terapéutico que el arte moderno tendría sobre las personas. El arte moderno sería la actividad por excelencia que continúan a su modo las prácticas ascéticas del cuidado de sí que dominaron la Antigüedad. Para tener una idea al respecto adviértase que en una de sus últimas entrevistas, Foucault perfilaba su trabajo en esa misma dirección:

Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte se ha convertido en algo que sólo está en relación con los objetos y no con los individuos o la vida; y también que el arte es un dominio especializado hecho por expertos que son artistas. Pero ¿no podría la vida de cualquier individuo ser una obra de arte? ¿Por qué una lámpara o una casa son objetos de arte y no nuestra vida? (FOUCAULT: 1983/2013: 134).

En este trabajo resaltaremos cómo las obras de Luis Camnitzer y Oscar Muñoz, al observar críticamente la manera en que la constitución de una imagen de sí narcisista e hiper-individualista domina nuestros modos de vida cotidianos, lo cual debe modificarse para apostar por una apertura de la creatividad que incluso se ha vuelto una posesión privada de
los críticos profesionales o de los museos e instituciones de enseñanza en la forma del objeto-fetiche estético. Privatización que ambos creadores desean abolir y superar, incluyendo la desarticulación y ampliación de su propio oficio como artistas en los procedimientos aún no regularizados que tejen la vida de la sociedad.

1.3 La subjetividad hoy cuestionada

La cuestión central de la subjetividad ha de definirse en términos no convencionales, al comparársela en relación con la doctrina académica y filosófica dominante en torno al saber del hombre (moderno) y sus formas de expresión estética. En vez de realizar, bajo la guía de dicha tendencia oficial, una historia de la consolidación de la idea de «sujeto» o de su identidad estándar, hemos optado aquí por establecer, a modo de síntesis, las causas genealógicas y psicológicas de su actual puesta en cuestión a través del arte.

Pero lo que hay que dejar en claro es, ante todo, que tal interrogación no es la del hombre en cuanto hombre. Es decir, visto como ser viviente entre otros que habitan este planeta —a pesar de que la actual crisis ambiental esté poniendo en evidencia nuestra posible anulación futura como especie. Por el contrario, la crítica se enfoca sobre la idea que ese animal-hombre se ha hecho de sí mismo. Para ello aducimos el entroncamiento o la confluencia de una serie de elementos que desde la década de los años setenta del pasado siglo han configurado la dinámica del fenómeno de dispersión o deconstrucción de la categoría de «sujeto».

Un libro como las Fuentes del Yo (1996) de Charles Taylor, que tiene por objeto la construcción de la identidad moderna, puede ser contrapuesto a un texto tan importante como Desaparición del sujeto, preparado en conjunto por Crista Bürger y Peter Bürger (2001), investigación que no sólo tiene el mérito de ver el proceso inverso de deconstrucción de la subjetividad, sino que además llega a dar cabida en esta historia al proceso de subjetividad femenina, marginado y puesto en la oscuridad por la consolidación del Yo masculino, en el pensamiento occidental. Por otro lado, frente a la línea oficial o dominante sobre la noción de sujeto, la revisión adelantada por Judith Butler en Sujetos del deseo (2012) sobre la hermenéutica de la subjetividad en el pensamiento francés del siglo XX, resulta pertinente al tomar como eje de referencia la disolución del pensamiento hegeliano y sus derivaciones teóricas y críticas en autores como Hyppolite, Kojève, Sartre, Derrida o Foucault. Asimismo, desde una posición en parte semejante, pero donde incluso el propio trabajo de Butler es puesto en perspectiva, El espinoso sujeto (2001) de Slavoj Žižek no sólo revisa el cuestionamiento filosófico en torno a la categoría de sujeto con vistas a esclarecer su ausencia en la ontología política.
En primer lugar, si el concepto de sujeto ha entrado en crisis tanto en la filosofía como en el resto de las ciencias humanas, es porque las propias investigaciones adelantadas por esas disciplinas han terminado por reparar en el carácter contingente e histórico del propio sujeto cognoscente. Podría decirse que la crisis de la noción de sujeto obedece, desde un abordaje preliminar, a factores arqueológicos internos dentro del orden de su estudio, así como al avance de otras investigaciones de índole externa que toman al hombre como otro objeto más en el dominio del conocimiento (FOUCAULT: 1966/2007; SCHAEFFER: 2009).

Existe un segundo conjunto de causas de índole política que asimismo han coadyuvado a poner en duda la existencia de un sujeto único, esta vez no individual, sino colectivo, en tanto que sea visto y asumido, por fuera del marxismo ortodoxo, como un nuevo actor histórico. No es que se niegue las formas contestatarias y de lucha en nuestros días o las reivindicaciones por los derechos fundamentales para cada persona, sino que ellas deben ser concebidas a partir de su multiplicidad relacional y en atención a su aptitud para organizarse como «multitudes inteligentes», para emplear el bello concepto acuñado por Howard Rheingold, investigador que propone así una visión alternativa para reflexionar sobre las posibilidades de una próxima revolución social (RHEINGOLD: 2004). O a la manera de Castells, para quien las redes digitales han sido usadas hoy de forma inesperada como estructuras de integración política y de poder contestatario en nuestros días dentro de un sistema en red, tal como ha quedado demostrado por las revueltas de la «Primavera Árabe», ocurridas en Egipto y Túnez o los movimientos de «Indignadas», surgidos en España y las manifestaciones de protesta puestas bajo la consigna «Occupy Wall Street», tal cual fueron adelantadas en Nueva York (CASTELLS: 2012).

Un tercer ámbito lo constituye las nuevas teorías de la experiencia estética, cuya renovación está ligada directa o indirectamente al desarrollo de las nuevas tecnologías ha puesto entre paréntesis el estatus de un sujeto pasivo en la recepción de las obras de arte. En efecto, en las teorías tradicionales, éste supuestamente se limitaría a juzgar racionalmente las obras.

cortopránea, sino que a la vez adopta como marco teórico el psicoanálisis de Freud y, especialmente la lectura de Lacan, aunque sin llegar a relacionar dicha dinámica con la esfera del arte.
Mientras que la fusión y el diseño recientes de la imagen y los mundos virtuales (a través del tratamiento digital de la información) han venido modificando y alterando la división tradicional entre arte y estética o producción y recepción. Lo cual, no obstante los riesgos del ascenso de otras formas de alienación, posibilita al mismo tiempo la irrupción de nuevas orientaciones para construir y sentir en otros registros la propia subjetividad. De ahí que se haya hablado recientemente de «estética relacional» (BOURRIAUD: 2006) o de «prácticas artísticas en la época de las redes digitales» (PRADA: 2012), para tratar de colegir el nuevo paradigma estético y su emergencia.

Como trasfondo a estos tres frentes se debe situar el cambio sufrido desde la segunda mitad del siglo XX en la cultura occidental, en lo concerniente a los procesos y espacios tradicionales de socialización. Las crisis en las instituciones encargadas de formar a los sujetos y de las mismas lógicas que impulsan las interacciones sociales, demuestran en conjunto que hay un socavamiento de la concepción moderna de sujeto y sus formas de reproducción social. La idea del «Yo», es decir, la expresión consciente por excelencia de lo que entendemos corrientemente como ser del sujeto, de hecho se encuentra fracturada por los nuevos procesos de identidad informacional en las culturas digitales. En las caracterizaciones hechas recientemente desde la sociología por autores como Callinicos, Melucci y Castells, se ha tratado de dar cuenta del fenómeno de esta fragmentación radical a partir de lo que en su momento ellos llamaron como la cuestión del tránsito de la modernidad a la posmodernidad o de las «sociedades industriales» a las «sociedades de la información».

De este modo, uno podría ver en el intento de Alex Callinicos por refutar la idea de ruptura con la Época Moderna, a la que apelan los defensores del discurso posmodernista, una opción crítica para mirar con nuevos ojos lo que esto realmente significó desde finales del pasado siglo y lo que aún resuena de esa idea en el presente. En forma expresa Callinicos ve su esfuerzo como una continuación de la crítica de Marx a la religión no sólo como «conjunto de falsas creencias, cosa que ya había hecho la Ilustración, sino como expresión distorsionada de necesidades reales negadas por la sociedad dividida en clases» (CALLINICOS: 1993: 27). De ahí que la estrategia seguida por el autor implique una revisión del
posmodernismo a la vez que como doctrina que anuncia un cambio de época también como coyuntura que es susceptible de recibir una explicación por referencia a su contexto histórico inmediato.

Los tres vértices de análisis que elige Callinicos para su crítica en torno al discurso posmoderno son: primero, el contraste entre el arte moderno y el posmoderno; luego, la evaluación que merece el distanciamiento y el corte operado por la filosofía posestructuralista con el proyecto ilustrado; por último, el examen de si realmente hubo una transformación de la economía capitalista volcada ya no en la industria sino en los servicios, tal como lo promulgó la teoría de la sociedad posindustrial. De ahí que más que formular un argumento propio sobre el problema de si debe o no hablarse del fin de la Modernidad, el autor comenta en detalle cada uno de estos puntos y discute una gran cantidad de argumentos ofrecidos por otros investigadores para demostrar lo erróneo de sus concepciones, de cara a las condiciones y circunstancias en que ellas aparecieron y han logrado difundirse en años recientes.

Desde el ángulo estético, el arte posmoderno no sería más que una variante de las innovaciones realizadas en la literatura y las artes plásticas por obra de los modernistas y sus múltiples corrientes. Tendencias frente a las cuales, aquél aparece así como una apropiación cómica en forma de pastiche de su expresión original anterior. Incluso al ser más ideológico que otra cosa, a juicio de Callinicos, los epígonos del discurso posmoderno no fueron capaces de presentar de forma coherente tal propuesta haciendo anacrónicamente de los precursores de las vanguardias de principios de siglo XX o de los grandes pensadores modernistas los «lejanos» fundadores del posmodernismo. Por lo demás, mientras que el modernismo fue un movimiento claro en respuesta de una coyuntura histórica (desde la revolución de octubre en Rusia hasta la Segunda Guerra Mundial), el posmodernismo sólo es una construcción teórica que ni siquiera goza de referente social.

Desde la perspectiva filosófica, la posmodernidad y su rechazo al proyecto ilustrado junto con las grandes narrativas de legitimación histórica que la acompañan hace del posestructuralismo la trinchera en la que fueron atacados los baluartes del pensamiento
tradicional. A saber, la racionalidad, la resistencia política y las metafísicas del sujeto. Por ejemplo, teorías como la de la auto-referencialidad textual de Derrida, al no poder aludir a ninguna otra cosa que esté por fuera del texto, y que además impide toda articulación de una alternativa en términos ya sea de representación o de proyecto político, coloca la noción de *différance* «en el lugar de la incognoscible ‘cosa en sí’ y, al disolver el sujeto en el juego de presencia y ausencia, pone en movimiento las categorías mismas» (151), con el inconveniente de la necesaria indefinición absoluta de un discurso o lucha por la liberación. Aspecto que Ferry y Renault (citados por Callinicos), criticando esta postura, llaman «ontología negativa», por el hecho de que la *différance* pasa a ser aquello a lo que sólo podríamos «aludir, pero nunca tratar de saber algo acerca de lo que está más allá de la ‘totalidad presente’, pues de lo contrario corremos el riesgo de ‘reapropiación’» (155). Ni representable ni políticamente defensible nada podría llegar a ser *formulable* y, por ende, pensable. Incluso, desde un tal postura, cualquier reflexión sobre la constitución del sujeto sería del todo vana y una empresa fallida.

Desde el ángulo socio-económico, Callinicos no ve que haya ocurrido un cambio sustancial en el sistema de producción y la organización económica más reciente, como para llagar a constituirse en una poderosa razón que permita hablar del ascenso de una sociedad postindustrial. La objeción más fuerte que se puede contraponer a la idea de una nueva economía es el hecho de que, a pesar de la liberación de mercados y la intensificación en la especulación financiera, los estados nacionales siguieron teniendo una fortaleza económica suficiente al momento de implementar medidas en los casos en que el sector privado pusiera en riesgo el crecimiento económico interno de cada uno de los países. A nivel cultural, el impacto de una producción en masa o a gran escala y el nacimiento de la vida urbana hacen que la crítica al fetichismo de la mercancía adelantada por Marx (*Manuscritos de Filosofía y Economía*) y los desarrollos posteriores de un sociólogo como Georg Simmel (*La filosofía del dinero*) o las aportaciones del pensamiento estético de Walter Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*) anticipen muchos de los aspectos que luego abordaría, por ejemplo, alguien como Jean Baudrillard (piénsese en sus ideas sobre los simulacros y la hiperrealidad). Desarrollos que, comparado con sus predecesores, resultan ser, a criterio de Callinicos, sólo el resultado de un análisis
superficial, pues no representan en el sentido fuerte del término ninguna novedad teórica (276-286).

Resulta claro que el horizonte del texto de Callinicos, proveniente de la teoría marxista de la historia, toma por modelo metodológico e interpretativo el análisis político de coyuntura tal como lo adelantara Marx en *El Dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. Para Marx el cambio en las condiciones materiales de existencia durante el período revolucionario se expresa en el plano ideológico primero como *tragedia*, y luego su repetición, o su re-asimilación histórica, esto mismo llega a ser vivido como *comedia*. Callinicos intenta decírnos que el modernismo es original y creativo porque es trágico, el posmodernismo como reapropiación del modernismo no es más que su reformulación cómica. Es ahí donde debe rastrearse la percepción que le permite al materialismo histórico conservar toda su actualidad para un sujeto que aprehende su pasado inmediato como objeto de estudio y le permite separar lo pertinente de lo que no lo es y valorar un proceso para decidir ética y políticamente sobre la marcha. No obstante, el posmodernismo es vivido hoy por nosotros, con todas sus contradicciones, ya sea para bien o para mal.

Para Alberto Melucci en la «sociedad de la información» habría una mayor serie de posibilidades para que más personas afirmen su propia subjetividad. Si bien aquello implica, para él, la consideración de nuevos problemas tales como la fragmentación, el individualismo extremo y los fundamentalismos doctrinales o de credo. En la sociedad de la información «la red» hace del sujeto un centro de decisiones operacional- autónomo, dotándole de libertades y a la vez haciéndolo plural y evanescente (Melucci). Al sujeto contemporáneo le es dado entonces un poder de decisión inesperado.

En la red se mueven informaciones de todo tipo que pueden impulsarnos a hacernos daño o a causar daño a los otros. De ahí, la necesidad de analizar cuáles son las posibilidades contemporáneas para afirmarse como sujeto y sus contradicciones. En su libro *Vivencia y convivencia. Teoría para una era de la información* (2001), el sociólogo y psicólogo italiano Alberto Melucci responde a las preguntas que giran en torno a la constitución de la individualidad, de cara a las problemáticas que ésta plantea en cuanto a las dicotomías:
modernidad y contemporaneidad, unidad y pluralidad, permanencia y cambio, responsabilidades y derechos, control y libertad. Aunque estas oposiciones apuntan a campos de análisis diferentes es importante verlas de manera imbricada para analizar la complejidad de la concepción de sujeto que Melucci propone y sus contradicciones internas. Escribe el autor:

La imagen del sujeto que emerge hoy en nuestra sociedad es un desarrollo de la herencia moderna, pero tal herencia va progresivamente vaciándose de sus dimensiones sustancialistas y se ve empujada a la acción y al proceso. El individuo es una potencialidad que se construye; es utilización e inversión continua de capacidad y de recursos. Sin embargo, este sujeto tiene como problema principal el de perdurar, el de garantizar un núcleo estable. Si todo cambia, si la afirmación del sí como sujeto conlleva una redefinición constante del sí, entonces la verdadera dificultad no radica en cómo cambiar el curso de la vida propio, sino en cómo asegurar su unidad y su continuidad. Este individuo como proceso, que trabaja constantemente para construirse a sí mismo, debe no obstante salvaguardar sus límites y preservar sus raíces biológicas y sociales (MELUCCI: 2001: 44).

Es en el vaciamiento de las bases del sujeto moderno que se impulsa la emergencia de otro tipo de sujeto que se reconoce a sí mismo como construido, como entidad en proceso y por tanto en estado de cambio, ¿por qué mantener el imperativo de volver sobre la estabilidad de unas raíces biológicas y sociales? Es posible que se deba a la necesidad de que el sujeto opere según un contexto social dado. En otras palabras, es recomendable que su acción no vaya en contra del interés común que rige la sociedad a la que se adhiere. Hablamos entonces de un sujeto en proceso de construcción psico-social.

De hecho, estamos tentados a pensar que la combinación cambio/estabilidad de la que habla Melucci es problemática porque puede equivaler a decir que dos paradigmas de sujeto se encuentran bajo una misma concepción. Es decir, por un lado, la concepción esencialista del individuo moderno y, por otro, la concepción posmoderna que plantea un des-dibujamiento de las certezas relacionadas con las instituciones sociales y las grandes narrativas de la historia, la ciencia, la política, etc. Justamente en la red circulan gran cantidad de narrativas que no se ordenan según una jerarquía estable y precisa. Es más bien al sujeto al que le corresponde articular distintas narrativas sobre sí y sobre el mundo.
Es precisamente la pregunta por el mundo que compartimos la que viene a problematizar la idea de la libertad o control de los individuos conectados. ¿Cómo asegurarnos que en la red no circulan informaciones que inciten a la destrucción del orden social? ¿Cómo controlar estos centros autónomos de toma de decisiones conectados planetariamente para que no actúen en contra de la propia especie? En efecto, nos dice Melucci, hoy las decisiones sobre la vida, sobre la ecología o la biología conciernen a la esfera social, además de representar también problemas de corte ético-político y en tal sentido deben ser abordados. Hoy el ser humano puede manipular lo que se creía estaba solamente en manos de la naturaleza o de lo divino. El sujeto se ve dotado de manera súbita de «súper poderes» que lo hacen olvidar sus límites.

La diferencia esencial entre la sociedad moderna y la nueva sociedad de la información reside en el poder que han adquirido los sujetos respecto a las decisiones globales que pueden llegar a comprometer el futuro de la humanidad. Estamos entonces en una sociedad que tiene miedo y fascinación ante las amenazas nucleares, genéticas, biológicas y tecnológicas. Ante esta perspectiva fatalista de los problemas globales Melucci cae en afirmaciones que son de orden prescriptivo, diciendo que habría que intervenir en los códigos internos de los individuos para incidir en sus emociones y motivaciones.

Grosso modo, la concepción de individuo en Melucci está anclada en la ambivalencia: cuantas más posibilidades de individuación, más peligros y necesidad de control de las libertades individuales. Parece que los sistemas contemporáneos contienen un impulso muy fuerte hacia la autonomía de los individuos y, al mismo tiempo, tendencias hacia la masificación de los procesos sociales basados en la exclusión, la despersonalización, la manipulación de la información, el consumo estandarizado, el conformismo y la apatía. Estas son en realidad las dos caras contradictorias de un mismo proceso: en sociedades con alta diferenciación, y basadas en la información, resulta cada vez más complicado asegurar la integración y el control: las fuerzas centrifugas son poderosas, los riesgos de fragmentación y el potencial de conflicto, muy altos (45-46)
En suma, según Melucci, la identidad en el mundo posmoderno está sujeta a un proceso de vaciamiento cuyo movimiento va desde sus componentes de unidad y esencia hacia una re-estructuración en la que el individuo resulta algo irresuelto. Es decir, está en continua construcción y narración de sí mismo en su relación con otros, aunque nunca alcance una forma lograda (76-78).

A pesar de todo, las nuevas tecnologías han transformado en gran medida lo que reconocíamos bajo los términos de sujeto y sociedad. En su libro *La era de la información* (1997) el sociólogo español Manuel Castells también llega a reconocer las líneas de un proceso de redefinición fundamental de la familia, la sexualidad y la personalidad. Estas instituciones que antes entraban a formar parte del desarrollo primario de la individualidad se están viendo confrontadas e incluso sustituidas por otros espacios de interacción. La concepción de sujeto en Castells tiene como eje de referencia la relación entre la red y el yo. Para empezar podríamos señalar que la posición de Castells se define por entero de acuerdo con la sociedad red. Él reconoce que estamos en red todo el tiempo, aún sin estar conectados. El hecho de acceder a la red como uno de nuestros hábitos cotidianos ya nos hace de alguna forma estar en continua conexión. Necesariamente, el sujeto contemporáneo tiene que tomar una posición frente a la sociedad en red que le exige ciertas demandas y nuevas maneras de interactuar, de comunicarse y de estar en el mundo.

De acuerdo con Castells «nuestras sociedades se estructuran cada vez más en torno a una posición bipolar entre la red y el yo» (CASTELLS: I: 1997: 27). Él reafirma la necesidad de considerar al sujeto como un agente en construcción enfrentado al complejo mundo de la red. El sujeto como una entidad que urge y precisa reafirmarse o aquél que busca el reconocimiento de sí mismo frente a las circunstancias propias del mundo contemporáneo. Ante las múltiples posibilidades y la perdida de certezas absolutas el sujeto busca refugiarse en identidades primarias. De ahí el surgimiento de los fundamentalismos y grupos que se unen bajo identidades descartables pero que los cobijan de hacerse preguntas sobre su constitución como sujetos que se caracterizan por ciertos defectos, límites, cualidades, debilidades, historias, marcas psicológicas, culturas locales, etc. ¿Cómo combinar los asuntos propios del sujeto, sus memorias locales, tradiciones y narrativas con las
comunicaciones en red cuya naturaleza es descontextualizada o deslocalizada? ¿Es posible una integración entre globalización e identidad, entre la red y el yo?

En última instancia, para Castells la identidad se define en términos dinámicos entre el individuo y su cultura. Desde su perspectiva, hoy los escenarios de socialización son distintos, frente a los que estaban consagrados en la era moderna, sobre todo con respecto al desarrollo de la personalidad y la identidad, pues se ha dado un giro radical en la construcción grupal de los sujetos. Giro que lo llevó a formular una nueva teoría del cambio social en la era de la información. Las identidades no están subsumidas como antaño en lo social, sino que las nuevas tecnologías y conectividad permite configurar «identidades de resistencia» derivadas de «identidades proyecto». Como lo aclara el sociólogo español:

Estos proyectos de identidad surgen de la resistencia comunal más que de la reconstrucción de las instituciones de la sociedad civil, debido a la crisis de estas instituciones y a la aparición de identidades de resistencia, originadas precisamente en las nuevas características de la sociedad red que socavan las primeras e inducen las últimas. A saber, la globalización, la reestructuración capitalista, la interconexión organizativa, la cultura de la virtualidad real y la primacía de la tecnología por la tecnología, los rasgos clave de la estructura social de la era de la información, son las fuentes mismas de la crisis del estado y de la sociedad civil tal y como estaban constituidos en la era industrial. También son las fuerzas contra las que se organiza la resistencia comunal, con nuevos proyectos de identidad surgiendo potencialmente en torno a esas resistencias. La resistencia y los proyectos contradicen la lógica dominante de la sociedad red, emprendiendo luchas defensivas y ofensivas en torno a los tres ámbitos fundacionales de esta nueva estructura social: espacio, tiempo y tecnología (CASTELLS: II: 1997: 397).

Estas tres variables relativas a lo que los griegos llamaban, dentro del ámbito socio-político de la polis, esto es, de la ciudad, la chorá, el chrónos, y la téche son actualmente re-significados por la resistencia colectiva en la construcción de nuevas identidades. Puntos de referencia en el espacio, en el tiempo y en el uso del soporte infraestructural tecnológico, cuyas variaciones, no obstante, pueden también imbuir al sujeto dentro de sí mismo o al interior del grupo del que forman parte. Estos grupos de resistencia, a pesar del elemento innovador que les ha dado recientemente Castells (2012), pueden degenerar en pequeñas «religiones sustitutas», o en pequeños nichos autismo colectivo.
En el *Malestar en la cultura* (1929) Freud había analizado el rol de las religiones con respecto a la pérdida de una consciencia de sí: el hombre se habría refugiado en la religión para apaciguar su angustia frente al mundo, frente a lo incierto del mundo y de su identidad propia. Así, este Yo buscaría perderse en las identidades colectivas, en las masas y multitudes deseantes que se adhieren a una sola voz profética que se encarna en las actuales figuras del pastor, el caudillo, la estrella de rock, etc. ¿Cómo enfrentar este fenómeno de manada que hoy se personaliza mediante el uso de las nuevas tecnologías? ¿Es tan difícil asumir hoy una singularidad u originalidad propia por parte del sujeto-colectivo?

Por los mismos años en que Melucci y Castells hacían sus diagnósticos respectivos, Rosalind Minsky, recurriendo a las diferentes corrientes académicamente reconocidas del psicoanálisis, y con el fin de afrontar la complejidad cultural creciente con la que se abría el nuevo milenio, arrojó nueva luz sobre la fracturación de la identidad que comenzaba a ser gestada y gestionada en esta era dominada por los hipermedios y sus *imágenes virtuales de sustitución identificatoria*.

En este sentido, ella señalaba tres factores principales en dicho fenómeno de fragmentación, desconexión y sentimiento gregario que caracterizarían a las sociedades recientes. El primero, representado por la pérdida o falta de reconocimiento con el espíritu (local) de comunidad, que derivaría, a su vez, de la desterritorialización de la población rural obligada a emigrar de los campos a la ciudad, y la formación de unas reservas laborales constituidas por sujetos abyectos e individualistas. El segundo, vinculado con la fracturación del núcleo familiar, contexto distinguido por la construcción de sujetos cuya identidad se vería parcialmente construida, dada la no presencia del padre, de la madre o de ambos progenitores. El tercero, relacionado con el desmantelamiento de las conquistas sociales que, bajo las políticas del neoliberalismo, al día de hoy han fomentado una separación tajante entre la sociedad y el Estado, entre el bienestar civil y la responsabilidad estatal, con lo cual antes se habrían garantizado vías de acceso más rápidas hacia una construcción individual fundada en los pilares de la democracia y la participación política activas.
Sin posibilidad de forjar una identidad tanto social como psíquicamente estable en nuestras sociedades a causa de estos tres factores, el argumento de la autora es que el estilo de vida difundido por la actual forma de gobierno con base en el cual se sostiene el capitalismo postindustrial llenaría este vacío o crisis de identidad a través de la satisfacción momentánea y fugaz, estimulada por la adquisición de bienes de consumo y su correlativa producción masiva y/o virtual. Como lo expresa la autora.

El psicoanálisis en general sugiere, pues, que si confundimos inconsciente y sistemáticamente el significado de nosotros mismos con objetos del mundo exterior, que se hallan fuera de nosotros, seguiremos siendo muy frágiles potencialmente. Al negar la diferencia entre nuestro yo y los significados que el objeto tiene fuera como objeto «no yo», no podemos relacionarnos con el mundo más allá de las proyecciones que hacemos en él. Aunque es posible que obtengamos placer a corto plazo, es siempre a costa de un sentimiento subyacente de falta de sentido (MINSKY: 2000: 239).

En términos generales, con base en esta panorámica, cuyas líneas han sido perfiladas por los teóricos de la posmodernidad, las redes de información e incluso el psicoanálisis, podemos decir que la figuración plástica ha encontrado dos caminos para su manifestación a lo largo de su desarrollo histórico más reciente. Por un lado, de forma colectiva con motivo de asegurar y fijar de otro modo las significaciones que han de ser mantenidas y compartidas con los demás. Proceso que es adelantado mediante proyectos artísticos que se apartan de lo que en el pasado había consistido en mera proximidad reproductiva como miembros de una familia, clan o clase y por afinidades culturales, con objeto de brindar así cierto grado de cohesión al grupo social en cuestión. Por otro, de forma individual en las producciones de la mente humana que, por entrar necesariamente en coordinación con las citadas representaciones sociales de orden artístico, satisfacen la búsqueda permanente de sentido que caracteriza al psiquismo individual y su flujo de imágenes, deseos e intenciones con los que se cargan los objetos a los que dirige su atención o le son impuestos por la misma sociedad. Esto según complejos mecanismos por los que cada persona forma una configuración mental de sí mínima para hacerse por sí y con otros como sujeto. Aquí el papel de la figuración plástica es cuestionar esa relación habitual o mundana con los objetos y la despersonalización de las relaciones con los otros.
La noción de sujeto es ambivalente, porque se define desde la autonomía y la dependencia. De ahí que hayamos empezado por el análisis de las posibilidades contemporáneas para hacerse sujeto hoy y sus contradicciones. Razón por la cual también debemos advertir que, como veremos en el próximo capítulo, el tema se circunscribe a la cuestión de cómo el sujeto creador de imágenes es analizado en su relación con la significación y el lenguaje. Estos son los ejes de referencia y el soporte de cualquier proceso de socialización, sea el tradicional de la cultura letrada o el hoy vigente de la cultura virtual. Pero el lenguaje no sólo pertenece al nivel de lo expresivo (escrito u oral), sino que también lo es de las imágenes, dado que aquél es también el principal vehículo de la construcción imaginaria del sujeto como ser individual y social. La expresión por imágenes tendría, entonces, una autonomía y una relación independiente con la expresión por la palabra y la escritura: ello preparará el camino para entender el lenguaje artístico.

1.4 Segunda Digresión: Foucault y el descubrimiento del inconsciente

En 1965 Alain Badiou y Michel Foucault sostuvieron una conversación que tenía por tema principal el vínculo profundo que, entre finales del siglo XIX y todo el siglo XX, mantuvieron la psicología y la filosofía. Dicha entrevista precede en tres años la aparición de una de sus obras más brillantemente escritas, la ya célebre Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas (1968), pero que también tiene como trasfondo uno de los pocos trabajos publicados en vida en los que Foucault trató de la forma más directa el psicoanálisis y la psiquiatría, a saber, Enfermedad mental y personalidad (1954). Al parecer marginal, adviértase que este último texto está por fuera del conjunto de categorías que conforman el análisis arqueológico. La entrevista misma parece ubicarse incluso en un proceso de desarrollo de la teoría de los enunciados, pero tomando por base la etnología de

---

3 La entrevista, que proviene de una emisión producida en la radio-television escolar francesa entre 1965 y 1966, concebida por Dina Dreyfus y realizada por Jean Fléchet, fue después reeditada en video por el Centro Nacional de Documentación y las Editorial Nathan en la colección «Le temps de philosophes, Nº 3». La edición que aparece en el primer tomo de Dits et écrits (1994: 438-447), al ser una versión resumida, difiere sustancialmente de la emisión original, pese haber sido un documento revisado tanto por Badiou como por Foucault. No obstante, además de la anterior hemos siempre tenido en cuenta la transcripción y traducción completa al español de la entrevista, disponible en la página de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, a cargo de Carlos Pérez Lópe, Licenciado en Filosofía U. de Chile, DEA en Filosofía por la Universidad Paris (en línea: http://www.philosophia.cl/entrevistas/badiou.htm).
Marcel Mauss, quien dio en su momento un lugar especial al concepto de «morfología» en las Ciencias Sociales.

Al responder a la cuestión de ¿qué es la psicología?, Foucault la denomina bajo el rótulo de «forma cultural». Allí entendía por esta noción la forma en la cual, «dentro de una cultura dada, un saber se organiza, se institucionaliza, libera un lenguaje que le es propio y eventualmente alcanza una forma que podríamos llamar ‘científica’ o ‘paracientífica’».

¿Puede el psicoanálisis ser interrogado sobre la base de tal definición, dada su pretensión de cientificidad o al haber intentado, por deseo expreso de su fundador, arrogarse para sí el derecho de ser considerada en el mundo académico e intelectual como una ciencia positiva?

Por referencia a la psicología en su sentido más lato o lo que entendemos tout court bajo esta expresión, ella ha tenido en la cultura occidental un lugar especial como un tipo de saber, ya se lo considere eventualmente una ciencia sobre las patologías de la mente o que sirva de base a la pregunta por la naturaleza humana. Según Foucault, la psicología, incluyendo el psicoanálisis, pertenecen a cierta forma cultural que se constituyó en occidente alrededor del siglo XIX, y al haber surgido juntas en un tal momento (pero que se remonta quizá como logos o discurso hasta la época de los griegos) instauraron así una forma cultural particular que se ha inscrito en la historia de las demás formas de la cultura como un práctica que continúa, por ejemplo, instituciones como las de la confesión o el examen de conciencia, según el modo en que se los llegó a ejercer durante los siglos del cristianismo medieval y hasta la Reforma. O por haber encontrado ciertas resonancias terapéuticas con las expresiones más originales que se han podido ofrecer a la vida social bajo el aspecto de creaciones u obras artísticas en los mundos de la literatura, la pintura o el teatro a partir de la Época moderna.

Resulta claro que a pesar de sus pretensiones de científicidad la psicología y el psicoanálisis se decantaron por una única tendencia, cuando al interrogarse por la vida anímica de los seres humanos plantearon a la vez un interrogante reflexivo: la pregunta que se ha formulado a través de sus teorías es la del hombre que inquiere sobre lo que él mismo es en cuanto hombre. Una pregunta que tomó un azaroso camino de formalización al pretender
emular el lenguaje de las ciencias exactas. Sea como fuere, la forma cultural de un
conocimiento psicológico general (y que abarca a la psicología y el psicoanálisis) no deja
de presentarse como un saber discursivo que se establece a la par como una especie de
práctica adelantada por un sujeto que se ve sometido a un tratamiento psiquiátrico o bien
deseara explicarse la razón que lo lleva, más allá de la formalidad, de abrir un historial
clínico, a entablar una relación ética con un psicoanalista y la consecuente interacción entre
personal y objetiva que éste último debe mantener con su paciente, a riesgo de que el
analizado ejerza una influencia directa sobre la propia conducta del analista.

Pero, ¿acaso la filosofía no se interrogó antes que ninguna otra forma cultural por la
naturaleza del alma? ¿No se constituyó ella sola como saber reflexivo en tanto que, desde
sus comienzos en la Grecia Antigua, ha aspirado a ser el único espejo que debe reflejar no
sólo la verdad de lo que sea la naturaleza de las cosas del mundo circundante sino lo que
era en sí mismo el sujeto que pretende objetivar esa naturaleza con la cual mantiene más de
un vínculo? Una vez se toma como eje de referencia su propia interioridad, es innegable
que la filosofía precede a la psicología en esta interrogación reflexiva que arroja una
pregunta acerca del hombre sobre sí mismo o por el estatus de la subjetividad que le va de
suyo. Como lo sugiriera Foucault, en esta metáfora que hace de la filosofía el espejo del
sujeto que contempla el mundo y le permite apercibirse en lo reflejado, por ser él mismo el
agente de todo saber posible, es lo que hace del saber filosófico el espejo en el que se
reflejó inicialmente la civilización occidental.

La filosofía como primera teoría del alma proyecta la imagen del tipo de sociedad a la que
hoy ineluctablemente pertenecemos. Si esta imagen ha sido deformada por la intervención
de otras formas culturales o por interferencia de poderes externos es una cuestión que
siempre ha tenido que enfrentar la filosofía. Ya antes habíamos mencionado como el arte
entre el resto de los dominios de la cultura sería un campo privilegiado para la expresión de
la subjetividad. Pues bien, la filosofía fue una de las primeras en alcanzar semejante grado
de autonomía al lado del campo artístico. No obstante, este sujeto de la filosofía y el de su
propio discurso es un sujeto de consciencia que aprehende el mundo a través de una serie
de representaciones exactas de los referentes que lo estructuran a modo de exterioridad real
y cuya certeza está asegurada por la mayor o menor adecuación exacta entre las cosas representadas y el conjunto de representantes conceptuales que las designan.

En contraste, la psicología y el psicoanálisis en particular asumen el problema del sujeto no por el lado de la representación conceptual y los estados conscientes sino por el lado de las imágenes y los pictogramas que emergen en los estados inconscientes. El arte contemporáneo está en estrecha relación con todo lo que pertenece al universo psicológico y sociológico desde esta tensión o más bien en esta hendidura entre lo que emerge desde lo inconsciente y lo que proporciona la cultura. En su seno el artista intenta configurar nuevas significaciones, dándoles una plasticidad concreta a las imágenes provenientes de lo inconsciente.

Ahora bien, el lazo que liga a la psicología con la filosofía ha de buscarse en una reformulación científica de las preguntas que acosaron durante mucho tiempo a esa parte de la filosofía que nosotros los modernos conocemos como gnoseología o teoría del conocimiento y que los antiguos griegos abonaron como propio del terreno de una teoría del nous o del intelecto. La psicología no hace más que desmitificar, por un lado, y tratar de forma científica, por otro, conceptos tradicionales en la filosofía como los del alma, espíritu o pensamiento. Al ser una forma cultural con un papel destacado en el mundo occidental la psicología continúa por otra vía la pregunta alrededor de lo que es el hombre. Lo que la convierte en la punta de lanza de las humanidades, pero en contra de la ideología defendida por estas de la excepcionalidad del ser humano, de su prestigio como ser viviente poseedor de razón que se sobrepone a todo lo irracional y a los seres que carecen de ella.

¿Cómo pudo abrirse un tipo de saber tal como la psicología que, contemporánea del nacimiento de otras ciencias humanas, asentó las bases para formular en clave científica lo que en los siglos precedentes la filosofía puso en términos doctrinales o por recurso a teorías no susceptibles de demostración empírica? ¿Por qué la psicología atrajo sobre sí y adquirió una mayor relevancia en el mundo contemporáneo? La respuesta reside, para Foucault, en el descubrimiento hecho por Freud de los procesos inconscientes. Este descentramiento del sujeto que, según lo explicara el mismo Freud, se unió al
descentramiento copernicano y al descentramiento darwiniano de la idolatría narcisista del hombre que, por medio de las filosofías grecorromanas y el cristianismo, lo habían puesto a la cabeza y en el centro de la creación universal.

La psicología redireccionaba así todo el plan de las ciencias humanas, pues todos los dominios de la cultura se traducirían desde entonces en términos de procesos inconscientes. Si entre los siglos XVII y finales del XVIII tanto el racionalismo y el empirismo desarrollaron una psicología de los procesos conscientes es con el descubrimiento freudiano que se pone en cuestión el mundo racional de las representaciones, al hacer un mayor énfasis en las imágenes que vienen de lo inconsciente y que se manifiestan principalmente en la vida onírica y en las obras de arte, próximas a los estados patológicos que le son afines y que por su tratamiento clínico ayudan a explicar y comprender en su naturaleza originaria los estados normales.

### 1.5 La construcción de la imagen de sí y el proyecto psicoanalítico

Tal como lo había puesto en juego en el *Proyecto de psicología (PP)* de 1895, Freud comienza a esbozar su teoría psicoanalítica problematizando la cuestión de un esquema energético cuyo ciclo de input/output sirvió en ese texto inédito para determinar qué cantidad debía ser producida en el psiquismo, al medir dicha cantidad no en términos numéricos sino a través de un «principio de constancia» o «principio de inercia neuronal» que tiende siempre a mantener el psiquismo en un nivel bajo de tensión (FREUD: Tom. 1: 1950 [1895]: 340).

Según lo veremos más adelante, esta energética constituye la base para la estructuración de la tópica freudiana de la psique humana. Pero lo importante es retener aquí el hecho de que, desde un comienzo, para Freud la impresión de un objeto percibido tiende a reforzar una imagen o una alucinación que se ajusta al marco mnémico de encuentros precedentes con el mismo estímulo, pero cuya variabilidad figurativa no deja de sufrir desplazamientos, toda vez que tiende a retornar o convertirse en algo actual, conforme a su origen representativo, frente a estímulos semejantes (345).
Esta es una explicación que tiene por modelo más un sistema físico que uno psicológico referido al esquema de acción y reacción que presenta su continuidad en los seres vivos en el movimiento reflejo. No obstante, si bien el enfoque en cuanto tal será abandonado, el lenguaje energético prestará buenos servicios al momento de hablar de las pulsiones y sus destinos objetuales. Pues para Freud los impulsos internos o «pulsiones» no tienen ningún tipo de excitación externa y son una fuerza o necesidad que busca satisfacción y adquieren su manifestación más espontánea por medio de las imágenes. Existen procesos fisiológicos que permitirían la descarga energética (el berreo del niño), aunque cabe la posibilidad de que antes de todo proceso fisiológico exista conjugado una capacidad figurante que estimule la expresión somática: para extrañar o planear algo se tiene que tener una idea-figura de lo que se desea y no se tiene a mano.

En *PP* Freud mismo habla de una «imagen movimiento» como consecuencia de la descarga refleja ante la presencia de un objeto que, desaparecido y vuelto a encontrar alternativamente, se convierte en el índice de la formación de una «imagen recuerdo». Pero las imágenes mnémnicas dejan una marca cuando el objeto es hostil o produce dolor (genera un trauma), incluso cuando este dolor es resultado de su pérdida (363-365). Con objeto de separar la alucinación de la realidad objetiva Freud pasa a distinguir entre proceso primario y proceso secundario. Tales niveles de transformación hacen que el sujeto satisfaga su deseo por medio de una representación-fantasía o lo lleven a inhibirlo por medio de un control del Yo que adopta los signos y convenciones que rigen la vida diurna. ¿Qué es este movimiento y de dónde viene? ¿O es que el deseo sigue la corriente de los impulsos y sus concreciones alucinatorias? ¿Por qué tendría que catedizar el sistema psíquico el mundo exterior y los significados que la realidad social le impone?

Ya para Aristóteles tanto el deseo como el intelecto (si se considera a su vez la imaginación como un tipo de intelección) se presentan ambos como «principios del movimiento». En efecto, el objeto deseable es algo que mueve a la acción por causa del deseo hacia el objeto y así también este mueve el pensamiento. Por ello «la imaginación cuando mueve, no mueve sin deseo» (*De anima*, 433a 20). Luego de distinguir entre el «principio motor» (el objeto deseable), el «principio que mueve» (el deseo o el intelecto) y «lo que es movido»
(el sujeto, aunque el Estagirita habla del «animal» en general), y tras hacer una consideración de la relación entre lo somático y lo psíquico en términos de que todo movimiento lo es «por impulsión o por tracción» (433b 14-26), Aristóteles finaliza su argumento exponiendo la idea contraria de la que partía, pues si el objeto de deseo es motor de la actividad y si el deseo como actividad mueve a la imaginación, al mismo tiempo afirma que «no hay facultad de desear sin imaginación» (433b 28-29). Transcurridos veintidós siglos, sólo Freud pudo ir un poco más allá de estas observaciones cuando abordó en la Interpretación de los sueños (IS) esta aporía y habló de todo desorden psíquico patológico como realización de un deseo (Freud: Tom. 4: 142; Tom. 5: 560).

Durante sus elucubraciones Sigmund Freud ya relacionaba la imagen con el sueño como fenómenos casi indistintos, al hablar de «imágenes oníricas» y al determinar a estas últimas como «el primer eslabón en la serie de productos psíquicos anormales». Incluso planteaba que quien no abordase la explicación de su origen, «se esforzaría en vano por comprender las fobias, las ideas obsesivas y las delirantes, y aun, llegado el caso, por ejercer sobre ellas una influencia terapéutica» (Tom. 4: 17). Es muy probable que el mismo Freud haya tenido la plena certeza de que, a diferencia de lo que ocurre en el imperio de la vida consciente que se rige por las reglas de la representación (es decir, según los términos impuestos por el «principio de realidad»), tenga como contrapartida el hecho de que la expresión de lo inconsciente deba adquirir su manifestación primera y espontánea en la formación de imágenes. Ello se explica por la referencia constante en este trabajo sobre la contraposición entre vigilia y sueño. De ahí también que semejante hipótesis haya sido, en principio, asumida con reservas, pues dicho proceso resultaba demasiado evidente para ser verdad.

En efecto, si el problema de la formación de los sueños-imagen se insertaba dentro del campo de los problemas más vastos de la psicopatología, la cuestión de la figuración imaginaria se convertía en la cuestión capital que debía ser elucidada. Todo el proyecto psicoanalítico hipoteca ya desde el comienzo sus aspiraciones a la cientificidad, tras poner como uno de sus pilares fundamentales la vilipendiada y odiosa imaginación.
Es sabido que gran parte del capítulo segundo de IS está dedicado a revisar la literatura científica sobre los problemas relativos al sueño hasta antes de 1900. El objetivo de Freud era evaluar cómo otros autores habían dado cuenta del origen de las denominadas «imágenes oníricas», por lo cual da un importante papel a las designadas por Binz como «imágenes mnémicas» (45). Pero son los errores entre el estímulo percibido y el sueño que lo relaciona con otros sucesos ajenos al estímulo, lo que desvirtúa su inmediata asociación. Es curioso que en su explicación Freud recurra a una metáfora visual para dar cuenta del asunto. Así como de lejos podemos percibir algo que, al ir aproximándonos cada vez más, vamos precisando en términos de un objeto mejor delimitado que concuerda con experiencias anteriores de ese mismo objeto, mientras que a distancia se lo pudo haber relacionado con otro muy distinto, así también el alma durante el estado de reposo recibe impresiones por la «actuación de estímulos exteriores durante el dormir; y sobre la base de esas impresiones forma también ilusiones, ya que la impresión evoca una cantidad mayor o menor de imágenes mnémicas y son estas las que le confieren su valor psíquico» (54 y s.).

En el estado de la cuestión que Freud elabora en IS, él logra identificar cuatro tipos de fuentes para el «contenido del sueño». Las imágenes en cuanto tales pueden provenir: 1) de los estímulos externos producidos por la impresión sensorial de orden objetivo; 2) de la excitación sensorial interna de índole subjetiva; 3) de los estímulos físicos de naturaleza somática y 4) de las fuentes de estímulo puramente psíquicas. La cuestión era, entonces, averiguar qué tipo de imágenes proceden de cada nivel o cuál debía ser su participación en la formación de los productos oníricos.

Mientras las condiciones externas desempeñan tan sólo un papel marginal en la formación del contenido del sueño, las excitaciones sensoriales subjetivas tienen «la ventaja de no depender, como las objetivas, de una contingencia exterior» (56). Por ejemplo, entre las últimas se cuentan las imágenes hipnagógicas y las imágenes visuales. Las primeras resultan de alucinaciones que son producidas por la fantasía, al aparecer antes de que entremos en un estado de sueño profundo. Las segundas, provienen de excitaciones de la retina, las cuales, según Freud, serían las que condicionan por completo la producción de las imágenes oníricas, en la medida en que la aportación del resto de los sentidos es menos
constante (57 y s.). Las fuentes somáticas o bien pueden generarse a raíz del funcionamiento degenerativo de los órganos internos durante una enfermedad o bien a través de las excitaciones sexuales. No obstante, a pesar de que «los estímulos somáticos percibidos en la vida despierta como cenestesia» o sensación vegetativa tengan alguna influencia en la producción de los sueños, su aparente regularidad no explica la naturaleza contingente de las imágenes oníricas (61-64). Por último, Freud constata la escasa atención que en el pasado se le ha dado a la parte psíquica, al constituir ella la fuente de «derivación del material de imágenes-representaciones más característico para el sueño» (65). A la concepción somática que dominaba en la psiquiatría de su tiempo, Freud antepuso la dinámica propia y, en cierto grado, la independencia de la vida anímica frente a las alteraciones orgánicas por los estímulos exteriores e incluso su spontaneidad.

En IS El mismo Freud intentó probar, como se sabe, que el fenómeno del sueño no era más que el resultado de la propia actividad anímica y, en particular, que si este se oponía a las leyes de la vida consciente, ello obedecía al hecho de funcionar según la propia dinámica del aparato psíquico, este de por sí irreductible frente a los procesos fisiológicos cerebrales (72)⁴. No obstante, tras anunciar este descubrimiento y antes de evaluar las razones de por qué habría de colmar un vacío hasta ese momento no llenado por las muchas teorías de las que él pasa revista, Freud se ve de pronto enfrentando a la dificultad de que si bien es cierto que es importante distinguir entre la vida onírica y la vida diurna, el problema es saber si la línea que separa a ambas reside en algún rasgo especial que caracterizaría a una y otra, respectivamente. Y es de lado de la filosofía, de donde viene esta dificultad, una vez que Freud cita a uno de los fundadores de la hermenéutica, Friedrich Schleiermacher:

Lo característico del estado de vigilia es, según Schleiermacher (1862, pág. 351), que la actividad de pensamiento se cumple en conceptos y no en imágenes. En cambio, el sueño piensa principalmente por imágenes, y puede observarse que al aproximarnos al estado de reposo, y en el mismo grado en que las actividades voluntarias se muestran cohíbidas, surgen representaciones involuntarias que pertenecen, todas, a la clase de las imágenes. La incapacidad para aquella labor de representación que experimentamos como voluntario e intencional, y el surgimiento de imágenes regularmente asociado con

⁴ El tratamiento del aparato psíquico sólo es retomado por Freud un poco más adelante, en la sección B del capítulo VII de IS.
esa dispersión, he ahí dos caracteres que se reiteran en el sueño y que, después del análisis psicológico de éste, habremos de reconocer como caracteres esenciales de la vida onírica (73).

La idea de separar en el pensamiento la conciencia, que se basa en representaciones, de los fenómenos oníricos, que estarían dominados por simples imágenes, implicaba no tomar como algo dado la transición de las primeras a las segundas o a la inversa. En efecto, si las representaciones en el sueño se metamorfosean en ilusiones, esto dejaría intacto el régimen normal de las leyes lógicas de su combinación, cuyo funcionamiento sería entonces análogo al de la vida consciente. Por el contrario, si las imágenes oníricas son retrasadas en conceptos, tras someterlas a un proceso de «crítica» que es posterior a su advenimiento tal cual se dan durante el sueño, algo de él se mantiene oculto, pues las imágenes se produjeron bajo leyes totalmente desconocidas para la vida consciente (74-77).

Freud mismo intentaba tomar posición frente al gran debate que enfrentaba antes de él a los «médicos psiquiatras» y a los «filósofos psicólogos» con respecto de si el sueño carecía o no de valor en la actividad psíquica. Criterio que le sirvió de esquema de lectura hasta el final del libro, pues este no dejará de servir para enfatizar el hecho de oponer la vida consciente a la inconsciente. Toda la filosofía de la consciencia es cuestionada por Freud.

Como lo ha señalado Ricoeur (1965/2009: 104) hay una inversión operada por Freud, dado que con él lo más conocido, esto es, el ser consciente, viene a ser lo menos conocido. A la inversa, el estatus adjetivo del inconsciente, en cuanto no pasaba de ser la calificación de algo marginal a las representaciones o la serie de mecanismos fallidos que han de quedar relegados en la memoria, llega a convertirse en algo sustantivo, pues el inconsciente es un zócalo sobre el que se asienta la casa de la consciencia. Pero este zócalo es una instancia que además de ser la base de la tópica freudiana, en él residen el potencial intensivo-energético de lo pulsional.

Ahora bien, lo que para la consciencia se mostraría como la antítesis entre un objeto y un sujeto, donde media la representación que este último se hace de aquél, desde el punto de vista del inconsciente, tanto uno como otro (dejando de lado la representación) nos son más
que fines a los que tienden las pulsiones. Si las fuentes de la pulsión son del orden biológico, la cuestión de las pulsiones a nivel psíquico sólo puede pertenecer al orden de los fines. A pesar de que la energética pulsional (que habremos identificar con la libido en su sentido más primitivo) hace que los objetos que generan satisfacción puedan ser reemplazados y puedan fácilmente tener sustitutos de recambio es, no obstante, el sujeto el que puede tomarse a sí mismo como objeto de su deseo, en lugar de otros sujetos.

En otras palabras, el narcisismo es el dispositivo primario que hace que después se diferencien el amar algo y amarse a sí mismo (RICOEUR, 1965/2009, p. 110). Nosotros creemos que estipular al narcisismo como indicador de las operaciones de sustitución sujeto-objeto, requiere la constitución de una imagen de sí, a la manera como las imágenes oníricas parecía ser lo que primero salía al paso en el problema de saber cuál era el rasgo distintivo del sueño.

Del narcisismo al objeto de deseo hay toda una cadena de mediaciones de la representación o de figuración por sustitución en imágenes. La propia cadena liga entre sí las diferentes estancias psíquicas que van de lo inconsciente, pasando por el preconsciente hasta llegar a la consciencia. Estamos ya en la formulación del aparato de la psique humana. La fuerza de la investidura tiene que hacerse una imagen de la propia subjetividad que lo diferencie de lo que no es ella misma. En sus escritos sobre Metapsicología Freud precisa la naturaleza de dicho encadenamiento que conforma al aparato psíquico. Es a la luz de las alteraciones del lenguaje en la designación sobre el objeto lo que constituye otra vía de acceso para abordar la relación del sustituto y lo reprimido en casos especiales de esquizofrenia que exhiben desordenes en el uso del lenguaje y que presentan ciertas semejanzas con otros fenómenos lingüísticos en pacientes con histeria o neurosis obsesiva. Tras el análisis de un par de casos relativos a los estados de esquizofrenia Freud apunta que «las palabras son sometidas al mismo proceso que desde los pensamientos oníricos latentes crea las imágenes del sueño, y que hemos llamado el proceso psíquico primario». (Tom. 14: 196).

Dentro de este proceso primario la investidura de la imagen de sí en forma narcisista es de capital importancia. Tras apuntar algunas diferencias entre los casos de la esquizofrenia,
por un lado, y la histeria y la neurosis obsesiva, por otro, en cuanto a los procesos de transferencia y sustitución se refiere, Freud señala de qué modo las características de las representaciones lingüísticas harían las veces del contenido manifiesto y el contenido latente en el estado onírico. Lo que diferenciaría al neurótico o al histérico del esquizofrénico es que mientras los primeros dan preferencia a las imágenes sustitutivas referidas a su propio cuerpo para anular a la vez a la satisfacción del objeto deseado que está en otros, el esquizofrénico crea la sustitución y la carga por medio de frases o palabras que cumplen la misma función de negación. Lo interesante es que no hay semejanza entre la expresión lingüística y la cosa representada en la esquizofrenia:

Lo que pudimos llamar la representación-objeto {Objektvorstellung} consciente se nos descompone ahora en la representación-palabra {Wortvorstellung} y en la representación-cosa {Sachvorstellung}, que consiste en la investidura, si no de la imagen mnémica directa de la cosa, al menos de huellas mnémicas más distanciadas, derivadas de ella. De golpe creemos saber ahora dónde reside la diferencia entre una representación consciente y una inconsciente […]. El sistema Icc contiene las investiduras de cosa de los objetos, que son las investiduras de objeto primeras y genuinas; el sistema Prcc nace cuando esa representación-cosa es sobreinvestida por el enlace con las representaciones-palabra que le corresponden. Tales sobreinvestiduras, podemos conjeturar, son las que producen una organización psíquica más alta y posibilitan el relevo del proceso primario por el proceso secundario que gobierna en el interior del Prcc (197 y s).

Si hemos reparado en todos estos detalles es porque la imagen se convertirá en un problema con respecto a la creación artística. En efecto, la imagen estará por detrás de las ensoñaciones del poeta o el pintor y si algunos pocos habían elogiado la vida onírica, según ciertas directrices ligadas al romanticismo del siglo XVIII, en contra del cientificismo que ve en el sueño un efecto de superficie de los procesos cerebrales, conforme al positivismo psiquiátrico de finales del siglo XIX y las neurociencias de mediados del XX, esto responde al hecho de que en la poesía en vez de darse representaciones en términos lógicos, sirve más bien para una producción de imágenes desbordantes de significaciones que dejan traslucir proceso creativos inconscientes. Más tarde, en el siguiente capítulo, ampliaremos nuestras reflexiones sobre la relación entre imagen y palabra.
1.6 La tópica freudiana y el desciframiento del sujeto estético

Ante el contacto con el primer objeto, Freud había estipulado que el deseo consiste en la necesidad de satisfacer la pulsión tendiente a reencontrarlo para llenar el vacío generado por la huella mnémica objetual, cuyo rastro lo hace así el centro de una re-presentación de algo que, no obstante, permanece en estado de ausencia, al emerger de lo inconsciente (Tom. 5: 557 y ss.). Bajo el mecanismo de la represión, estaríamos pues siempre en la búsqueda del reencuentro identificatorio original y nuestra psique procedería, en consecuencia, sea mediante la substitución del objeto primario, sea por la vía de la subrogación de otros de índole alterna. Si la identificación del bebé con la madre es a lo que en cada caso se tendería a recuperar, tras la crisis edípica, hecha manifiesta en la figura simbólica de la norma cultural ante la presencia del padre, tal sustitución ha de recurrir a los mecanismos de la proyección y la introyección, tanto de personas como de objetos, en relación con los cuales el reemplazo (fallido) de la identificación original daría al deseo su satisfacción parcial.

Desde la perspectiva psicoanalítica de las relaciones de objeto, contraria a la corriente freudiana (y en donde la teoría de los fenómenos transicionales de Winnicott es el ejemplo modélico), la identificación original o la tendencia a la totalidad, pierde su función teleológica, para intentar centrar el análisis en el medio por el que el deseo es satisfecho. Es, pues, la dinámica misma de traslapamiento de los diversos objetos lo que ayudaría a la psique a escapar del trauma motivado por la pérdida o el alejamiento de la madre (trauma más de orden estructural que contingente), haciendo caso omiso del padre o de la irrupción de la figura de ambos progenitores.

Como quiera que sea, desde un punto de vista psicoanalítico global, el arte por sí solo reduciría semejante angustia, producto de la supresión o desaparición del objeto, sublimando la pulsión original en la creación de una nueva representación en la que no llega a establecerse sólo una restitución individual, sino una afectación positiva ultraindividual e interindividual, entendida como «goce estético», frente a la cual pasa a instaurarse una nueva relación subjetiva con ese objeto inasible que viene, tanto para el
emisor como para el receptor de la obra, y siempre bajo una forma simbólica, *lúdicamente* a la presencia. En efecto, el arte y su goce estético, no es mera representación de formas, sino, más aún, *presentación* de un acontecimiento generado por el encuentro con la obra misma y su radical originalidad.

Ahora bien, Freud y sus sucesores, tenían una vaga intuición de la naturaleza de la presentación de lo nuevo, tras concebirlo como otra de las causas psíquicas del trauma (además de la separación del objeto original o de su distanciamiento malogrado) para, en último término, acabar por conceptualizarlo como tal, en conformidad con el paradigma lógico del analista, cuya guía siempre fue la incuestionable estructura del aparato psíquico (Consciente e Inconsciente, a nivel sincrónico, Ello, Yo y Super-Yo, a nivel diacrónico). Al mismo tiempo, cabría preguntarse si el soporte material empleado en las obras del arte actual ha generado algún tipo de shock, hasta el punto de hacer tambalear toda nuestra (inter)relación psico-social, justo en el momento cuando se modificaba a gran escala y de manera vertiginosa nuestra infraestructura tecno-cultural.

En síntesis, a continuación se intentará definir el estatus de generalidad del trauma en relación con la pertinencia de la estructura tradicional del aparato psíquico como modelo para su interpretación. Fenómenos que, a nuestro juicio, parecen quedar reflejados en el ascenso de la imagen bajo el paradigma relacional, como último movimiento de vanguardia en la esfera del arte.

En su libro, *La violencia de la interpretación* (1975), Piera Castoriadis-Aulagnier ha cuestionado el paradigma interpretativo del discurso psicoanalítico tradicional. Con objeto de precisar y a la vez matizar la metapsicología freudiana, la autora ha identificado tres niveles de la experiencia traumática, para abordarlos desde el punto de vista de quien enuncia su traumatismo psíquico, esto es, desde el espacio (re)presentacional que vertebrá la subjetivación del sujeto: 1) el del «pictograma» o de la sensorialidad del primer encuentro con el objeto de deseo; 2) el del «fantasma» que resulta del proceso de aparición y desaparición teatral del objeto puesto funcionalmente en escena; y, 3) el del «enunciado»
y la «enunciación del discurso» en el que el sujeto establece la diferencia entre el yo, el no-yo, y el otro (el hijo, la madre, el padre).

Ahora bien, si tal descripción nos proporciona una reestructuración conceptual del análisis freudiano del trauma y, en concomitancia, hemos hablado del arte como la presentación inefable de lo nuevo que, a pesar de todo, genera un sobretraumatismo positivo como experiencia estética, nuestra indagación quiere relacionar ambas dimensiones con la más actual exploración perceptiva de la psique humana. En otras palabras, vincular ambas esferas a través de las expresiones artísticas tal cual serán analizadas en las obras de Luis Camnitzer y Oscar Muñoz.

Aquí nos preguntamos si podemos relacionar los dispositivos psíquicos descubiertos por Aulagnier, con el uso artístico de lo experimentado en la instalación como formato por excelencia del arte de vanguardia. Esto es, religar, en orden descendente, a) el nivel discursivo con la figurabilidad de palabras-imagen, b) el nivel del fantasma con su proyección estética en su aparecer y desaparición, y c) el pictograma, si se considera la imaginación como proceso colectivo, que desemboca en la sensibilidad multimedial y polifónica que, en conjunto, potencializa los efectos del goce estético.

Lo anterior, nos permitirá esbozar las bases de una hermenéutica distinta para cada uno de los tres niveles a la hora de determinar las afectaciones sufridas por el emisor y receptor de la obra de arte, en general, y las suscitadas en ellos mismos durante el proceso de composición y su lectura imaginante, en particular. De hecho deseamos reparar en el hecho de que el arte se sale del encuadre psicoanalítico tradicional, al implicar siempre a un colectivo o un grupo en las mediaciones que establece y al presentar verdaderos efectos terapéuticos incluso por fuera del ámbito clínico.

El modelo de Réne Kaës nos permite interpretar la conexión psíquica e incluso la formación de la subjetividad desde el punto de vista del psicoanálisis de grupo. Esto va más allá de la tópica freudiana tradicional restringida al individuo. El inconsciente, desde esta perspectiva no es meramente individual. Por el contrario, el inconsciente nace de una
conexión o empalme producido en y por las relaciones intersubjetivas. El vínculo intersubjetivo permite responder a la problemática de cómo se constituyen, se transforman, se producen o quedan alienadas las formas de subjetivación que hacen que el sujeto singular emerja o quede integrado al interior de los conjuntos inter-psíquicos.

Freud había asignado un papel principal al sueño como el principal objeto de análisis con respecto al cual sería posible acceder al inconsciente intrapsíquico. Kaës alude a la hipótesis de un inconsciente interpsíquico en el que hay una segunda formación del inconsciente, adicional al espacio interno individual que es vivido como mundo propio y sólo expresable en la elaboración secundaria del relato onírico. Dicho espacio no sería accesible de otro modo, salvo con el encuadre del análisis tradicional entre el analizando y el analista. No obstante, según Käes existe un acceso alternativo cuando se somete a un análisis grupal la vinculación y las formas en que el sujeto es insertado en el proceso de socialización, a saber, justo en el momento en que el sujeto empieza a convivir o a relacionarse con otros sujetos.

Esos diferentes tipos de socialización que el sujeto desarrolla a lo largo de la vida no son más que modalidades de los vínculos intersubjetivos que lo preceden en el tiempo, que él mismo establece en su proceso de maduración y que finalmente termina por constituirlo como sujeto del inconsciente. En primer lugar, aquello que precede como lo originario es la propia relación consciente e inconsciente entre los padres. En segundo lugar, lo que el sujeto establece como infans (el que no habla) al momento de nacer consiste en el apuntalamiento de la primera sexualidad y las cargas objetuales de la libido. Por último, la construcción del inconsciente singular amplía su radio de interacción en su relación con otros grupos de interacción por fuera del grupo familiar; grupos en donde el sujeto puede sublimar sus deseos o quedar alienado por la catectización de objetos que dan satisfacción parcial a sus propios traumas.

De ahí que Käes haya propuesto recientemente un modelo del aparato psíquico grupal que nos permitirá entender el fenómeno colectivo de la experiencia estética en la relación que
tiene el sujeto individual con el grupo. Dicho vínculo entre individuo y grupo es resumido por Kaës (2010: 145-149) en cinco grandes enunciados:

a. *El grupo es objeto de investiduras pulsionales e investiduras inconscientes*: en el caso de las obras de Camnitzer y Muñoz sus propuestas llevan a un tal tipo de catectización colectiva sin degenerar en un narcisismo grupal o por sublimar los afectos en las representaciones de objeto, que son asumidos y reappropriados por los receptores de sus obras.

b. *Los grupos internos son los organizadores psíquicos inconscientes de los vínculos del grupo y del aparato psíquico grupal*: Los grupos internos son para Kaës «el conjunto organizado de representaciones y de investiduras inconscientes, constituido a partir de las fantasías y de las relaciones intersubjetivas en las cuales la persona toma su lugar de sujeto deseante por la relación con otros sujetos deseantes» (Kaës: 2010: 134). Y en efecto, uno podría pensar que lo expuesto en la instalación es la exteriorización de procesos inconscientes de las propiedades escénicas, dramáticas y fantasmáticas de los grupos internos que el artista desea recrear en otros, permiéndole así acoplarse a otras psiquías que se ven a sí mismos, en la interacción con su obra, convocados en una especie de estado onírico grupal, por vía de la imagen que estimula la obra.

c. *El grupo como escenario, libreto, lugar de una acción psíquica, de una figuración dramatizada*: Convocados por la expresión artística el conjunto creador y receptores conforman «el lugar y el escenario de ciertos objetos y procesos de su mundo interno» respectivo y en donde «las formaciones psíquicas de los sujetos son puestas en figurabilidad en un doble registro externo-interno, y la puesta en figurabilidad utiliza de manera privilegiada la combinatoria y la economía de la pluralidad» (147 y s.). Hay un acoplamiento de las tópicas individuales, mediadas por el objeto vinculante presentado como obra de arte. Como veremos, Camnitzer y Muñoz recurren a diversas estrategias para realizar dicho acoplamiento.

d. *El grupo es para sus sujetos un lugar y un medio de realizaciones inconscientes*: La vinculación inter-psíquica propia del nivel estético cumple las funciones de un sueño colectivo (Anzieu), o de ser una plataforma de experimentación de la dependencia grupal (Bion), o al servir también como defensa contra los miedos o consolidar la
ilusión para alcanzar las aspiraciones individuales (Róheim), o ser un espacio «donde el Yo puede advenir» (Castoriadis-Aulagnier), y a la vez «un continente metapsíquico, el espacio donde se anudan las alianzas inconscientes estructurantes» (Kaès). Todos aspectos que el mundo del arte ejecuta por fuera de la relación clínica formal.

e. El sujeto en el grupo y el sujeto de grupo: es innegable que la obra de arte tiene efectos inconscientes tanto sobre quien la crea como sobre quienes tienen acceso a ella. En la formación de la imagen de sí el fenómeno estético moviliza y desarrolla procesos psíquicos grupales y a la vez moviliza, recibe y transforma las formaciones y los procesos inconscientes de cada sujeto.
2.1 La subjetividad en el arte

Mientras que escasamente desde el Renacimiento la subjetividad en el arte ha buscado no ser del todo coaccionada, puede decirse que los seres humanos, antes e incluso después del ascenso cultural de la estética como esfera autónoma, sólo han podido acceder a la categoría de sujetos únicamente a través de la coacción de su libertad dentro de las relaciones de poder o de saber. En otras palabras, hasta ahora hemos sido sujetos heterónomos bajo una imagen de individualismo que predicamos por doquier como autonomía, pero que no es otra cosa más que alienación.

Sea como fuere, siendo a la vez innegable su contribución al despliegue de la subjetividad moderna, y sin omitir el punto de que en su seno se han hecho permeables asimismo otros factores que no tienen nada que ver con la lógica de poder que, en cada caso, es el vector de su funcionamiento, a partir de los diferentes dominios de la cultura, e incluido el relacionado con el arte, no dejan por ello de brotar múltiples y variadas formas de resistencia y de lucha frente a las imposiciones externas o por la vía de las presiones internas. Tal como lo descubriera la sociología bourdiana, de fuera vienen los intereses ajenos al campo considerado ante lo cual se interponen las entidades implicadas institucional o políticamente o se levantan en contra los revolucionarios, mientras que en el interior se dan luchas por la ocupación de los lugares dominantes o por la administración de los bienes simbólicos y su capitalización o monopolio, cuya subversión es el objetivo de los heterodoxos o los recién llegados.

Lo que resulta problemático aquí es que el alcance de esta independencia que se imputa a quienes asumen las protestas o bien a los mismos agentes dominantes por el solo hecho de imponerse en sus respectivos campos es algo que se apoya en lo que se ha querido ver generalmente como la adquisición de una mayor consciencia de sí mismo por parte del sujeto moderno. Este sería un tipo de individuo social que, según el nivel de diferenciación
teórico-práctica alcanzado por el mundo civilizado, se define por la especialización que éste llegaría a conocer o dominar, por la complejidad de las relaciones que lograría mantener con los otros o que le son posibles, o por entrar en unos determinados esquemas de producción y división del trabajo social que afectan sus personales modos de pensar e imaginar y, en última instancia, de relacionarse consigo mismo.

Pero lo que resulta sospechoso en tal argumento es ese grado de explicitación consciente de la actividad de los agentes sociales al implicar simultáneamente, y por una cierta paradoja, el sojuzgamiento de su propia libertad. O por mejor decir, al ser esta última algo que sirve de modo escueto como contrapartida a la coacción conscientemente ejercida o padecida, desde el momento en que se asumen los actos de poder en cada una de las esferas sociales como una tendencia corriente o por creerlos casi una fuerza cuyo funcionamiento pertenece a la inercia natural de las cosas. Bourdieu incluso habla de que estas conductas constituyen hábitos incorporados que hacen regulares las situaciones sociales, pero que sólo tienen que ver con el modelado de los cuerpos, y nada con lo psíquico (BOURDIEU: 1999).

No queremos detenernos en la explicación detallada relativa a los casos en los que el científico disputa con otros colegas suyos cargos en instituciones privadas o la consecución de fondos para sus investigaciones, o en el hecho de que el padre o la madre ejerza violenta o simbólicamente su autoridad sobre los hijos o el profesor o profesora sobre sus alumnos. Tampoco limitarnos a la descripción de las circunstancias en las que el individuo, cuya vida se rige por la búsqueda de la maximización de sus intereses económicos, obtenga dinero a costa de los demás, o en aquellas otras en las que el jurista, a pesar del ideal de neutralidad al que está obligado en la aplicación de la ley, se sirva de ella como instrumento para beneficiarse a sí mismo o a terceros. Dichas situaciones son tan frecuentes en la vida real que incitan a aceptar una autonomía relativa en cada uno de estos ámbitos (si es que la hay). Sin embargo, al interior de ellos existen tendencias alternativas que sobreponen en mucho tales contraejemplos, a pesar de que las modificaciones que movilizan son apenas perceptibles.
Se objetará que en el mundo del arte los grandes creadores también han caído en la tentación de comercializar y buscar beneficios personales con sus obras o de ser dependientes de los críticos y la comercialización de sus creaciones por medio de las exposiciones en determinados museos y galerías. Antaño el arte religioso reportaba asimismo ciertos beneficios. Pero precisamente el arte actual ofrece un producto que sobrepasa en muy alto grado las expectativas de su remuneración, por lo que las metas seguidas por el artista obedecerían a un interés paradójicamente desinteresado o interesado en dejar de ser una cosa o producto de mero gusto estético. Razón por la cual creemos que el arte parece alterar los elementos en los que, al interior de los escenarios antes referidos, los procesos conscientes entrarían exclusivamente en juego frente a la constitución de la subjetividad.

El arte apela a lo no consciente como forma de realización plena del sujeto. Lo inconsciente se advierte en la experiencia estética por el lado de la creatividad que otros ámbitos racionalizan o inhiben y en los cuales se da pie a la formación de individuos gregarios, o lo que es peor, increíblemente conformistas. Visto desde la teoría psicoanalítica (enfoque principal de este trabajo), no es por azar que la creatividad en el arte se suela atribuir a estados patológicos y por fuera de los comportamientos normales.

Se impone, pues, una analogía con los sujetos marginales que se apartan del modelo del sujeto racional estándar. Si no fuera por la autonomía alcanzada por el campo artístico en el mundo contemporáneo, en razón de sus obras o de sus actos, a más de una persona que hemos llegado a considerar un verdadero creador en el sentido fuerte del término se lo hubiera encerrado en un sanatorio o tenido por un vulgar demente, así como antaño en las sociedades religiosas los profetas y adivinos jamás fueron considerados como personas despreciables por permanecer al margen de lo convencional, hasta situarse por fuera de su propio grupo, o por mostrar signos de locura o demencia, ya que su estado excepcional los colocaba, por el contrario, en contacto directo con lo más sagrado y divino.

Sólo con la aparición de la racionalidad que dio inicio a la Época Moderna y tras su apoteosis ilustrada en el siglo XVIII se acusó a ambas categorías de individuos (tanto por
su locura estética como por sus prácticas mágicas o místico-religiosas) de no ser más que sujetos irracionales. Este curso de la dinámica social siguió dos direcciones contrapuestas. Por un lado, brujas, alquimistas y adivinos se convirtieron en objeto de persecuciones sangrientas de una religión también por esos años ampliamente racionalizada, tal como lo dejó en claro el cristianismo europeo a través de la Reforma y la Contrarreforma. Por otro lado, los sujetos creadores pasaron a ser el centro de una nueva valoración social que el romanticismo promovió mediante la apelación frecuente a la figura del genio. El lazo de locura que une a ambos tipos de individuo o de subjetividades no sujetas y a la vez desujetantes, constituyen el ejemplo más radical de la consecución de una experiencia límite con la cual Occidente se ha visto enfrentado en los últimos siglos.

Nuestro punto de atención está enfocado en la manera en que el arte puede dar cuenta de esa experiencia límite al ser eso que nos permite estar más próximos a nosotros y también por encarnar éste mejor que ninguna otra actividad aquella idea acerca de la forma en que el sujeto, abierto a lo nuevo y por su potencia, se hace como tal una subjetividad plena por investir una imagen de sí con respecto a su particular capacidad figurativa a nivel psíquico. Capacidad cuyo mismo oficio el artista tiende a motivar en otros que experimentan sus creaciones. Nuestra tesis en este trabajo es que el sujeto se constituye en cuanto tal a partir de la imagen de sí, la cual a su vez edifica a partir de la relación mimética que él mantiene con la imagen que se le ofrece del otro, una imagen que resulta resueltamente productiva por vía de la experiencia estética. Tanto el psicoanálisis en su desarrollo paralelo con las ciencias humanas como su estrecha proximidad con el arte serán los derroteros que han de guiar el camino que hemos de trasegar en búsqueda de la relación entre imagen, arte y subjetividad. Pero desde el principio debemos establecer en qué sentido el psicoanálisis proporciona los lineamientos para pensar el sí mismo con base en su capacidad fantaseante o imaginación y en qué medida se puede hablar de un inconsciente pictórico.

### 2.2 La imagen y los tres órdenes de significación

Las imágenes mentales, en el plano individual, y el «stock» simbólico al que remiten, en el plano colectivo, han de entenderse a la vez como un lenguaje ideográfico en sí mismo, dado
que la dinámica de ambas dimensiones parece escapar a toda descripción o explicación lingüística. Distinto del funcionamiento de las lenguas naturales, el conjunto de reglas que determinan la construcción de los procesos de formación y captación de imágenes se desarrolla dentro de una lógica aparte con respecto a la que gobierna en los sistemas del habla y de la escritura. Igualmente, por el juego del encadenamiento de sus elementos constituyentes, distinto es el sentido o la significación transmitida por lo visible. Una primera cuestión, que aún permanece abierta, consiste entonces en saber qué es lo que hace irreductible al lenguaje de las imágenes frente a las estructuras que son significativamente relevantes en los sistemas lingüísticos. No obstante ser irreductible, el lenguaje de las imágenes no suprime el lenguaje de la comunicación verbal o aquél cuyo soporte sea la escritura.

Por otra parte, a lo anterior se añade la cuestión del mutuo estado refractario que, sin embargo, mantiene unido a lo visible y lo expresable y que está en estrecha conexión con el viejo problema metafísico de la mediación que ha de estar presente entre las facultades sensitiva e intelectiva. Las imágenes no son palabras, pero se las aprehende o se alude a ellas por vía de los signos de la lengua y, en razón de ello, son mentales. A la inversa, percibimos algo afuera de nosotros, haciéndonos una imagen de la cosa en nuestro interior. Imagen que por convención social, e inevitablemente para comunicarnos con los otros, debemos clasificar mediante las reglas del código lingüístico.

Todavía más problemático es la manera en que la imagen se relaciona con la representación de un referente. Si se le aplica un tratamiento filosófico, la imagen debe estar subordinada a la relación de semejanza con un objeto de la percepción. Partiendo del hecho de que la psicología moderna es una especie de continuación de la reflexión filosófica de los estados mentales, podría decirse que, bajo un soporte experimental, la psicología abordó la cuestión de la imagen por el lado de sus implicaciones subjetivas, de naturaleza sensorial, que estarían en la base de los procesos conscientes. Pero si a esta tendencia contraponemos la visión de la psicología profunda, entonces el reino de las imágenes aparece como el resultado de inscripciones hechas por el sí mismo en lo inconsciente, al ser ellas de naturaleza pictórica o figurativa.
A la luz de estos registros en los que se inscribe la imagen (ideográfico, consciente-racional, imaginativo-inconsciente), o según que en todos ellos de forma consistente se la pueda ubicar de múltiples maneras (como ideologemas, conceptos, o representantes de nuestras pulsiones), es por lo que debemos distinguir en el reino de lo imaginario a la vez de los planos lingüístico, fisiológico-perceptual y representativo. Así iremos removiendo estas capas sucesivas hasta encontrar la naturaleza mimética y autoerótica de la imagen con el fin de captar tal horizonte mental en su singularidad inconsciente.

2.3 Signos, imágenes y fantasía originaria

Como lo planteábamos al principio, el lenguaje de las imágenes representaría lo que Arnheim llamó en su momento un «pensamiento visual» (1986). Sin embargo, añadimos que su característica más sobresaliente sería la de manifestar experiencias de orden subjetivo y, por ende, intraducibles al sistema corriente de la lengua. Ya el mismo Freud había hablado antes de un «pensar visual» (Freud: Vol. 19: 23); de hecho comenzó por aludir a la imagen psíquica con el ejemplo de una captación figurativa a semejanza de la fotografía, pero que es capaz de dejar huellas en el inconsciente (Freud: Vol. 12: 275 y s).

Por el contrario, el lenguaje verbal y escrito estaría determinado por un pensamiento consistente en el empleo de signos lingüísticos cuyo rasgo principal radicaría en la transmisión de ideas de orden objetivo.

La división entre lo subjetivo, en estrecha relación con la producción de imágenes mentales, y lo objetivo, ligado más bien con los procesos de intercambio social de mensajes a través de signos, no se debe entender como una división absoluta. Ambas formas de pensamiento son las maneras en que, desde un punto de vista biológico, el cerebro humano crea una especie de interfaz a la que llamamos de forma corriente «la realidad» y que nos sirve de plataforma a la hora de ejecutar operaciones e interactuar con el mundo circundante. Puede que la famosa «metáfora de ordenador» resulte cuestionable. Por el momento, lo único que nos interesa es recalcar la importancia de los puntos de conexión compartidos por dichas formas de construcción y aprehensión de la realidad y saber si existe una jerarquía entre ellos en diversos niveles.
Roland Barthes ya había señalado desde hace tiempo que cualquier forma de comunicación humana pasa por el sistema verbal o escritural o se decanta en él (Barthes, 2009: 39). Más específicamente el semiólogo francés afirma que «la imagen aparece atravesada de parte a parte por el sistema del sentido, exactamente como el hombre se articula hasta el fondo de su ser en distintos lenguajes» (49). Pero lo que Freud mismo ha demostrado es que ese fondo del hombre no es tocado por ningún lenguaje: lo inconsciente no tiene tiempo, ni espacio, ni lógica ni, por tanto, lenguaje.

Nuestra hipótesis es que las imágenes mentales son el soporte de los procesos cognitivos en los que se asienta todo uso de la lengua y las formas de razonamiento. En lo que sigue trataremos de estudiar las teorías de dos de los semiólogos más destacados en el siglo XX, quienes plantearon la cuestión de la naturaleza y funcionamiento del signo partiendo, a veces no explícitamente, de la noción de la imagen. Ferdinand de Saussure, padre de la lingüística moderna, y Charles S. Peirce, fundador de la contemporánea filosofía del lenguaje, serán abordados desde la rejilla de lectura que propone explicar sus respectivas teorías sobre el signo tomando como eje central el elemento pictórico de las imágenes. En efecto, juntos tienen en común la idea que los signos estructuran esquemas codificados de las imágenes producidas por la mente humana, a la vez que rechazan su reducción al psicologismo. No obstante, a la inversa, es posible a su vez establecer en cada una de sus formulaciones la naturaleza imaginaria de los signos, sin menospreciar así las explicaciones psicológicas más recientes sobre la producción de la imagen.

5 Remitimos al lector a las obras que permiten una aproximación más detallada en relación con la dinámica neuronal y fisiológica de la producción mental de las imágenes. Aquí cabe destacar, por ejemplo, un libro como Las imágenes mentales de Michel Denis (1984) y el excelente resumen que, desde una aproximación semántica, hace entorno al componente perceptivo el Grupo μ en su Tratado del signo visual (2010). Desde el enfoque de las ciencias cognitivas resulta útil asimismo el libro de Donald D. Hoffman, Inteligencia visual (2000). Sin embargo, para el análisis que viene a continuación nos hemos preocupado más por la relación presente entre las formas lingüísticas y la producción inconsciente de las imágenes, es decir, abordando la cuestión desde el punto de vista de la psicología profunda.
a. Imagen y signo lingüístico

En las teorías del signo se habla tanto de «imágenes acústicas», al ser evocadas por el significante fónico, en el plano de la expresión, como de «imágenes mentales», relacionadas con el significado, en el plano del contenido. A pesar de su dualismo que le sería propio, ambas partes del signo remiten por sí mismas a una sola unidad abstracta de significación. A partir de F. Saussure el signo se ha definido por su arbitrariedad en ese doble registro y, por tanto, como algo que es instituido socialmente o es dado por convención. De todos modos, el problema es saber en qué consiste la convencionalidad arbitraria de los signos en su conjunto. Dado que el signo es definido por la lingüística moderna como artificial o, mejor aún, como algo que en esencia es una entidad no natural, lo convencional aquí será una relación sígnica que quiere decir algo con respecto a algo: es una especie de operador lingüístico que remite a la definición de lo que indica y hace las veces de la cosa significada, o la reemplaza. Aspecto que además puede ser equiparable al concepto filosófico de representación.

Al tratar de establecer el lazo que une un signo a un objeto, en el habla corriente empleamos expresiones del tipo “esto quiere decir” o “esto significa tal cosa o tal otra”. Sin embargo, ello es casi excepcional y se restringe a los casos en que alguien nos pide una aclaración sobre lo que decimos o tratamos de mostrar o hacer evidente. Casi siempre nos valemos de la descripción lingüística de algo que haya sido visto en el espacio o haya ocurrido en el tiempo, para de este modo hacerlo parte integrante del conjunto de los signos y sus interminables cadenas de referencia (un signo siempre remite a otro signo).

Los objetos externos son, y sobre todo en lo que atañe a la amplitud de los referentes de nuestras expresiones lingüísticas, elementos susceptibles de ser codificados en la cadena hablada o escrita a través del sistema de la lengua. Los signos no miden (como veremos, sí los hacen las señales) la equivalencia entre una imagen percibida y un referente, sino que ellos son los que permiten hacer una especie de «mediación inmaterial». Al ser al mismo tiempo los intermediarios de una cosa que por su propia cuenta no es nada (es una x), no obstante, como signos permiten el desarrollo de un contenido mental o de una mera forma.
En otras palabras, si se lo comprende como una díada compuesta de significante y significado, tal cual lo propuso Saussure (1916/84: 85 y ss), el signo en cuanto tal no es un concepto, puesto que estructuramos conceptos a partir de signos. En este sentido, la inmaterialidad del signo lo hace análogo a la naturaleza de las imágenes, puesto que ambos pueden formar conceptos y perceptos sin estar presente la cosa con la cual se relaciona el signo o la imagen de que se trate.

Lo que distingue al sistema de signos que estructuran una lengua y las imágenes mentales que posee cada individuo es que los primeros son socialmente compartidos, los segundos, no. Los signos lingüísticos son imágenes que una colectividad anónima ha acordado emplear para significar el mundo. Las imágenes personales que nos hacemos del mundo en nuestra mente se alimentan de esas imágenes que por convención usamos para comunicarnos con los otros. Dentro de este marco existe la posibilidad de que imágenes que se nos ocurran en el plano subjetivo asciendan al plano objetivo y público de las imágenes comunes que durante milenios llamamos lenguaje, y que no debemos confundir con su articulación codificada como lengua. Proceso que requiere de una condición mínima, a saber, que nuestras imágenes privadas queden integradas a lógica y gramaticalmente, a pertinencia convencional, según la medida de la complejidad en que las imágenes públicas se encadenan como sistema de signos.

Se nos objetará que resulta muy arriesgado empezar a considerar el signo lingüístico como una imagen, por ser el signo simplemente algo más organizado y controlado por una comunidad de usuarios del lenguaje. Y que, además, sometida a la prueba de la experiencia lingüística colectiva, este logra coordinarse y hacerse participe del significado que deriva de su oposición con otros signos. Pero en el fondo los signos dispuestos en sistema son producto de muchas mentes, y la mente humana antes que generar conceptos o ideas ya estructurados, lo que hace es crear imágenes que son el soporte de estos últimos. El lenguaje entendido en imágenes ¿no es esta la definición que se le ha relegado a la poesía y la retórica para resaltar el aspecto lógico-gramatical del cual se derivó hasta hace sólo un siglo la legitimación de la lingüística con la finalidad de ser presentada como ciencia? ¿No es este rechazo y esta marginalización de la imagen en el lenguaje que el lenguaje como
flujo organizado de imágenes una reducción que ha venido a quedar expuesta y maltrecha ante las tecnologías de la comunicación que tratan con lo visual o la figuración artística? ¿Qué consecuencias se desprenden de enfatizar la naturaleza pictórica de los signos y la que ella asimismo tendría en los análisis de la comunicación humana por medio del arte? Aquí debemos ser prudentes y limitarnos a plantear una serie de sugerencias, teniendo a la vista que las transformaciones, que le sirven de soporte, aún están en curso en un mundo que se define por la producción electrónica de imágenes a través de las nuevas tecnologías. Pero podemos anunciar ya que estas preguntas serán retomadas en el análisis de la relación entre palabras e imágenes en la obra de Luis Camnitzer.

La dicotomía saussureana del signo lingüístico es, en este sentido, la distribución de lo mentado subjetivamente y, por tanto, lo que busca una expresión (visual o fónica) socialmente válida para que la imagen que recreamos como significativa consiga ser evocada por otros congéneres, una vez descifren el mensaje a nivel de la expresión. No obstante, esta distribución que normalmente se esquematiza como producción de un mensaje que requiere de un código (en este caso la lengua), susceptible de descodificación para un tercero que entonces debe reconstruir el mensaje transmitido, no revela en cuanto esquema de comunicación el modo en que la distribución sígnica es producida.

Ciertamente, en el signo lingüístico no hay dos términos (significante y significado). Es más bien una triada en donde: 1) la forma mental (la imagen sígnica) y la materia sensible (la expresión fónica o visual), 2) lo que está en lugar de otra cosa (el signo como unidad) y 3) la cosa misma (el referente), constituyen todos una jerarquía ascendente en el plano de la lengua. Es a través de estos niveles que cada individuo, al intentar comunicarse con otros en calidad de usuario de la lengua, debe someter sus imágenes subjetivas a todo un proceso de transformación y depuración, con objeto de hacerlas comprensibles o legibles a otros usuarios o seres que usan el mismo lenguaje expresivo. La estructura del signo en la teoría de Saussure no hace sino suponer y, de hecho, se funda en un reparto: por un lado, el significado; por el otro, el significante. Aunque también supone la distribución de fondo que hemos hecho explícita, la cual se enraíza en la imagen como entidad sígnica cuya naturaleza inmaterial es lo que se distribuye en todos los niveles de la comunicación.
b. Imagen y representación

Para el filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce la representación no es sólo un contenido intelectivo o un producto de nuestra facultad de conocimiento. Incluso, la representación no es la referencialidad inmediata al objeto ni se limita a ser una entidad mental. De acuerdo con su etimología, ella es lo que está en lugar de algo y además es susceptible de transferirse por medio de la comunicación.

Es cierto que, como aduce el autor, la «cosa» o el objeto al que remite el signo es un elemento que puede ser suprimido en la representación. Pero al sostener que la “forma” del objeto también lo es, implicaría que la representación nunca llegaría a ser identificable (PEIRCE: 1988: 143). Por el contrario, se podría creer que la unión de estos dos últimos aspectos de lo figurativo, tal cual se manifiestan en el signo, constituyen a la vez y se dan en forma previa al interior de la estructura misma de la imagen.

Se suele decir que los signos y, en general, las palabras se vinculan de forma substancial con el contenido material de las cosas, al ser aquéllas los descriptores de estas últimas. Como hemos tratado de hacerlo explícito en el caso de Saussure, el significado se acopla parcial o tangencialmente a lo que los signos simbolizan, siempre con vistas a la delimitación de un referente. Pero tal dinámica no hace más que revelar el proceso inconsciente que establece el sujeto que trata de asumir la realidad, al manipularla mediante imágenes sonoras y mentales cuya interpretación lingüística se establece indiscutiblemente conforme al pensamiento y el acuerdo colectivos en los estados mentales conscientes.

Es como si el lenguaje calcara, en boca de un sujeto hablante cualesquiera, una realidad externa siempre inasible y que escapa al pleno control de los sentidos, pero que sin embargo logra dibujarse en ideas de imágenes concretas y definidas con respecto a las cosas. Ideas que se desprenden de ese algo interno que las estimula en función de ese grupo de individuos que las necesitan para comunicarse de forma pertinente. Tenemos aquí la naturaleza mimética de las representaciones mentales pues ellas sirven de pantalla que se
interpone frente a lo real y del cual nada sabemos, salvo por las imágenes que emulan sus contornos que resultan relevantes sólo para nosotros.

En la teoría peirceana el ícono es aquel signo que pone al objeto en relación con otros signos que lo evocan, sin que haya una motivación de necesidad o indicización directa. El índice es un signo que tiene una relación directa con la cosa u objeto de representación. El símbolo es, a diferencia de los anteriores, inmotivado en cuanto a la referencia objetual. Sin embargo el hábito en el uso de determinados símbolos hace que los sujetos que se sirven de ellos, viéndolos como algo que presenta una relación necesaria con la cosa a la que aluden (145-154).

En esta tripleta sígnica se identifica una progresión lógica en la construcción de distintos tipos de razonamiento. En primer lugar, Peirce sugiere que los íconos serían usados en la operación mental de la inducción, pues cada ligazón de signos-icónicos puede ayudar a construir una idea del patrón general en la cual estarían organizados. En segundo lugar, él vincula el uso de signos con la operación lógica de la deducción por medio de índices, ya que estos serían equiparables a las premisas cuyas consecuencias han de guardar una relación directa con estos elementos de partida en un razonamiento cualquiera que tome unos pocos elementos para llegar a una conclusión necesaria. Por último, la abducción es una plataforma para la comprobación de posibles hipótesis que nada tendrían que ver con los fenómenos observados. Las construcciones o modelos de realidad o las explicaciones teóricas usadas en el ámbito de la ciencia serían aquí análogas a los símbolos que podríamos incluso confundir con la propia realidad. Con independencia de los objetos a lo que se atribuyen por medio del uso del lenguaje o de compresión cognitiva, solemos tomar por realidad algo que no es más que representación simbólica aplicando el principio pars pro toto.

Las imágenes de realidad que sólo se encuentran en este nivel sígnico pueden incluso ser subvertidas por otras imágenes símbolo que cuestionan este realismo de lo simbólico. Creemos que el arte es otro sistema de símbolos que una y otra vez abre posibilidades que ayudan a percatarnos que somos capaces de crear imágenes inmotivadas que tomamos
como verdades decantadas, pero que son creadas y susceptibles de modificarse. Ya el joven Nietzsche supo ver este proceso de constitución o creación de la realidad como verdad por medio de los signos, esto es, a través de la potencialidad del lenguaje:

Los diferentes lenguajes, comparados unos con otros, ponen en evidencia que con las palabras jamás se llega a la verdad ni a una expresión adecuada pues, en caso contrario, no habría tantos lenguajes. La «cosa en sí» (esto sería justamente la verdad pura, sin consecuencias) es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje. Éste se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarlas emplea las metáforas más audaces. ¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora. Y, en cada caso, un salto total desde una esfera a otra completamente distinta (NIETZSCHE: 1873-1903/2000: 22).

Tan sólo unas líneas más adelante, Nietzsche enfatiza con mayor radicalidad su teoría sobre la génesis del lenguaje al oponer, por un lado, esta construcción poética del mundo por medio de metáforas, todas hechas a partir de la imagen, y, por otro, la concepción científica o filosófica de los signos, entendidos como elementos arbitrarios de designación o esquemas formalizados de representación:

Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores nieve o flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas. Del mismo modo que el sonido toma el aspecto de figura de arena, la enigmática cosa en sí se presenta en principio como impulso nervioso, después como imagen, finalmente como sonido. Por tanto, en cualquier caso, el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico, y todo el material sobre el que, y a partir del cual, trabaja y después construye el ser humano de la verdad, el investigador, el filósofo, procede, sino de las nubes, en ningún caso de la esencia de las cosas (23).

c. Imaginación y percepción

Comparado con las imágenes que vinculamos con las señales, el signo se corresponde más con una evocación mental de la cosa que con su percepción física. Si bien la señal pertenece al mundo de los signos en razón de su poder representativo, su significación es denotativa y no deja ningún espacio a la connotación. A diferencia del signo, la señal y su imagen es lo que está más cerca de la apercepción sensible. Esta proximidad a caballo entre
lo representativo y lo perceptual nos hará más claro la manera en que aprehendemos físicamente las imágenes que derivan, en todo caso, de nuestro interior.

Desde el enfoque de una teoría de la imagen, la señal es unívoca, al vincular el objeto visto con un sólo significado (humo = fuego, llanto = tristeza). En lugar de contradecir tal vínculo, cuya naturaleza estaríamos tentados en llamar natural, la fuerza del engaño reside precisamente en la trasposición inmediata de la disposición o forma de lo visto a un contenido de significación. Alguien simula llorar, pero no lo sabemos; deducimos del hecho la tristeza de quien llora al conocer de otros casos precedentes que relacionan el estado de ánimo con el respectivo estado físico.

Pero es la imagen que percibimos en primera instancia lo que cuenta. Indagando más por medio de los signos lingüísticos organizados en oraciones interrogativas determinaremos, a la postre, la verdad o no de lo que vemos. No obstante, lo que interesa es la inmediatez de la imagen producida por la señal física que se produce en nosotros. Las nubes negras en el cielo son señal de lluvia. La imagen de llover está afianzada a partir de la frecuencia con que ocurren los estados de cosas (nubes negras en el cielo) y de la que extraemos su relación causal. Es en razón de ello que puedeemerger una asociación psíquica por medio de la cual se busca una medida, un patrón que es insertado en el seno mismo de la asociación mental. Semejante patrón funciona tanto para lo medido (esto es, lo visto) como para lo medible (es decir, la señal que relaciona algo con respecto a algo). Sea como fuere, en la unión de ambos conjuntos existe una espontaneidad de base entre la sensibilidad y el pensamiento, esto es, atribuible solamente a la facultad imaginantes o productora de imágenes cuya naturaleza es dinámica y no estática.

Desde un punto evolutivo las imágenes son impulsos o fuerzas vectoriales descentradas, luego imágenes-motor, que organizan la interacción con el medio y configuran los estados y las anticipaciones propias de la percepción y, ulteriormente, de la reflexión razonada. El orden dado por Nietzsche en la sucesión integrada por el complejo «impulso-imagen-sonido» en la génesis del lenguaje ha encontrado así su confirmación en la teoría de Gilbert Simondon sobre la imaginación: una propuesta que parte de su enraizamiento en los
factores biológicos. Dicha teoría se funda en la tesis de que la motricidad precede a la sensorialidad, es decir, que existen tendencias motrices que lo viviente desarrolla en el vacío antes de que se consolide cualquier tipo de sensorialidad, percepción y, en el caso del hombre, pensamiento. A continuación nos damos la licencia de citar in extenso al autor, cuyos aportes para una filosofía que liga ciencia y humanismo han sido recientemente recuperados.

En las especies superiores, puede que los comportamientos de respuesta a un objeto sean mucho más frecuentes que las actividades espontáneas, pero en las especies inferiores, lo que se produce es lo inverso: las conductas espontáneas son una anticipación permanente y necesaria de las percepciones. Tales conductas manifiestan la existencia de una actividad local que, aun si desaparece con posterioridad detrás de las actividades finalizadas de búsqueda del objeto, continúa suministrando la base de las anticipaciones. Y se pude suponer que en los organismos superiores esta espontaneidad anticipatoria se conserva pero es integrada en la actividad del sistema nervioso bajo la forma de una fuente de iniciativas, de una función de novedad endógena, base de la invención, motor de los cambios de estructura que el ser viviente puede aportar a su organización interna de la representación analógica del medio; según esta hipótesis, la actividad que se manifiesta en los movimientos brownioideos de los organismos inferiores, o en las conductas de ensayo y error, proporcionaría el aspecto más primitivo de aquello que se convertirá en la génesis de imágenes anticipadoras en los organismos que poseen un sistema nervioso altamente centralizado y fuertemente telencenfalizado. En efecto, el azar no sólo se manifiesta en la ocurrencia de los estímulos que provienen del medio y que aportan informaciones, se despliega también, de manera eficaz, a partir de una fuente endógena, la de las iniciativas del organismo que va al encuentro del medio. La relación perceptivo-motriz es ya el segundo acto de un drama en el cual los dos protagonistas, organismo y medio, existían cada uno como fuente primordial de novedad y de azar. Es el encuentro de estas dos novedades lo que produce la relación perceptiva: al haz de señales, novedad exógena, corresponde la actividad local, la anticipación endógena proveniente del organismo, y que es la primera forma de la imagen a priori, cuyo contenido es esencialmente motor (SIMONDON: 2008: 38).

En el nivel antropológico, si a la realidad física (lo medido) se corresponde con varias formas de señales (lo medible) en un nivel meramente perceptual, es porque a estas tradicionalmente se las ha concebido como reducibles a elementos significantes (en este caso no acústicos, sino visuales). Sin embargo, cuentan con la potencia evocadora del sistema anónimo de la lengua, cuyo suelo se asienta en las producciones imaginativas de
naturaleza a priori. Aunque cabe la posibilidad de que esta clase de significantes puedan ser medibles, en cuanto imágenes que señalan algo, según las condiciones en que son objeto de una selección hecha desde el significado al que apelan y sobre todo por la remisión que en la descripción lingüística por medio de la cual estas imágenes pasan a convertirse en signos que contribuyen, en forma estructurada, a su determinación en conceptos (señal de lluvia < descripción del estado de hecho < noción de clima). Pero las imágenes perceptivas deben ser distinguidas de los conceptos e incluso de los signos. Simondon resulta de nuevo iluminador a este respecto, cuando alude al choque que nosotros como organismos provistos de un aparato nervioso central y altamente hiper complejo nos vemos envueltos por el alea del entorno exterior, frente a lo cual sólo podemos responder con imágenes espontáneas que nos sirvan de interface para simular esa misma interacción, antes incluso de que ocurra, o pueda tal interface servir como un colchón dispuesto con objeto de amortiguar la fuerza del evento que resulta inesperado. Escribe el filósofo francés:

La impresión de que pasa algo, de que un acontecimiento importante acaba de suceder es la más rica de todas aunque no comporte ninguna precisión informacional. Este interés de lo nuevo que comporta un alto nivel de vigilancia puede a continuación diversificarse según categorías definidas (...) por oleadas sucesivas, la situación se encierra sobre la identificación de un objeto, con el cual empieza la actividad propiamente física. Una aglomeración alrededor de un accidente, un motín, la avalancha de personas que huyen son primero percibidas de manera primitiva, incluso por el hombre, cuando el sujeto está en una situación en la que los datos sensoriales llegan de una manera nueva e imprevista. Las imágenes aparecen así, bajo la forma de anticipaciones perceptivas de potencialidades ¿Hace falta considerarlas como análogas de los conceptos, y como base de los conceptos? Ellas son diferentes de los conceptos por el hecho de que son a priori ya que permiten la inserción del ser viviente en su medio, y no los resultados de una experiencia inductiva, por tanto construcciones a posteriori que resumen la experiencia. Pero se las puede considerar como la base de ciertos conceptos que son de hecho imágenes enriquecidas y precisadas por la experiencia, a veces de una sola vez (Prägung). De hecho, estas categorías a priori de la percepción son una de las bases de las asociaciones y evocaciones espontáneas que intervienen tras la percepción; ellas prolongan las imágenes de anticipación a largo plazo y se insertan en la relación con el medio aun si las motivaciones son menos fuertes que las que permiten expresarse a las imágenes pre-perceptivas (76 y s.).
Estaríamos tentados en relacionar estas palabras de Simondon con la búsqueda incesante que animó a Freud a relacionar las pulsiones biológicas o endógenas del cuerpo, cuya satisfacción en la representación es desplazada por la necesidad de su realización inmediata, al estar impedida por el peso del principio de realidad que viene del mundo exterior. En efecto, en Los instintos y sus destinos (1915), Freud distingue los estímulos externos de los estímulos internos que vienen del interior del cuerpo, en donde la función principal del sistema nervioso sería el de darles un vencimiento adecuado a dichos estímulos, esto es, dominarlos (Freud: Vol. 14: 115 y s.). Si bien Freud describe con precisión los diferentes destinos de las pulsiones es claro que el padre del psicoanálisis concibe que su objeto no puede ser otra cosa que la representación o el grupo de imágenes espontáneas que sirven de interface anticipadora ante el medio circundante, sea este el físico-natural o el social-intersubjetivo. Para Freud la pulsión es «un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante [Repräsentant] psíquico, de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal» (117). No obstante el objeto que gobierna el instinto no necesariamente es algo exterior al sujeto, pues «también puede ser una parte del cuerpo propio». La plasticidad o motricidad de los instintos vueltos imágenes representantes, a pesar de su variabilidad, envisten antes que nada al propio yo.

La percepción del yo se hace sólo a través de la construcción de una imagen del sí mismo, que se distingue de las imágenes que nos hacemos de los objetos externos. La primera imagen del autoerotismo es, por ende, la del narcisismo originario, fuente de la imaginación de la psique individual, tal como lo han demostrado, a partir de Freud, Laplanche y Pontalis. Incluso esta imagen de sí va antes de que esa misma pulsión originaria llegue a volcarse sobre las pulsiones sexuales suscitadas por los otros y las subsiguientes representaciones compartidas. De acuerdo con esta interpretación, los autores ponen al sujeto como parte de un escenario de representaciones que él mismo crea y es un actor más en el juego de la aprehensión del mundo:
Al ubicar el origen de la fantasía en el tiempo del autoerotismo, pretendemos remarcar el vínculo de la fantasía con el deseo. Pero la fantasía no es objeto sino escena del deseo. En efecto, en la fantasía el sujeto no tiene en la mira al objeto o aquello que lo representa, sino que él mismo figura en la secuencia de imágenes. El sujeto no se representa al objeto deseado, sino que él mismo aparece participando en la escena y, en las modalidades que más se acercan a la fantasía original, sin un lugar que le pueda ser específicamente asignado (...). Como resultado, si bien el sujeto está siempre presente en la fantasía, puede aparecer desubjetivado, es decir, en la sintaxis misma de la secuencia en cuestión (LAPLANCHE y PONTALIS: 1989: 89 y s.).

d. Imaginación y comunicación

Hasta ahora hemos razonado sobre la naturaleza que tendría la imagen en relación con entidades significativas independientes tales como los signos, los tipos de signos en y para la representación y las señales propias de la percepción. Sin embargo, esta independencia de las entidades significativas se torna relativa según cada una cumpla una determinada función en la comunicación, ámbito en el que los signos, los tipos de signos y las señales están sujetos a una nueva interpretación a la luz del escenario comunicativo.

Por ejemplo, en el famoso modelo propuesto en los años treinta del pasado siglo por el psicólogo alemán Karl Bühler, los signos de la lengua cumplen diferentes papeles, dependiendo la instancia comunicativa de la que provengan o sirvan como matriz de interacción. El modelo tiene tres componentes y tres funciones. Los tres componentes esenciales son el emisor, el receptor y la situación externa (objetos y relaciones). Según qué componente tenga la prioridad en el momento de la comunicación se revelará en esa medida la respectiva función. Si el acto lingüístico se realiza a partir del emisor, la función es expresiva. Por otro lado, si el acto lingüístico se propone exclusivamente influir sobre el receptor, la función es apelativa. Por último, si la comunicación hace referencia de forma predominante a la situación, la función es representativa.
Podría decirse que las respectivas perspectivas de Saussure y de Peirce abordan parcial y unilateralmente las funciones cumplidas por el signo y, por ende, del stock de las imágenes del que consta el lenguaje humano, en la comunicación. En efecto, mientras que el primero analizaría la arbitrariedad del signo lingüístico desde la expresividad del significante, esto es, desde el punto de vista del emisor, el segundo sólo da cuenta de los tipos de signo (índice, ícono, símbolo) a partir de la función representativa, por aludir estos a una única situación objetiva relacionada con el mundo circundante. Ambos autores se fijan de forma exclusiva en los medios de la comunicación y no en la riqueza del juego comunicativo mismo. Juntos pierden de vista valor subjetivo de los signos por el valor objetivo. Ya sea por integrar el signo lingüístico en un sistema en tanto que lengua o código formal en tanto que opuesto al habla o la realización concreta de la lengua, en donde la significación tendría lugar en la lógica diferencial con otros signos del propio sistema (objetividad estructural). Ya sea por remitir los tipos de signo a una objetividad exterior según la clásica noción de perfecta correspondencia entre el contenido ideacional y un referente que le serviría de correlato (objetividad descriptiva).

En el modelo comunicativo de Bühler, con el que este investigador piensa el lenguaje como un *Organon* o instrumento, el signo lingüístico tiene una distribución por completo distinta. Para representar objetos y relaciones el signo lingüístico se presenta como *símbolo*. 

Fig. 1. Modelo de la comunicación, según K. Bühler.
Con objeto de servir de expresión al emisor, el signo se especifica como síntoma (indicio). Y con el propósito de apelar o influir sobre el oyente el signo pasa a ser una señal, «cuya conducta externa o interna dirige como otros signos de tráfico» (Bühler: [1934] 1961: p. 52). Mientras que en la teoría pearcena el índice está en relación directa con la cosa y guarda incluso una relación de semejanza con ella, en el modelo de Bühler es un síntoma de lo que quiere expresar el sujeto emisor. Y así como el símbolo es para ambos autores una representación indirecta de la realidad, fruto de una convención general, ícono y señal requieren de otros signos para ser explicados. Con la excepción de que para Bühler, una señal está relacionada con un tipo de comportamiento cuya apelación apunta a conseguir una respuesta del receptor. Por el contrario, para Peirce, el ícono alude a una forma relacional. En otras palabras, para él un ícono es esta clase de signos que excita una idea que guarda una relación de similitud con aquello que suscitó la excitación así como un mapamundi evoca por similitud la división política de los países que son algo más bien contingente y no necesario, o bien a la manera como una nube negra es indicio de que necesariamente va a llover.

En términos generales, tenemos aquí los representantes de dos escuelas que o bien dan preponderancia a la objetividad (Saussure o Peirce) o bien incorporan la subjetividad en la funciones del lenguaje como herramienta de comunicación. Amabas posiciones pueden ser superadas con la preeminencia que es posible dar a la imaginación en los procesos de construcción de lo real como interface imaginaria a la que subjetivamente recurrimos para tratar con el mundo por intervención de las imágenes y de los signos de la lengua. Hemos visto que Nietzsche y Simondon proporcionan interpretaciones precisas del proceso biológico de la simbolización que justamente van en esa dirección: necesitamos la imaginación para vivir y sentir, para darnos e invertir en el mundo como nuestro mundo.

**2.4 La conectividad como interface**

Hablamos de «interfaz» como dominio reticular cinemático en el que las imágenes ícono son puestas a circular en nuestra cibercultura, según ella es denominada así por tener como base las nuevas tecnologías de la información y la virtualidad. Pero también decimos
«interfaz» en el sentido de ensanchamiento de nuestra actividad autoerótica de crear y jugar con imágenes en tiempo real y por fuera del fantaseo onírico o diurno mediante un soporte técnico. Incluso sería sugerente ver en los juegos de vídeo, las comunidades virtuales, los juegos de rol o la “second life” una extensión del inconsciente individual en cuanto prolongación de los estados de ensimismamiento de los sujetos con sus propias alucinaciones hasta formar un verdadero inconsciente colectivo, pero no de imágenes arcaicas que configurarían la personalidad individual o social, sino de naturaleza fantasmática o espectral que encadenas las imágenes diseñadas e inmediatamente encarnadas en los cerebros de los sujetos o usuarios en línea que acceden a los sitios web de conexión en forma ubicua.

La cuestión es saber si, como veremos en detalle, un arte como el de Muñoz o del propio Camnitzer, conforme el montaje y el juego de la desaparición y el aparecer continuos de la imagen sean la constante (Muñoz) o según que la transmisión de una idea estética pretenda ser casi telepática, sin la intervención incluso de la obra-fetiche (Camnitzer), la interactividad buscada en la intervención de los receptores del mensaje o los usuarios activos del arte en proceso logre ser ubicado bajo un modelo que dé cuenta de la conectividad de espíritus que fundamenta el proyecto de ambos artistas.

Uno modelo posible de interpretación es el planteado por Michel Maffesoli quien apela a un sustrato inconsciente en las comunidades virtuales para explicar el gran uso de la imagen que por milenios ha sido objeto de terror y prohibición o iconoclasia en la tradición judeocristiana en el mundo Occidental. Si hoy vemos ascender el imperio de las imágenes es porque ellas han sido objeto de represión colectiva durante mucho tiempo y las nuevas tecnologías no serían más que el medio que permite su manifestación actualizada en la permanente construcción digital de fantasías individuales, así como los sueños son el cumplimiento o satisfacción de deseos soterrados y objeto de prohibición.

Además, la razón o la racionalidad que en la época moderna había separado estrictamente lo privado de lo público es un muro hoy filtrado por el flujo del ciberespacio en el que lo más interno e íntimo se puede volver en nuestros días y de forma instantánea de dominio
público en foros de discusión, o comunidades virtuales como Facebook, Twiter o Myspace. En estos sitios la finalidad es proyectar a todos una imagen de sí por medio de la cual interactuar con otros a distancia y con un sentido pseudo-estético de lo que quiero proyectar de mí mismo y los múltiples modos en cómo percibo, en contrapartida, la proyección que otros hacen de su imagen residual que es colgada en su sitio interactivo como otro usuario más de la red. La proyección pero también la sustitución, la transformación y la inversión, todos mecanismos del sueño individual se vuelven las reglas del sueño colectivo en el ciberespacio. Este une un microcosmo personal con un macrocosmos colectivo y la imagen es el medio entre uno y otro universo. De ahí el sentido no sólo comunicacional sino comunal en la participación suscitada por las imágenes electrónicas o digitales (MAFFESOLI: 2009: 11 y s.)

La figura del onanismo donde la masturbación depende del ensimismamiento con una imagen donde hay una pérdida con un goce improductivo sin la presencia del otro o sólo como fantasma por falta de interacción o intercambio y el narcisismo que está detrás de ello como expresión del autoerotismo originario que posibilita la satisfacción libidinal propia con la formación de imágenes que sustituyen lo que por el principio de realidad no es posible alcanzar, son ejemplos que el sociólogo francés usa para ilustrar el funcionamiento psíquico individual de la conectividad en las redes digitales, donde el narcisismo pasa a ser el de un «narcisismo de grupo». El sentido del juego como entretenimiento u ocio obnubilado con la idea del ganador irreal o los estados semi-oníricos y su atemporalidad duradera en las experiencias digitales de inmersión frente a un computador son las líneas de tensión constante y la nota característica de los mundos virtuales. El Inter-net, la inter-relación, el enlace o el ponerse en línea son todos realidades paradójicamente inmateriales: allí el uso del tiempo es improductivo o productivo en otro sentido al valor económico y las conexiones como tales son momentáneas y alteradas a cada instante, pero lo que interesa es la cadena de aglutinación entre personas que comparten afectos y representaciones en la co-participación interactiva.

Para Maffesoli, que ya antes había analizado la consolidación neo-tribal de la(s) cultura(s) posmoderna(s) como respuesta al individualismo moderno civilizador bajo el modelo
religioso de la «comunión de los santos» que permitió antaño en época premoderna la consolidación del cristianismo cuando cayó el Imperio Romano, el Internet y el ciberespacio tendría por matriz de intelección el mismo modelo de constitución. Pero ¿qué figura adoptaba el modelo de la «comunión de los santos»? Es un politeísmo que refuerza el espíritu de comunidad en toda su extensión y es otra forma de unión social alternativa al monoteísmo.

Los héroes, los santos o las figuras emblemáticas pueden existir, pero son en cierto modo ideales-tipo, “formas” vacías, matrices que permiten a cada quien reconocerse como tal y comulgar con los demás. Dioniso, Don Juan, el santo cristiano o el héroe griego; se podrían desgranar hasta el infinito las figuras míticas y los tipos sociales que permiten una “estética” común y sirven de receptáculo a la expresión del “nosotros”. La multiplicidad de tal o cual emblema favorece ineludiblemente la emergencia de un fuerte sentimiento colectivo (...). Al crear una cadena de intermediarios, este culto permitió desembocar en Dios. La persona desmembrada y esas nudosidades específicas que son los santos: tales son los elementos que forman la deidad y el colectivo eclesiástico que le sirve de vector (MAFFESOLI: 2004: 55).

En una conferencia reciente, pronunciada en el auditorio de la Universidad Jorge Tadeo Lozano el 7 de marzo de 2013, Maffesoli amplía y precisa el modelo de la «comunión de los santos» para explicar la cuestión del ciberespacio y la comunicación simbólica implicada en los intercambios interactivos en los mundos virtuales. Una aproximación que, en esos términos, resulta clave, a su juicio, para entender la posmodernidad. Según el autor hay una ruina moral y espiritual de la modernidad que anuncia un cambio de época. Lo cual tiene como contrapeso una riqueza intelectual que debe ser renovada constantemente para captar la realidad y no la idea, el ser y no el deber ser, de los actuales acontecimientos.

Esto es algo que Jean François Lyotard había señalado como la carencia de grandes meta-relatos o sistemas ideales que, como fundamento de la consciencia histórica moderna, llegaron a ser la guía en la construcción de la realidad social. Por lo cual hoy debemos salvar la distancia entre lo que pasa en el mundo de manera efectiva y lo que se toma como doxa intelectual que se ha convertido en acervo académico de las universidades, pero que no logra explicar las rápidas y ambivalentes modificaciones de los últimos decenios.
De ahí la necesidad de atender a lo que Maffesoli, recurriendo a un vocablo griego, llama *hipotiposis* que es preciso entender como la energía de presentación de las imágenes, la energía de lo simbólico o la energía de lo imaginario. Mientras que la modernidad se inscribió en el tiempo como un despliegue cronológico de progreso y en el espacio como una especie de puesta a distancia de los otros, de las cosas y del mundo desde una óptica que en la arquitectura y las bellas artes tuvo su expresión última en el minimalismo de las formas y su ubicación perspectivista, la posmodernidad sería, conforme a la hipótesis de Maffesoli, la inversión de esa hipotiposis moderna. Si la primera energética de presentación simbólica conlleva una iconoclasia o rechazo de la imagen, la segunda, por ende, desemboca en una explosión de sus poderes representativos, justo cuando las coordenadas del espacio y el tiempo han sido modificados hoy día por la presencia telemática basada en las nuevas tecnología de la información y la virtualidad. El sociólogo francés llama a esto una inversión de polaridad, colocándolo en relación con el papel jugado por el soporte tecnológico.

¿De qué trata la modificación actual o hipotiposis posmoderna? Se trata de que a través de las tecnologías ya no es posible captar el tiempo en su desarrollo con vistas a un rendimiento productivo, sino en su duración, es decir, enfatizan o promueven una eternización del presente. Cuando nos conectamos en la red dejamos de sentir la interrupción de un tiempo cronológico, ganando como contrapartida un tiempo eterno que produce un embotamiento mental. Si relacionamos esto con el problema de la velocidad en Virilio, uno podría decir que el eterno presente es una consecuencia del efecto picnoléptico de desenganche de la memoria del tiempo subjetivo asincrónico en contra de la sincronicidad del tiempo real u objetivo del mundo exterior que mide las cosas desde una óptica de la medición objetual. La hipotiposis posmoderna no es otra cosa sino la profundización en la picnolepsis provocada por la simulación de la realidad que eterniza el tiempo a partir de máquinas de visión productoras de la velocidad, una producción de la cual seríamos cada vez más consumidores, por no ser psico-dependientes e incluso adictos.

Pero el cambio en la percepción también se ha dado en las formas de representación del espacio. Si ya no hay más captación óptica de lo real como puesta a distancia o aprehensión.
en perspectiva, ello explica porque los historiadores de las artes, como bien lo ha señalado Maffesoli, hablan hoy de un estilo háptico o táctil ya no basado en lo visual sensible sino que transforma las formas de la mirada como proximidad de lo distante. Hay una condensación einsteiniana del tiempo en el espacio que hace posible que las nuevas tecnologías borren el topos de la distancia, permitiéndole a los usuarios de red la certeza de la conectividad presente.

Una conectividad que es inmaterial y que ya no puede estar fundada en el modelo del contrato racional cuya sanción estaría garantizada por el progreso en el tiempo, sino en un pacto por el que se comparte algo a través de los símbolos que median la relación. De ahí que el internet y la conectividad en tiempo real de los espíritus en lo virtual no sea más que un retorno a lo que en la tradición eclesiástica se llamó durante los primeros años de la consolidación del cristianismo «la comunión de los santos» y que, según Maffesoli, nos serviría de grilla de inteligibilidad del orden simbólico contemporáneo en donde el Internet sería la comunión de los santos posmoderna.

Pero uno podría preguntarse si el arte y la literatura no fue el soporte previo del que luego se sirvieron las nuevas tecnologías para la expresión o revelación de deseos inconscientes y si un esquema de integración de almas ya no estaba presente en los primeros consumidores del arte escrito o el consumo de imágenes en el mercado de las obras pictóricas y de la plástica de corte morfo-figurativo como la escultura o la alta costura.

Nos parece que el abordaje psicoanalítico de grupos, que abordamos en el capítulo primero, nos permite entender mejor la dinámica de las construcciones colectivas inconscientes tal como son movilizadas por el arte contemporáneo y que, al estar plegado éste sobre las nuevas tecnologías, sigue hoy por hoy un modelo de comunicación relacional que los modelos religiosos evocan, sí, pero de forma equivoca.

En primer lugar, las soluciones de conexión interindividual tal como lo desarrollaron las sociedades cristianas en el pasado no pueden servirnos de esquema interpretativo porque dichas conformaciones de comunidad aparecieron bajo otro orden de problemas y
disposiciones individuales y sociales, los cuales ya no son los nuestros o es imposible asumir de forma idéntica. A pesar de que hoy asistimos a un proceso de lo que algunos han llamado un «reencantamiento del mundo», tras la reactivación de la religión en la esfera política, como lo ha planteado Sloterdijk, querámoslo o no, el mundo moderno empezó un proceso de secularización que hasta el momento resulta irreversible.

En segundo lugar, el arte y la ciencia constituyen esquemas de interacción e invención que preceden a lo que hoy la sociedad red, cuyo soporte principal o su infraestructura principal es la tecnología. Las redes de conocimiento y de invención no están relacionadas con la Internet. La ciencia y la filosofía así como el arte y la literatura han seguido y contienen hoy esquemas reticulares de innovación e invención que establece puntos nodales, desde donde se difunden sus productos inmateriales y son capaces de crear vasos comunicantes antes desconocidos y en los que las aperturas y los cierres momentáneos son el elemento principal.
CAPÍTULO 3.
POR UNA ARQUEOLOGÍA DE LAS IMÁGENES

3.1 Entre el mirar y el ver

Tras la doble inscripción de su fabricación en los esquemas del mundo cultural greco romano y el universo teológico judeo-cristiano, no deja de ser inquietante que la imagen, a la vez unidad estructurante de la representación y elemento formante del ver o del acto de visión, haya sido confinada o bien a la exegesis de su fijeza cognitiva o bien a la descripción de su emotividad perceptual.

En el primer caso, esto es, en el de las imágenes como paradigmas de la representación, tenemos el acto de mirar en tanto que disposición contemplativa. En el segundo caso, la visión está ligada, por el contrario, a la imagen en su dimensión estética e icónica en sentido fuerte y, por ende, como un aspecto que apareció casi siempre censurado por la iconoclasia religiosa. La estática de la teoría especulativa y la estética de la superficialidad mística se convirtieron en los dos encuadres que han encerrado hasta ahora el dinamismo inconsciente de las imágenes. Desde ambos campos, racional-epistemológico el uno y afectivo-sensorial el otro, el poder de las imágenes es derogado en beneficio del pensamiento conceptual o de la intuición estético-moral. Doble negación que lo único que ha logrado es desvirtuar la posibilidad creadora de las imágenes, ya viéndolas como un simple duplicado de lo real ya como un don que expresa la sacralidad de su parusía en la obra de arte.

Puede que, bajo la estereoscópica cultural de la dimensión esbozada, el proyecto de adelantar una genealogía de las imágenes altere o más bien se desvíe del camino seguido por un análisis fenomenológico de sus tipos y modos de aprehensión. Iniciativa que ya ha sido desarrollada recientemente por Josep Català en su libro La imagen compleja (2005: 41-87). Es posible que lo que el fenomenólogo presenta de hecho como un análisis genealógico de la «visión» tenga por reverso olvidar la autonomía relativa presente en el despliegue de las imágenes o de las constelaciones imaginarias.
Hay que comenzar, entonces, por establecer el límite diferencial entre el mirar y el ver, tal como esa línea de demarcación ha sido esclarecida por Georges Didi-Huberman (1997), pero en un sentido que en parte se distancia de este último. Al tomar en cuenta esa división nos proponemos abordar la configuración epocal de las imágenes y sus actuales niveles de remanencia subjetiva y no tanto, como lo ha hecho Didi-Huberman, resaltar el plano objetivo dentro de una especie de investigación arquetípica de la memoria. Así definiremos mejor en qué consiste la labor cartográfica de su especial morfología contemporánea. Todas las investigaciones anteriores sobre la imagen y la estética en general a las que hemos recurrido fueron seleccionadas a la luz del problema rector que de ahí se desprende, a saber, el de captar la dispersión y el juego provocado por los hábitos de la visión o las formas de la mirada en la constitución de sí del sujeto.

A continuación nos detendremos en diferentes momentos que permiten esbozar, a grandes rasgos, el proceso histórico de recepción inconsciente de las formas imaginarias, según las indicaciones de varios autores pertenecientes todos incluso a diversas disciplinas. Lo cual nos permitirá ubicar, en los próximos capítulos, las obras de Camnitzer y Muñoz en el trasfondo de ese horizonte común que a un tiempo es, por naturaleza, heterogéneo. Rasgo este tan propio del reino de las imágenes.

3.2 Imagen, mimesis y simulacros

En el campo de la crítica literaria, a mediados del siglo XX, un trabajo como Mimesis de Erich Auerbach (que trata con la cuestión de la representación de la realidad a través de la poesía y de la prosa en Occidente) logró identificar diferentes modos de expresión estilística de los acontecimientos de la vida social. Aquellos son analizados en un período comprendido entre la antigüedad griega, pasando por el cristianismo medieval, hasta el nacimiento del realismo a finales del siglo XIX en Europa. El descubrimiento hecho por el autor fue que estos modos de expresión no se regían todos, según las épocas, por la misma teoría de interpretación. Erigida modernamente en canon entre los siglos XVI y XVII, dicha teoría obligaba a mantener diferentes estratos de aproximación estética por los cuales eran
separados, en la creación literaria, lo sagrado de lo profano, lo culto de lo vulgar, lo espiritual de lo material.

En otras palabras, mediante semejante ordenación comenzaron a ser excluidos como objetos de representación seria los personajes e historias que estaban imbuidos en la vida cotidiana, algo que «sólo podría encontrar su lugar en la literatura dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano» (AUERBACH: 1942/2011: 522). En contraste, sólo las clases sociales distinguidas habrían tenido el honor de protagonizar obras de carácter problemático y hasta trágico, para alcanzar así el efecto de lo elevado y sublime que siempre fue cosechado por el arte de una supuesta factura clásica. Y sin embargo, cada vez fueron derrumbados estos límites. Bajo la influencia de parámetros e intereses de vida con múltiples matices y de diversa índole, su fractura desembocó en una verdadera identificación reflexiva de la representación mimética, al ser entendida ésta en el campo artístico y literario actual como experiencia histórica.

Una de las ideas centrales del libro de Auerbach es que, puestas en comparación las soluciones dadas en ruptura con la teoría clásica de los niveles de realidad, tanto de parte de la literatura cristiana como de parte de la realístico-moderna, ambas son alternativas por completo antitéticas. Tal cosa en razón de su respectiva divergencia: bien sea por las condiciones que en cada caso delimitaron su desarrollo bien sea por el impacto social de sus resultados. Pero lo interesante es que estas dos ramificaciones habían derivado, en último análisis, del estatus ambiguo del concepto de «figura», que a lo sumo podría estar en la base de la primitiva diferenciación entre imágenes cultas y tropos vulgares que habían sido estudiados no sólo por la rétores y gramáticos antiguos, sino que, antes bien, tiene como matriz de lectura la exaltación de la representación en el drama trágico. Es decir, una exaltación hecha frente al menosprecio suscitado por la ironía en la acción cómica, de parte de los filósofos y comentaristas griegos y latinos.

El mismo Auerbach denomina bajo el rótulo de «figural el concepto de realidad propia del cristianismo antiguo y medieval», para contraponerlo al realismo a secas de la literatura moderna que hace de lo grotesco y cotidiano el centro de una trama seria y sublime (523).
No obstante, la etimología del término «figura» y su uso entre los autores latinos (tal como nuestro autor lo investigó ampliamente en un trabajo anterior) nos puede ayudar a aclarar otro aspecto del problema. Este está relacionado con la cuestión de poder determinar el nacimiento del dispositivo óptico en occidente. Dispositivo en virtud del cual procede la ya referida separación entre las formas de captación simbólica de la realidad, hechas por la inter-mediación y contaminación mutuas entre las imágenes cristiana y secularizada del mundo. En efecto, tal como lo escribe el autor en aquel libro temprano, aparecido en 1939 bajo el nombre de *Figura*, mientras que «el carácter peculiar y persistente [de este vocablo latino] ha sido precisamente, a través de toda su historia, la expresión de «lo que se manifiesta de nuevo», y de «lo que se transforma» (Auerbach: 1998: 44), no obstante, por influencia de la cultura griega, tan viva en la educación espiritual de los romanos, el término acabó por tener una significación flotante entre lo conceptual y lo perceptual.

Para ampliar y complementar la investigación filológica a la que Auerbach restringe su erudita investigación sobre el concepto de «figura», creemos conveniente amarrar este concepto a la noción de simulacro, tal como se la encuentra en el *De natura rerum* de Lucrecio. Considerado como el último de los presocráticos (a pesar de ser un autor latino), la breve remisión al texto nos servirá de puente o eslabón teórico para dar cuenta de la transición que se operó en las imágenes evocadas por la lengua, relativas a la ambivalencia de significación entre el mirar y el ver. Ambivalencia por medio de la cual asimismo se alude, a nuestro juicio, a un desplazamiento del estatus ontológico de aquella región medial entre lo noumenon y el faenomenon, esto es, ese umbral representado por lo figurativo que se encarna en imágenes o en el mundo de los ídolos.

En libro cuarto de su magnífico poema Lucrecio, basándose en el atomismo desarrollado por Epicuro (filósofo de la época helenística) elabora una teoría de los simulacros, la cual, para nosotros, es equivalente a una primera teoría de las imágenes. El autor parte del principio de que «las cosas emiten efigies de sí mismas y tenues figuras desde su superficie» (*Lucr. NR*, IV, 42 y s.). Es interesante que esta afirmación resulte precedida por dos breves introducciones que aluden a desarrollos distintos en la economía de la obra. La primera enlaza con el tema del libro tercero acerca de la naturaleza del alma y su disolución
definitiva en sus elementos constitutivos, tras sobrevenir la muerte. La segunda se conecta con el tema del libro segundo que aborda la formación de los cuerpos físicos a partir de los átomos elementales (cualidades primarias) y de los sensibles que caracterizan esos cuerpos tales como el color, el sabor, el olor, etc. (cualidades secundarias).

De ello se deduce que la teoría de los simulacros, al enfocarse alrededor del problema de los efectos de superficie en forma de imágenes, sea una especie de universo intermedio. Pese a que los simulacros están compuestos de átomos, su fluidez propia no los hace ni partes de un todo que fuese inherente al ámbito del pensamiento, ni estructuras por completo relativas al mundo de la sensación. La velocidad de sus transformaciones es aquello que más los caracteriza. Escribe el poeta latino:

Tanta es la movilidad y tanta la abundancia de imágenes. Así, apenas una se ha disipado, le sucede otra en distinta posición; y parece que es la primera que ha cambiado de gesto. Y como son sutiles, el espíritu no es capaz de verlas claramente, a menos que a ello se aplique; de ahí que todas las demás se pierdan, fuera de lo que el espíritu preparó por sí mismo. El espíritu se prepara, pues, por sí mismo, y espera que podrá [ver/contemplar] lo que a cada cosa le sigue; y así luego sucede. ¿No ves cómo los ojos se esfuerzan y preparan, cuando se ponen a [ver/observar] objetos minúsculos, y que de otro modo sería imposible el ver distinguidamente? Aparte que también en las cosas claramente visibles puedes apreciar que, si no atiendes bien, parece como si en todo momento los objetos estuvieran apartados en remota lejanía. ¿Qué tiene, pues, de extraño que para el espíritu se pierdan todos los simulacros, excepto aquellos a los que ha prestado su atención? (NR, IV, 799 y ss.).

Retenemos estas palabras con la intención de comprender la plasticidad que, lenta y progresivamente, permitió a los historiadores del arte proponer una historia de la representación estética en términos morfológicos en el orden mental. También ella es una historia hecha según los movimientos descritos por los cambios de la sensibilidad en el orden visual. En uno y otro registro (necesariamente coexistentes) hoy todo nos parece el efecto de las imágenes-simulacros que nos desbordaban por todas partes a causa de su velocidad. Aquí Tito Lucrecio ya anticipaba a Paul Virilio.
3.3 Voluntad de Arte: los valores y los monumentos

A principios del siglo pasado el curador e historiador de arte, el austriaco Aloïs Riegl, propuso un esquema interpretativo del arte en términos de valores. Estos valores respondían a una cierta diferenciación temporal, al momento de hacer una apreciación estética de los monumentos y de las obras. A lo largo de los siglos fueron creados y conservados innumerables objetos que poseían alguna intención exhibitiva detrás de su elaboración, pero siempre en la medida en que tal cosa sirviera de instrumento a unos fines de orden principalmente político y religioso. En contraste, al consolidarse la institucionalización de los museos en la época moderna, el esmero que hoy se manifiesta por conservar las obras, si bien ha mantenido algo del aspecto cultural anterior, obedece a la finalidad de conformar un único patrimonio artístico e histórico.

Iglesias, palacios, anticuarios, salones y galerías se han fusionado en la mente y la sensibilidad de la estética moderna. Pues son los lugares que delimitan el espacio de un tipo de religión secular referida o lo sublime. En la actualidad, los objetos de arte siguen rodeados de un tipo de aura expectante que deriva del índice de receptividad que posean dentro de un público culto capaz de representárselos como ejemplos par excellence de la expresividad plástico-figurativa y del buen gusto que proporciona la distinción de clase. Como lo ha mostrado la sociología del arte de Pierre Bourdieu, a estos objetos se los retiene y aprecia siempre en términos de inversiones (hechas tanto de parte de los productores y promotores como de los mismos consumidores del arte) cuya demanda global exige un alto precio o grandes niveles de capital cultural (de índole a la vez socio-económica y educativa). Los objetos artísticos se tasan así según el grado en que se crea o se nos haga creer que ellos poseen o responden a lo que Riegl consideró ser un «valor artístico» (RIEGL: 1987: 23).

Por otro lado, en los últimos siglos las piezas y los monumentos históricos han sido recolectados también con el objetivo específico de incentivar el nacimiento de un arte nacional, cuyos respectivos agentes en cada país aspiran de este modo a convertir en patrón cualitativo de medida a nivel internacional. De hecho, a ello aún obedecen las medidas
tomadas por algunos de los centros de producción más tradicionales en el campo artístico (Inglaterra, Francia, Alemania) y a partir de las cuales han logrado imponer un estilo dominante sobre el resto de países que no pertenecen a la mainstream o corriente principal. Este proceso opera bajo la forma de una serie de implementaciones por las que dichos centros universalizan, pongamos por caso en dominios importantes como la literatura o la pintura, sus propios criterios de selección para distinguir lo que se habrá de estimar como la última tendencia de vanguardia o el canon de construcción a seguir por las obras que merecerán un lugar especial en el gran museo de la historia. De ahí que a estas últimas, en calidad de monumentos, se las haya considerado como objetos representativos de lo que Riegl llegó a identificar paralelamente como un «valor histórico» (24).

Sin embargo, ambas formas de valorización se atribuyen indiferentemente tanto a monumentos del pasado como a obras recientes, sin que tales categorías del discernimiento y de la clasificación de los objetos entran jamás en conflicto. Los materiales históricos y arqueológicos incorporan sin más, en razón del tiempo transcurrido desde su aparición, un valor estético agregado que los hace dignos de una evaluación artística, al parecer, por entero independiente de sus fines de producción originarios. A la vez, cualquier objeto de arte que pertenezca a los autores ya consagrados o por consagrar, se ha de convertir, quieraselo o no, en el necesario precedente de obras futuras, creando así un acervo cultural e histórico para los otros artistas en términos de estilo, formas, soportes y medios de expresión y consumo.

Sea como fuere, aparte de la inseparabilidad entre lo estético y lo temporal, las obras de arte superan, gracias a su carácter intempestivo, la mencionada valoración histórica de las obras. A semejanza de las taxonomías por las que son ordenadas las especies biológicas, esta última se presenta como el resultado de la simple consideración cronológica de las tendencias, los métodos y las escuelas, al momento de abordar las creaciones que conforman lo que conocemos hoy por historia del arte. Pero, insistamos, es el aspecto intempestivo, lo que distinguiría aquello que con propiedad se manifiesta en el objeto estético y que después quizás hemos proyectado a lo largo del tiempo, en cuyo transcurso ubicamos el conjunto de los monumentos antiguos. Perspectiva que nos ha permitido
consolidar o reafirmar nuestra recién dispuesta morfología del gusto. Hipótesis que merece más nuestra atención, frente a la idea de una supuesta perennidad del arte clásico.

De hecho, no por azar los elementos estéticos de otras épocas acaban por recibir, a la luz del juicio crítico actual que se modula por la intensa innovación artística contemporánea, un suplemento adicional que implica mirar más allá de su apariencia ornamental, y que a la vez sobrepasa con mucho la lógica de la colección de restos de un pasado inevitablemente perdido. Más aún, en los vestigios arqueológicos o los momentos históricos que, desde nuestra perspectiva, son susceptibles de ser considerados como obras de arte, pueden, en uno y otro caso, ser extraídos de la cadena de los acontecimientos o quedar por fuera de las líneas temporales del acontecer social para ser insertados luego en la dinámica propia de lo que generalmente conocemos como el desarrollo específico del proyecto humano creador. En otras palabras, los artículos elaborados por sociedades humanas pretéritas y que además de formar parte de la Historia Universal son valorados artísticamente, vienen a ser tenidos por lejanos antecedentes de una historia más particular y concreta que ha puesto el énfasis en la construcción o consolidación del sentido estético. El problema es saber si este sentido del gusto, esta estimación artística a la que sometemos a ciertos objetos que dan contenido a nuestra memoria es, por sí, una forma de visión neutral o un tipo de apercepción típicamente moderna. Tal es la cuestión que se planteó Riegl, y cuya formulación nos parece capital para la delimitación conceptual en torno a lo que se podría denominar una arqueología de las imágenes, conforme éstas contienen y además retienen la aparición estética de lo intempestivo:

¿Es este valor artístico un valor objetivamente dado en el pasado como el valor histórico, de tal modo que constituye una parte esencial del concepto de monumento, independiente de lo histórico? ¿O se trata de un valor subjetivo, inventado por el sujeto moderno que lo contempla, que lo crea y cambia a su placer, con lo cual no tendría cabida el concepto de monumento, independiente de lo histórico como obra de valor rememorativo? (26).

Ya en la respuesta a este problema Riegl identificaba dos tendencias que han dominado las teorías sobre la valoración que se ha hecho de las obras del pasado o sobre la progresiva
evolución del gusto. De una parte, es con el Renacimiento y el descubrimiento de las artes de la antigüedad greco-latina que se instituyó en Occidente un canon estético inviolable que hacía las veces de una especie de «ideal artístico absolutamente objetivo y válido», al que debían aspirar todos los artistas. De otra, éste fue un estado de cosas que permaneció inalterable más o menos hasta el siglo XIX, tras la aparición de una conciencia histórica conforme a la cual, si bien se relativizó la pretensión exclusiva de la Antigüedad Clásica como modelo a seguir para cualquier forma de expresión estética, no obstante, mediante ella jamás se quiso abandonar «la creencia en un ideal artístico objetivo» (Ibíd.).

La empresa adelantada por Riegl junto con la de otros críticos contemporáneos suyos como Heinrich Wölfflin o Erwin Panofsky, fueron pioneras en el sentido de restituir como irrecuperables los significados artísticos del pasado, sin por ello tener que considerarlas como norma inviolable a la que deben ajustarse las obras del arte actual. De ahí la orientación formalizada o morfológica que todos ellos dieron a sus reconstrucciones en el terreno del desarrollo de las manifestaciones artísticas.

### 3.4 Dos aproximaciones teóricas: platonismos vs. Aristotelismo

Ernst Hans Gombrich (2002/2011) ha visto en la primera tendencia sobre el canon clásico (y como producto de una perspectiva en torno al arte que se remonta a las filosofías de Platón y Aristóteles) el esquema de lo que él llama una primera manifestación de la «preferencia por lo primitivo». Esto es, la percepción antigua siempre estuvo sujeta a inclinarse por una serie de formas de arte que, en el pasado, habían alcanzado un cierto grado de madurez, pero cuya discriminación teórica se convirtió en el centro de una alternativa. O bien tales formas de arte consumado debían estar sometidas a las reglas de una construcción específica, con objeto de no ir en detrimento de la modelación del alma de sus receptores (argumentación platónica) o bien éstas terminaron por degenerar en estados corruptos, de cuyos logros se hace imposible retornar a su línea de desarrollo original, dado que tienen alrededor suyo un aura de superioridad moral que las convierte en el referente o la medida única por la que se ha de evaluar todo arte posterior (argumentación aristotélica).
Sobre todo, fue Aristóteles el que impuso por largo tiempo el establecimiento de un sentido del gusto canónico por medio del cual se daba mayor predilección a los logros estéticos del pasado. La apelación del Estagirita a la metáfora orgánica relativa a la historia del arte dramático de que las obras de este género teatral nacen, crecen, alcanzan su madurez, envejecen y mueren (Poét., 1449a 7-15), junto con su idea de que el arte es la imitación de la naturaleza (Fisc., II, 2. 194a 21 y ss.; Meteorol., IV, 3. 381b 3-7), fueron concepciones muy poderosas que, en bloque, tuvieron una gran influencia en la tradición que siguió después en el período helenístico y en su ulterior reaparición durante el Renacimiento. A ello se unía también la idea neoplatónica de que cualquier tipo de arte verdadero no es más que la plasmación de una belleza extramundana o sublime. Este fue un modelo explicativo que vino a ser puesto en cuestión, como vimos, sólo hasta comienzos del siglo XX con la idea de Riegl (para el caso de las artes plásticas) y Auerbach (para el caso de la literatura) de que la formación del gusto es un fenómeno reciente, a luz de su morfología histórica, determinada por los valores modernos en el terreno artístico y el derrumbamiento entre los culto y lo vulgar en la literatura moderna.

Un cuestionamiento que, al implicar un relativismo, a la vez pone en jaque la eternidad o la intemporalidad de la apreciación educada de los objetos estéticos de culto. En este sentido, lo que Riegl y Auerbach nos ofrecen es la oportunidad de hacer una genealogía de los objetos que son el producto de la actual valoración estética y poética. Limitándonos sólo al mundo de las obras de arte, podemos considerar importantes implicaciones derivadas de una tal crítica.

En vista de que a los monumentos históricos se añade a posteriori un valor rememorativo, y sobre todo por haber sido elaborados bajo fuertes presiones o condicionamientos sociales, ambos elementos son buenas razones para que debamos estudiar el fenómeno de la creación ancestral como una forma sensible no intencional. Es decir, que ha de ser abordado inevitablemente bajo una clave estética estricta y además, de cuño actual. Con respecto a las producciones modernas del mercado artístico, las cuales presentan un fin específico de goce en comparación con aquéllas legadas por el pasado, es esa misma intencionalidad
creativa (inconsciente)\textsuperscript{6} uno de los factores que las convierte en obras de arte, ya que actualmente así se las reconoce o son asumidas como tales. En la mayoría de los casos en los que algunas esculturas o pinturas conservadas pertenecientes a los grandes pueblos y civilizaciones de la antigüedad sean consideradas como artísticas, a pesar de que semejante telos no guiaba su intención original puesto que «pretendían satisfacer ciertas necesidades prácticas o ideales», aparte de estar vinculadas con fines totalmente externos a su constitución, es algo que se corresponde muy bien con un mero juicio de apreciación personal tal como lo daría un crítico moderno, pero que no tendría nada que ver con los móviles reales que motivaron la realización de dichas obras.

Lo importante es que no confundamos el orden morfológico de las imágenes con una de sus formaciones más recientes y por medio de la cual hoy día las percibimos, estos es, según el actual esquema de organización apreciativa, fruto de nuestra escolarización artística contemporánea. En otras palabras, el hecho de que muchos de los objetos-imagen legados por el paso sean susceptibles de recibir la clasificación de «monumentos» memorables tiene, siguiendo a Riegl, una naturaleza subjetiva en el orden de la interpretación. Pero no basta con que los objetos del pasado despierten en nosotros un valor histórico. Ellos también generan una valoración que sobrepasa lo rememorativo cronológico y sirven de testimonio de un devenir finito de los hombres y sus creaciones. Ya que al ser la prueba del inevitable «paso del tiempo (piénsese en las ruinas de un castillo o una muralla o en el olvidado escrito de un autor anónimo que emplea una jerga hoy en desuso) nos impelen a ser conscientes de la desaparición paulatina y necesaria en lo general» (RIEGL: 1987: 31).

Esta cronología de los valores artísticos de los monumentos es posible coordinarla con grandes formaciones históricas que condicionan otros tipos de valorización. Puede decirse que si bien hay que atribuir de manera exclusiva una perspectiva de voluntad de arte a la

\textsuperscript{6} Esta intencionalidad no debe ser confundida con un razonamiento (consciente) que al establecer ciertas condiciones y por el empleo de determinados medios busca una prosecución ulterior conforme a fines. El artista no hace evaluaciones racionales para elaborar, según sus posibilidades materiales, un conjunto de obras con las buscaría obtener fama. Si la obra de arte es verdaderamente intempestiva su intencionalidad radica en comunicar a otros una idea que, en cualquier caso, se desprende de un proceso de creación inconsciente individual, para convertirse luego en un proceso inconsciente de índole inter-individual.
época moderna, esta valorización es un criterio que funciona bajo la forma de una especie de lentes para observar otras maneras de apreciación de las imágenes que sustentaron otros tipos de la mirada y de la visión en el pasado.

En lo que sigue, intentamos ofrecer una síntesis de la periodización que algunos teóricos han propuesto como grilla de interpretación, a la hora de dar cuenta de las diferentes cadenas que integran las llamadas «eras de la imagen». En el capítulo anterior, procedimos a realizar la descripción de las diversas esferas de agrupación de las imágenes en el plano de los signos, a la luz de sus diversas manifestaciones psíquicas. También acabamos de ofrecer algunas pistas sobre el lugar que ocupan en la categorización de los regímenes ópticos del mirar y el ver. Al llamar la atención ahora sobre las diferentes propuestas de periodización es conveniente desplazar el significado corriente que liga la genealogía al simple transcurso temporal e insistir, por el contrario, en otro ángulo óptico de gran interés. Aquel que lo vincula con el tema del «eterno retorno» en la vida de las imágenes, es decir, de su muerte y su perpetuo renacimiento. Esto lo haremos mediante un rodeo tratando de colegir en qué contexto se dio la actual voluntad de arte que aparece como la forma dominante. El filósofo Martin Heidegger nos dará la pauta, dado que nos permite ubicar la voluntad estética moderna dentro de lo que él mismo designara como la moderna «época de la imagen del mundo».

3.5 La ciencia moderna como «Época de la imagen del mundo»

Para Heidegger uno de los fenómenos esenciales que caracterizan la Época Moderna es la ciencia. A su juicio, ella no es más que una derivación del pensamiento metafísico que fija su mirada sobre los entes, más que sobre el ser. Otro fenómeno que acompaña al primero y tiene una igual importancia para la constitución de lo moderno es la técnica mecanizada, que él entiende como una «transformación autónoma de la práctica» (HEIDEGGER: 1938/1996: 63). Un tercer fenómeno de igual rango es lo que el filósofo alemán describe como «el proceso que introduce el arte en el horizonte de la estética». Pero para Heidegger este evento se opondrá a la objetivación científica. Un cuarto fenómeno lo constituye la comprensión del obrar humano como cultura. Por último, un quinto fenómeno (que se hace
eco de una idea formulada por la sociología de Max Weber) es la desdivinización del mundo, paradójicamente operada por la imagen cristiana del mundo, la cual no excluye la religiosidad sino que transforma su experimentación como vivencia religiosa de lo infinito: los dioses ya no moran la tierra y han huido (63 y s.).

Si se pone como trasfondo la concepción que los griegos tenían del concepto de ciencia, la acción de saber obedecía a un orden por completo diferente del que actualmente persiste en su sentido moderno. Ciencia para los antiguos griegos consistía en hacer historia, de acuerdo con la etimología de la palabra. La historia en la visión griega del mundo privilegía la visión y por ello de algún modo se opone a la palabra latina investigatio, que expresa literalmente un «ir tras la huella», con lo cual se hace más énfasis en los sentidos táctil, olfativo auditivo y del gusto, más que indicar el sentido de la visión. Por lo demás, la palabra latina que designa el proceso de conocimiento no abarca el campo semántico que el vocablo griego sí posee: pues la búsqueda de la verdad no es más que la acción mediante la cual se intenta aprehender con los ojos de la mente la esencia misma de la cosa (el ser de lo ente, en palabras de Heidegger) o se indaga por el establecimiento de su causa primera (en los bien conocidos términos aristotélicos).

El vocablo griego mantiene, además, una relación de consistencia mutua con otros que pertenecen a su mismo tema. Por un lado, con el término histór: «el conocedor» o «sabedor» de algún asunto en particular; concretamente, «el que ve o busca», y en el ámbito jurídico, el «testigo». De hecho, la dialéctica como método racional aplicado en filosofía para la precisión de los conocimientos deriva del ámbito de los procesos de defensa y acusación, según se los desarrolló en los estrados judiciales (SICHIROLLO: 1978: 27-33). Por otro lado, en la propia indicación de la actividad del agente que investiga, la exploración e inspección de aquello que, verbigracia en Platón, se designa como el objeto teórico por excelencia, el eídōs (la forma) que sirve de principio ontológico, proviene del lenguaje de la casuística en la narración histórica y la jerga política antiguas (DGE, sv: ἐἰδος, ἐος, τό)\(^7\).

\(^7\) El diccionario puede ser ahora consultado en línea: [http://dge.cchs.csic.es/xdge/](http://dge.cchs.csic.es/xdge/)
Es decir, aquí hay una transición fundamental que parte de aquel que simplemente ve algo en el terreno práctico hasta el énfasis dado al tipo de saber contemplativo (*eidénai*) en el terreno de la especulación, en sentido estricto. Incluso ambos términos, *eîdos* y *eidénai*, derivan de la misma raíz indoeuropea que *historía e histór*. Por otro lado, el teorizar está en conexión a su vez con esto que fue precisado también por Platón como las *ideas*, cuyo propósito era distinguir con referencia a tal o cual concepto algunos aspectos relativos al contenido o estructura oculta de las cosas, no fácilmente discernibles en su percepción sensible o fenoménica.

En el mundo antiguo y, específicamente desde Platón, las artes sólo podían ser explicadas según su alejamiento ontológico del mundo de las ideas o esencias que constituían el centro de la indagación filosófica. Así, los objetos de los artesanos eran copias de los modelos naturales y éstos lo eran a su vez de los modelos eternos a los que hubo de atender el demiurgo cuando formó el cosmos (Galí: 1999: 291 y ss). En la Edad Media, Auerbach había mostrado que lo figural impuso una especie de desciframiento de los signos que están dispersos en todos los objetos de la creación divina universal (Auerbach: 1939/1996). El arte debía ceñirse o imitar un tal desciframiento por medio de la construcción de símbolos que indicaran, en última instancia, su origen divino.

Ahora bien, producir conocimiento en la actualidad, o lo que hoy se conoce como investigación fáctica, implica algo más que un estado de mera contemplación filosófica de lo trascendente, tal como lo creyeron los primeros pensadores occidentales de antaño. Sin llegar a negar una especie de intuición intelectiva, la acción de saber hoy supone una mayor práctica científica en el terreno de las cosas, según el modo en que lo han podido realizar así los modernos desde hace aproximadamente cuatro siglos. Una clase de práctica operativa por medio de la cual el sujeto cognoscente intenta comprender y dominar la realidad en su materialidad real (presente) o potencial (predictiva). El científico ensaya, pues, a recrear un estado de cosas, siempre de la mano de la intervención experimental, a través de la construcción lógica de *teorías* que luego funcionan como patrones de descubrimiento o por representar ellas la síntesis última de los diversos pasos.
metodológicos que han de ser coherentes con el paradigma que regula el estado actual de nuestros conocimientos.

La función ulterior de la ciencia (y a su vez de la técnica que, a juicio de Heidegger, determina incluso el desarrollo de aquélla) consiste, simplemente, en servir de norma de evaluación para la estimación de soluciones ya existentes o por determinar, alcanzadas dentro de un programa de investigación general o con vistas a una disciplina o campo del saber cada vez más específico.

Tal parece ser el fundamento epistemológico con base en el cual, dentro del contexto de la más reciente Filosofía de la Ciencia, ha quedado conformada la imagen moderna del mundo. Una imagen forjada según el puesto privilegiado conferido a la objetivación o reificación de lo humano y lo natural, uno de los blancos principales de la crítica heideggeriana. De este modo, el método científico adoptado por cualquier investigador viene ser, en esencia, la elección más viable (entre muchas posibles) del camino a seguir para resolver un problema que requiere del uso, no sólo de unos conocimientos previos sobre la manera en que se hayan resuelto otras dificultades similares, sino también de la aplicación de una serie de reglas de procedimiento a nivel operatorio. Tales reglas son inferidas durante el transcurso del análisis, con el fin de encontrar unos resultados que puedan ser demostrados o explicados. Procedimiento aplicable también a las teorías derivadas de los objetos de predicción, por susceptibles de ser sometidas a nuevas refutaciones y conjeturas por otras investigaciones en el futuro.

¿Qué se ha entendido tradicionalmente por investigación en la Ciencia moderna? Para tratar de dar una aproximación a este gran interrogante, enunciaremos a continuación los rasgos que son más comúnmente aceptados a la hora de afirmar que la Ciencia ocupa una posición dominante en el mundo moderno. Características que también hacen de ella la principal fuente de producción de conocimiento conceptual en detrimento de otras formas de conocimiento alternativas:
i. La Ciencia es una forma de pensamiento que fundamenta su modo de conocer en la observación empírica de la estructura de los fenómenos naturales, y por adelantar conceptos a través del nivel de coherencia que posean sus afirmaciones sobre las causas que explican de forma objetiva la disposición del mundo en donde tales fenómenos ocurren.

ii. El pensamiento científico llega a conclusiones válidas a través de la conjunción/articulación entre un razonamiento empírico inductivo y un razonamiento teórico deductivo. La lógica deductiva asegura la correcta demostración de las hipótesis o postulados desde los que se parte para conocer la realidad en cuanto tal; la lógica inductiva convalida y contrasta las afirmaciones que se hacen sobre lo real desde aquel plano estrictamente teórico, constituyéndose, pues, en la base o soporte de la inferencia científica (MORIN: IV: 1992: 179 y ss.).

iii. La Ciencia busca de esta forma un principio de «continuidad de la investigación» consistente en que los productos o resultados de su hacer (la construcción y definición de teorías) sean acordes con los medios empleados para su consecución (los métodos de búsqueda o el diseño metodológico propuesto para el caso). Aquí juega un papel importante el examen que se haga de tales componentes: 1) al exigir que las relaciones entre productos y medios sean susceptibles de ser formuladas a través de nuevas proposiciones, para constituir luego un único cuerpo de conocimientos y 2) que éste a su vez consiga ser ulteriormente sometido a nuevas demostraciones o refutaciones (DEWEY: 1938/1950).

iv. El objeto de estudio de la Ciencia es, por tanto, el ser de lo real; pero este «ser» es el equivalente a las entidades pertenecientes a lo real físico aprehendido desde nuestro campo mental/visual de percepción o bien de nuestra desnuda condición bio-antropológica (DEWEY: 1938/1950; MORIN: 1992). De ahí que la realidad en cuanto tal pueda ser relativamente inteligible para nosotros en la medida en que ésta excede los márgenes de dicho campo.

v. Así pues, el pensamiento científico supone un mundo objetivo que posee un tipo de ser independiente y, por ende, una organización propia; lo cual legitima y asegura la forma en que produce su conocimiento, hasta cierto punto.
Desde las investigaciones de Panofsky (1927/1999) se ha insistido mucho en que esta concepción científica de la realidad estaba influída por la introducción de la perspectiva en la pintura renacentista como forma simbólica por la que eran ubicados bajo un único horizonte los objetos de la naturaleza. El distanciamiento del sujeto, que ve o contempla de forma proyectiva sobre un plano de fondo, permite el cálculo o la manipulación de lo visto en términos de objeto. Las imágenes de las cosas eran un acicate para la conceptualización y medición del entorno en el que se ha venido desarrollando la subjetividad moderna.

El proyecto foucaultiano de la arqueología del saber en las ciencias humanas que durante su aparición rivalizaron con las ciencias exactas, creando así unas específicas formas de experiencia, no desatiende esa conexión entre una imagen del mundo impuesta por la visión científica moderna y lo expresado en los diagramas que, por ejemplo, desarrollara la pintura. A continuación trataremos de ver en qué consistieron las líneas de investigación esbozadas por Foucault, asumidas por nosotros como especie de apoyaturas o antecedentes para una periodización morfológica en la historia de las imágenes.

3.6 Foucault y las arqueologías de nuestra actualidad

Al final de su Arqueología del saber (1969), Michel Foucault ya había esbozado dicho programa, a modo de plan de trabajo, con objeto de aplicar en otros dominios el análisis arqueológico. Su objetivo era abrir el examen por él realizado alrededor de la episteme y sus fragmentarias y periódicas discontinuidades durante los cuatro últimos siglos en Occidente, con la intención de buscar allí, en la exterioridad de los discursos producidos, un correlato que, dentro el curso mismo de la investigación, resultaba en alguna medida asincrónico con respecto a los propios «regímenes de enunciación». En efecto, estos últimos habían sido estudiados por tener una estricta orientación epistemológica y científica, es decir, por ser constitutivos de unos objetos de discurso. Al estar conformado por un conjunto de prácticas, dicho correlato de lo «discursivo» remitía a unas modalidades de la mirada o «regímenes de visibilidad», cuyo ámbito Foucault designó en un comienzo, para dar cuenta de su especial singularidad, en términos de lo «no discursivo». Y sin que esto llegase desencaminar en el proyecto general de ofrecer la regularidad de la episteme en
una época determinada, es decir, la empresa de ofrecer un cuadro completo de la regularidad formativa en que iban apareciendo las figuras propias de los enunciados que son característicos de las ciencias humanas.

Por el momento, buscamos atender a la manera en que Foucault logró separar cuidadosamente la autonomía de ambos elementos constitutivos, por referencia al eje del «saber» (sc., lo visible y lo enunciable, el hablar y el ver), pues, al momento de confrontar o de poner en relación «las formaciones discursivas» y unos «dominios no discursivos», lo que interesa en el análisis arqueológico no es (re)construir la mentalidad de un período anterior de la historia para «sacar a la luz grandes continuidades culturales», ni hacer una descripción de las instituciones y/o circunstancias que dieron lugar a una serie de discursos, ni dar con la interpretación correcta de lo expresado en ellos, sino, por el contrario, «se intenta determinar cómo las reglas de formación de que depende —y que caracterizan la positividad a que pertenece— pueden estar ligadas a sistemas no discursivos: se trata de definir unas formas específicas de articulación» (FOUCAULT: 1969/2007: 272).

En la serie de dominios alternativos señalados por Foucault en su Arqueología (325-30) se contaba, según el orden y el grado en que pudieron ser desarrollados, en primer lugar, una «arqueología de la sexualidad», luego una «arqueología de la política» y, por último, una «arqueología de la pintura».

En el primer caso, esto es, en torno a la sexualidad del sujeto, lo que estaba implicado en un tal tipo de investigación, debemos insistir, era un estudio tanto de sus formas discursivas como de su articulación con lo no discursivo. Tema que, de hecho, él mismo pudo concretar bien en los tres únicos tomos que se publicaron de su Historia de la sexualidad (La voluntad de saber [1976], El uso de los placeres y La inquietud de sí [ambos de 1984]), bien en los últimos cursos que impartió desde comienzos de los ochenta en el Collège de France (Subjetividad y verdad [1980-1981], La hermenéutica del sujeto [1981-1982], El gobierno de sí y de los otros [1982-1983] y El coraje de la verdad [1983-1984]). En rasgos generales, Foucault después pudo definir este tipo arqueológico como una investigación en la que se intentaba establecer en qué momento aparecieron una serie de técnicas y
procedimientos a través de los cuales los sujetos pasaron a ser o se convirtieron en los objetos de sus propias prácticas y discusiones éticas y sexuales.

El segundo dominio estaba representado por una «arqueología de la política». Si bien antes esta variante sólo pudo vislumbrársela, por las cuestiones allí tratadas en torno al estudio del poder disciplinario, con un único trabajo como *Vigilar y Castigar* (1975), sólo hasta la aparición de los cursos que dictó también en el Collège de France, desde mediados de los setenta fue posible hacerse una idea de las reales dimensiones e implicaciones de semejante indagación (*Defender la sociedad* [1975-1976], *Seguridad, territorio, población* [1977-1978], *El nacimiento de la biopolítica* [1978-1979] y *El gobierno de los vivientes* [1979-1980]). Foucault terminó así por adelantar el estudio del poder bajo una noción práctica de la política, designándola bajo el término de «gubernamentalidad». Noción que comporta un triple sentido: ante todo, por ser una praxis vinculada con toda una multiplicidad de técnicas, análisis y cálculos a la hora de ejercer un poder en red «que tiene por blanco principal la población, por forma mayor de saber la economía política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad». Luego, al estar ligada con la configuración de una línea de fuerza tendencial que condujo a la preeminencia de un tipo de poder en occidente tal como el «gobierno», sobre otros anteriores (*sc.*, la soberanía y la disciplina), cuya expresión se da en forma ya sea en dispositivos de seguridad ya sea en un saber de índole gubernamental. Por último, al derivar su consolidación «del proceso en virtud del cual el Estado de justicia de la Edad Media, convertido en Estado administrativo durante los siglos XV y XVI, se "gubernamentalizó" de forma progresiva» (FOUCAULT: 1978/2006: 136).

Aunque, de manera conjunta, Foucault esbozó otra arqueología que, a pesar de no ser abordada con la profusión en que lo hizo con las dos anteriores (esto es, en libros y en investigaciones independientes), no por ello dejó de tener un lugar central en su obra, al constituir ese otro lado de lo indecible de su propia escritura. A saber, no sólo sus breves estudios dedicados a la pintura (su ensayo sobre Magritte [1973], *Esto no es una Pipa* y su conferencia *La pintura de Manet* [1971], del cual hay también un manuscrito inédito), sino su preocupación conjunta por lo que podría llamarse una «arqueología de la literatura y el
arte» que es incluso extensible a una teoría de las imágenes. Queremos simplemente dejar abiertas las siguientes preguntas: ¿Cuáles fueron las líneas directrices trazadas por Foucault en las que se realizaría tales temáticas? ¿Qué relación tiene esta investigación en torno al arte con esos tres ámbitos que son el saber, el poder y la subjetividad? ¿Por qué el arte mismo tendría un dominio autónomo e interdependiente como lo discursivo con respecto a lo figurativo? Creemos que las respuestas a tales interrogantes están esbozadas en su abordaje sobre la historia de la sexualidad y la manera en que concibió allí la ética como el hacer de sí mismo una obra de arte (cf. supra, Cap. 1, 1.2).

Por nuestra parte, creemos que así como el psicoanalista debe poner en términos no lingüísticos sino simbólicos lo que brota del inconsciente que escapa incluso de ser expresado en el lenguaje, así también una arqueología de las imágenes (al incorporar los diferentes dominios del arte) afronta el problema de tratar con las prácticas no discursivas. Estas prácticas no discursivas se las ubica mejor en el dominio de una periodización de las imágenes que habrán de abarcar varios de los grandes períodos de la historia humana. Autores como Gilles Deleuze, Regi Debray, Pierre Lévy, o José Luis Brea han proporcionados útiles herramientas para hacer una tal periodización. Este capítulo enfatizará más en el cuadro ofrecido por Lévy, al recoger en toda su amplitud el trasfondo histórico del desarrollo de las morfologías de la imagen que ofrecen los otros autores.

3.7 Las eras de la imagen como ejemplos de espacios de saber

Pierre Lévy procede mediante una muy original ordenación espacial del saber humano. Su propósito es dar cuenta de los cambios operados en la historia con respecto a la función cumplida por los sujetos y las transformaciones correlativas ante a los objetos de conocimiento. Puede decirse que la suya es una aproximación hecha desde una perspectiva histórico-antropológica. Establece así cuatro tipos de espacio en un eje diacrónico, pero sin descuidar su encabalgamiento mutuo en un eje sincrónico. Esta última es una dimensión en donde todos los espacios se reflejan entre sí, a semejanza de un holograma en el que la figura más visible proyecta la imagen de las restantes, cuyos espectros se incorporan formando una sola totalidad imaginaria. En lo que sigue haremos una breve sinopsis de la
periodización propuesta por Lévy para explicar si ella se empalma bien con el marco descriptivo que Debray y Brea hacen de las edades de la imagen a lo largo del despliegue antropológico de la imaginal.

i) En un comienzo la Tierra fue el primer espacio habitado por la humanidad, inventado en el paleolítico con el lenguaje, los procesos técnicos y las instituciones sociales. En ella la infraestructura política que sirve de contexto se basa en las familias, los clanes y las tribus como grupos orgánicos de la comunidad. Su identidad se despliega en el vínculo originario que las primeras manifestaciones culturales mantuvieron con animales y plantas, dentro de la idea de una única unidad cósmica. En la Tierra el individuo porta estos elementos como si él fuese un microcosmos que refleja el macrocosmos que lo desborda por todas partes. De ahí que el objeto del saber terrestre se restrinja al eterno retorno del origen o apunte a una vuelta hacia los inicios en los que todo empezó a través de un proceso que deberá ser repetido de forma algorítmicamente. El objetivo de ello es romper con el equilibrio impuesto por los ciclos naturales, al ser éstos la base del orden social: la fiesta del gran año es el ascenso del desorden para asegurar otra vez el orden venidero, siempre fluctuante.

ii) Posteriormente el espacio del Territorio se formó con el avance de las civilizaciones, la aparición de la escritura y la formación de las primeras ciudades. Desde entonces los hombres encierran el espacio abierto de la Tierra al establecer límites y fronteras, sometiéndolo al mismo tiempo los flujos naturales y el desplazamiento nómade de hordas de recolectores bajo la lógica de un espacio estriado que asigna a cada quien su rol en el marco de una jerarquía. Esta es la razón de que su infraestructura política esté representada por grupos molares de orden piramidal como el Estado, los estamentos burocráticos, las fuerzas militares, las sectas y las iglesias. Su rasgo común es servir de aparatos de captura para todo lo que esté fuera de control. Bajo estos parámetros la identidad empieza a construirse en forma sedentaria a la luz de los modelos de la casa, la hacienda, la ciudad, el país. Lugares todos donde el individuo es una especie de micropolis, al aparecer éste así segmentado en su propio interior. Por ello un saber territorial es un saber que mide por la escuadra y el compás: su objeto es la geometría.
iii) Viene luego, una vez constituido cierto nivel de estratificación, el espacio de las Mercancías. Al apoyarse sobre los dos anteriores, en el espacio mercantil el hombre trata de enlazar los territorios para establecer y dominar todos los circuitos que regulan la circulación al momento de enlazar los distintos mercados y/o regular el intercambio internacional de los productos. Esto se debe a que es en dichos circuitos donde aparece la moneda que fija los precios de distribución, saturación, transporte y hace surgir el fenómeno de la velocidad de los contactos entre los pueblos. Tras el surgimiento del capitalismo en la historia reciente y gracias al apoyo que este sistema encontró en la organización del *Estado territorial*, y por vía de la redefinición del *Cosmos terrestre* que lo precedió (por apelación a la pseudo-imagen del mundo-cantera de recursos ilimitados) con el espacio mercantil se dio inicio la desterritorialización en masa de la producción. Quienes dominan el campo mercantil proponen así correr todas las fronteras en beneficio propio, pero manteniéndolas siempre que algo vaya en contra o en perjuicio de sus propios intereses. Si tal es el caso, ellos tendencialmente instigan y obligan cada vez más a los individuos que les están subordinados (social y económicamente) a adoptar en lo privado identidades fragmentadas que los encierran ya sea en la forma tradicional del micro-oikos de la familia ya sea en el molde consumista del individualismo extremo. En suma, es en torno a la producción y el consumo que se devana el objeto del espacio de las mercancías.

iv) El espacio del conocimiento, propio de la inteligencia colectiva, está aún por constituirse. Si bien no se ha realizado, es virtual en el sentido de que está en espera de surgir. En el presente adopta la forma de una comunidad de almas que hoy día logra enlazarse interneuronalmente a través de las nuevas tecnologías de la información y progresivamente alcanza su consumación mediante dos vías al parecer mutuamente excluyentes o contradictorias. O bien al generar más ruido del que se produce por una necesidad comunicativa inmediata o bien al llegar a formar árboles de integración en los que, no obstante, existe la posibilidad de que dicho desorden o ruido a nivel informativo y comunicativo se convierta en verdadero conocimiento. Esto a condición de que puedan proponer plataformas y estrategias creativas para afrontar los problemas de desigualdad material y social que hoy queremos resolver y cuyos beneficios redundarán así en toda la comunidad. Estrategias surgidas frente al desafío de cambio en las formas de vida impuestas por los diversos regímenes que se actualizan a través de los espacios territoriales.
y mercantiles. Dentro de los ejemplos a los que recurre Lévy para ilustrar el soporte tecnológico de la inteligencia colectiva se encuentran la biología molecular, los bytes de la informática y los átomos de la nanotecnología. Todos suponen el uso de «técnicas moleculares» con menor gasto, lo que las hace más eficientes en oposición a las «técnicas molares» o de producción en masa y con mayor despilfarro energético. En correspondencia con ello, las nuevas identidades de los sujetos en el espacio del conocimiento tendrían por modelo las organizaciones cuánticas moleculares más que las grandes unidades molares, dada la multiplicidad de las cualidades de cada persona, o como lo señala el autor, en razón del hecho de que

las cualidades solo pueden ser un arreglo colectivo de enunciados, el espacio de una palabra plural, un instrumento de autodescripción cruzada de individuos, de grupos y situaciones de los que emergen. Este lenguaje repele las imágenes del sujeto en forma de estructuras lineales, jerárquicas o sistémicas, estratificadas por “niveles de integración” sensatos e interconectados (Lévy: 2004: 97).

La idea de una subjetividad colectiva organizada por un cinemapa interactivo (por el que se ubican virtual y electrónicamente las cualidades que se vuelven así visualizables en un espacio abierto que coincide con la vida) representa la manera de idear un soporte imaginario donde las identidades ya no equivalen a la construcción de individualidades, sino que éstas se construyen en la modificación permanente de sus atributos. El cinemapa es la nueva forma en que los sujetos hacen una imagen colectiva de sí mismos por vía o bien del desmantelamiento de las imágenes fragmentarias que están ligadas a soportes materiales en forma de los llamados productos, bien o servicios. Nos obstante, una transformación así sólo puede hacerse a través la desencarnación de los falsos ídolos que se nos proponen en los medios tradicionales. Ídolos que se difunden para ser asumidos una y otra vez por las nuevas generaciones, según las lógicas propias de las estrategias de mercadeo y del consumo aún hoy imperantes.

A pesar de haber surgido en una época previa a la irrupción y el domino colectivo de las nuevas tecnologías, las obras de Luis Camnitzer y Oscar Muñoz ponen entre paréntesis la concreción de una obra dentro de los límites de un objeto susceptible de exhibición en un
espacio estriado. Sus propuestas apuntarían ya al esbozo de un cienemapa cuando, a su modo, apelan a unas ideas-imagen que pueden ser creadas por el receptor de sus respectivas expresiones artísticas, al estar basadas en enunciados o en la desaparición de las formas.

¿A qué habrá de recurrirse para hacer efectivo esta transición hacia lo nuevo que sentimos en nuestros días con el riesgo latente de que ello termine por convertirse en una regresión que ayude a consolidar más bien los poderes constituidos desde antaño? ¿Acaso si queremos imaginar un mundo libre de las tradicionales lógicas de dominación, no debemos entonces volver sobre las imágenes que los espacios antropológicos han producido de sí mismos en el plano estético?

Ahora podemos enlazar la progresión histórica de los distintos espacios antropológicos, tal como los ha descrito Lévy con la periodización de las eras de la imagen que han propuesto autores como Gilles Deleuze (1981/2007), Régis Debray (1992/2009) y José Luis Brea (2010). Lo que permitirá avizorar qué significa el empalme entre unos y otras en el llamado ascenso de la cultura visual. Por lo que sabemos, esta conexión no ha sido establecida hasta ahora y nos parece importante para comenzar a establecer los lineamientos de una arqueología del inconsciente pictórico. Campo colectivo de imágenes cuyas figuras (introyectadas por la sociedad y proyectadas luego por los individuos durante el proceso de socialización) han servido por ahora de guía al momento de definir los tipos de identidad (personales y de grupo) durante la consolidación en la morfología de la subjetividad en cada fase histórica. Pero el gran interrogante, insistimos, es poder establecer qué nueva imagen del sujeto se está constituyendo a cada paso, al ser agenciada por nosotros mismos en la actualidad.

En efecto, podríamos relacionar el espacio de la tierra y de su consiguiente incorporación en el territorio con el arquetipo de la «imagen-materia». Arquetipo propio de un cosmos de las sustancias, tal como se lo representaban las antiguas culturas y que Brea establece para el período religioso de la humanidad, mientras que Debray ubica de forma parecida con relación a esta edad de la imagen dentro de la esfera de la «logosfera». Ella aparece al consolidarse la escritura y tras establecerse el «régimen del ídolo» en donde la imagen es administrada por una dirección teológico-política. Sorprende como Deleuze, siguiendo la
morfología del arte propuesta por Aloïs Riegl, da también a este período de la percepción estética el nombre de «espacio háptico», pues al alcanzar su clímax en el arte egipcio, en tal fase se otorga primacía al encerramiento geométrico de los cuerpos dentro de un primer plano. Proceso ejecutado a través de la línea que corta los flujos que atraviesan un entorno natural abierto y sin fisuras que es necesario recortar para ejercer sobre él un control monárquico.

Luego tendríamos en el espacio de las mercancías (que resulta de la consolidación de límites en el espaco terrestre de extensiones baldías) un tipo de imagen-materia que pasa del estado de sustancia al de cosa o que se convierte en imagen-fetiche por los efectos de una representación ilusoria. En términos de Brea y de Debray se consolida entonces un régimen del arte en donde las imágenes pueden ser comercializadas en la grafosfera, lugar en donde la palabra hablada y los significados se hacen signos inscritos al infinito con la invención de la imprenta. A un tal régimen pertenecería para Deleuze el arte griego y bizantino que se reactualiza posteriormente en el Renacimiento italiano, una vez se constituye un espacio visual de tipo táctil-óptico. Se crea así un segundo plano con el fin de ubicar los cuerpos ya separados y estratificados bajo una mirada que toma distancia y los capta en perspectiva. No es por azar que Foucault, para el caso de los dispositivos de poder, haya utilizado aquí el esquema del panóptico, por ser la forma de percepción característica de las técnicas de vigilancia durante el ascenso del capitalismo industrial.

Por último, en el ámbito de lo que Debray llama la «videosfera» la imagen pasa de ser cosa a convertirse en un tipo de percepción. Por su parte, Brea ha ubicado aquí el paso de una «imagen-film» que deriva de la proyección en perspectiva de la pintura y de su continuación instantánea aportada por la fotografía, hacia lo que él designa como las «e-images» o imágenes electrónicas construidas, difundidas, recreadas y transformadas digitalmente a través de las nuevas tecnologías. Para Deleuze sería el fin en pintura de las técnicas del color y de la luz en donde las vanguardias del siglo XX exploraron con un espacio óptico puro, al tiempo que se daba cabida a lo visual. El espacio de conocimiento se asentaría sobre esta plataforma de lo visible y por cuya mediación se están ahora formando las nuevas identidades de los sujetos virtuales: lugares a-tópos (sin-lugar) y digitales por los
que ha de transitar la construcción de la imagen que deben forjar de sí mismas las «inteligencias colectivas».

 Esto nos lleva a delimitar todo el proceso global con referencia a un estudio arqueológico-figurativo de las obras de Luis Camnitzer y Oscar Muñoz, reconocidos representantes latinoamericanos del conceptualismo y el net-art, respectivamente. Como veremos en los capítulos que siguen, si se los ha tomado en forma de ejemplo, es para sostener que el arte contemporáneo, entendido como experiencia límite, nos permite evaluar la manera en que el sujeto se hace como tal una individualidad plena en el espacio de conocimiento. Ellos estimulan a su público a investir una imagen de sí que les adviene del otro, sobre la base de la particular capacidad pictórica inconsciente que ambos comparten a nivel psíquico.

 Disposición anímica que, en el caso de los artistas mencionados, y, en especial, por la mediación plástica presente en sus obras, tiende a ser motivada en todos aquellos que las reconocen como invenciones por fuera del mundo del arte. Y lo hacen en calidad no sólo de receptores sino también de productores, logrando así incorporar sus propuestas de modo creativo en el seno de su vida personal y colectiva. En otras palabras, intentaremos mostrar en los capítulos que siguen cómo el sujeto hoy se constituye en cuanto tal a partir de la imagen que él mismo hace de su ipseidad, la cual puede ser edificada y quedar completa siempre y cuando no se excluya la relación mimética en la que éste se ve inmerso ante la imagen emanada de los que le sean a la vez próximos y lejanos en su alteridad. Un proceso, repetámoslo, que sólo ha encontrado su expresión más lograda en la experiencia estética y en la emergente cultura tecno-visual de nuestros días. Los artistas seleccionados llevan hasta sus últimas consecuencias una apuesta en la que se juega nuestra identidad como sujetos cargados de imágenes, pero que son a la vez psiques imaginantes.
4.1 Hacia una creación y una estética colectivas

En el pensamiento de Camnitzer el arte es abordado desde una perspectiva tanto antropológica como sociológica. Lo antropológico atañe el hecho de que el arte es considerado como un saber-hacer tipicamente humano que altera ya sea la relación que en forma genérica hemos establecido con el mundo, ya sea la actividad personal de los sujetos que producen o reciben las ideas sugeridas por medio de las obras (es decir, por afectar el espacio implicado en el tejido cósmico-intersubjetivo). Mientras que el componente sociológico tiene que ver más bien con las relaciones de fuerza que están detrás del arte como actividad social relativamente autónoma e independiente, y con las cuestiones del ulterior tratamiento y comercialización de los productos artísticos (esto es, el mundo del arte como esfera de rivalidades e intercambios, llena de tensiones como cualquier otra). Entre ambos frentes el hacer artístico y la recepción estética se enriquecen y coexisten mutuamente hasta alcanzar dimensiones e implicaciones ético-políticas.

Más que la simple producción de objetos que han de ser analizados según categorías estéticas universales, en su más reciente Cronología Camnitzer nos advierte que la mirada antropológica y social en torno al arte le ha permitido «observar las cosas como instrumentos para entender los contextos y los órdenes en que las cosas aparecen». Dada una cierta disposición de los esquemas de poder, y conforme a las relaciones implicadas en cada organización social, la tarea del arte no es añadir a lo ya dado una apreciación estética de lo bello.

Por el contrario, para Camnitzer el arte es «una forma de crear órdenes alternativos y de redistribución del poder» (CAMNITZER: 2012: 15). Una exigencia que, de manera poco ortodoxa, apela a la función política y ética que pone en juego el saber y el hacer asumidos

---

8 La primera versión de esta Cronología puede ser consultada en el catálogo de exposición retrospectiva que se le dedicó en el Museo Nacional de Artes Plásticas de Montevideo, en 1986.
como profesión en el campo de la alta cultura. Vale decir, por todos aquellos que se presenten a la vez como reproductores y operadores artísticos. Sin embargo, en la situación actual, la ideología dominante y la percepción doxica en torno a la figura del artista han impedido adelantar a cabalidad un tal proyecto de emancipación creadora⁹.

En el universo de los bienes simbólicos de valor estético, la cuestión del lucro ha llevado al artista a tener una falsa concepción de promoción individual. De hecho, al desenvolverse en un medio ajeno al contexto, esto es, con la prerrogativa o la facultad para expresar sentimientos por fuera del mundo ordinario, el artista es alguien que hasta ahora ha pertenecido a una minoría que paradójicamente ha luchado por hacer visible o enunciable lo más universal de nuestra condición humana. En medio de dicha situación, desgraciadamente esta finalidad ha quedado confinada, por influencia de las lógicas del mercado económico de los bienes materiales, a una meta preestablecida para escalar peldaños o con el fin de alcanzar una posición privilegiada en los centros globales de producción cultural y en los monopolios de difusión de las obras de arte. Monopolios y centros encarnados en y movilizados por representantes artísticos y curadores de alta gama; éstos asimismo vinculados con las redes de galerías y museos con un gran reconocimiento a nivel internacional.

Para Camnitzer el problema estriba en crear un arte como bien común que logre escapar de las tipologías de valorización del mercado, en su sentido más laxo y corriente, esto es, un arte realmente integrado con la vida cotidiana. Al ser la vida en sí misma un bien común ella estaría inevitablemente ligada al provincialismo del que surge la obra de arte, lo cual se opone así a las corrientes estéticas que buscan la universalización de un único provincialismo ampliado o que pretenden ejercer una especie de «imperialismo estético» (CAMNITZER: 2006: www.cce.or.uy., 2007/2012: 396 y s., n. 12).

---

⁹ En su manifiesto de 2008, texto que fue enviado a la Bienal de la Habana, Camnitzer pone en estrecha relación la finitud del poder, su vigente e inmodificada mala distribución entre un reducido número de personas y la necesidad de una nueva redistribución más ecológica del mismo en el espacio social. El plan está hecho con vistas a crear una sociedad más equitativa, en donde el arte como institución pierda todo sentido, puesto que si aún hoy lo tiene, ello obedece a la tarea que, directa o indirectamente, asumen los artistas al tratar de cuestionar con su propuestas el orden de cosas establecido (CAMNITZER: 2012: 51)
Una forma de contrarrestar esta tendencia es enfatizar la transmisión del arte como comunicación creativa de ideas. No obstante, tal cosa choca con el modelo institucional de la enseñanza académica que separa al artista profesional del maestro de arte. La concepción mercantil siempre ha restringido la actividad creadora a un cierto oficio bien remunerado en correspondencia con el impacto que posea la propuesta del artista de turno. Bajo tal premisa sólo algunos inspirados o privilegiados tendrán así el derecho en sus vidas de llegar a ejercer un tal oficio. Quienes no logren acceder a este círculo selecto, se ven condenados a convertirse en reproductores de las grandes técnicas o en grandes cultores sobre la historia del arte en al ámbito local de las academias o las universidades (CAMNITZER: 1984/2007: 38 y s.). Pero ¿por qué el artista consagrado no debe ser también un maestro y, a la inversa, el maestro un artista en el sentido pleno del término?

De ahí que al comenzar su carrera en 1950 por la hechura de grabados en el formato de ediciones, Camnitzer haya incurrido (tal como él mismo lo declara) en dos errores estratégicos en su objetivo de promover una «democratización del arte» y su enseñanza. En primer lugar, porque el arte hecho en ediciones, el cual requiere la formación de un público específico, imposibilitaba tal democratización. En segundo lugar, fue totalmente ilusorio para Camnitzer haber creído que el medio estimularía sus propias «tendencias expresionistas» (CAMNITZER: 1986: 5; 2010: 16). En otras palabras, si la lección del primer intento fallido fue la toma de consciencia de que la democratización del arte debía hacerse por fuera de los procesos de la adquisición directa, la segunda lección tomaba nota del hecho de percibir que la reproducción serial por medio de un mecanismo técnico podía ser la vía de una autoterapia emocional, pero no la apertura hacia la creación estética colectiva.

Tras abandonar Uruguay en 1964 (fecha que coincidió con el comienzo de una virulenta y catastrófica fase de represión y ascenso de gobiernos dictatoriales en el Cono Sur) la visión internacional, durante su estancia en el extranjero, le revelaría el trasfondo de otros procesos desconocidos por él hasta aquel entonces. Ello en la medida en que Camnitzer pudo, en calidad de hombre criado en un país del tercer mundo, tener acceso a la dinámica de la cultura universal en un contexto como los Estados Unidos. Y conforme al hecho de que, bajo los auspicios institucionales recibidos mediante una beca financiada por
instancias privadas en una capital del arte de vanguardia como lo fue Nueva York al terminar la Segunda Guerra Mundial, su percepción del mundo de los bienes simbólicos se revelaría así sin dilación o de forma instantánea, con todas sus (reales) contradicciones. El escenario que dejó atrás Camnitzer era, como es obvio, el campo del arte «periférico» latinoamericano, ubicado en los márgenes de la «corriente principal» o mainstream que fue capaz de aglomera la mayor parte de los grandes centros y obras de producción cultural antes ubicados en Europa y por medio de los cuales fue impulsado el arte hegemónico que en adelante habría de irradiar desde el nuevo marco mediático estadunidense.

Junto con otros artistas que migraron por las mismas fechas, Camnitzer conformaría con ellos una especie de diáspora en donde el acceso inmediato al medio artístico dentro del mercado internacional permitió, tanto a él como a sus amigos, tomar cierta distancia crítica ante la forma estándar y oficial del nuevo arte dominante. Mediante la unión en un pequeño colectivo se creó una especie de consciencia que los llevó a convertirse en personas ajenas a la dinámica del juego patente en la producción de los bienes de la alta cultura, pero que a la vez los hacía cómplices y víctimas de su propio rechazo al mercado del arte de vanguardia. Al conformar, al lado del venezolano José Guillermo Castillo y de la argentina Liliana Porter y él mismo, un grupo de grabadores bajo el título de The New York Graphic Workshop, la primera empresa de Camnitzer como reacción al minimalismo tuvo, de todos modos, la cualidad de no ser una simple propuesta a nivel formal. Para el artista uruguayo esta lucha micropolítica empezó a ser una lucha contra una «estética de la opulencia» (CAMNITZER: 2007/2012: 305).

10 Al querer delimitar la situación política de Camnitzer y otros latinoamericanos en el contexto internacional Mari Carmen Ramírez ya había hablado de «comunidades periféricas ‘de los otros’ situadas dentro del Primer Mundo» (RAMÍREZ: 1991: 15). Frente a las viejas formas de oposición organizadas en torno a las lógicas del espectáculo o la simulación por aludir al «referente» y «lo real» (aspectos desacreditados en los medios artísticos hegemónicos que, sin otra alternativa, habían comenzado a trabajar dentro de la línea de la producción de simulacros), los artistas de la diáspora reflejaron por entonces «las tensiones de esta relación entre Primero y Tercer Mundo en la persistencia y superimposición de elementos referenciales modernistas dentro de vocabularios y estrategias post-modernistas. En el caso de los artistas Latinoamericanos, estos elementos se manifiesta[n] en su preocupación con la identidad cultural, con el comportamiento político contestatario y con la elaboración de formas artísticas de resistencia y de comunicación con un público amplio» (Ibid.). La autora asimismo enfatiza que el arte conceptual latinoamericano se cuajó en Nueva York a partir de los jóvenes que se exiliaron de sus países de origen y se reunieron allí a mediados de los años sesenta y hasta finales de la misma década (63: n. 12). El término «diáspora» es empleado por Camnitzer en su libro Didáctica de la Liberación, reconociendo ciertos «intereses autobiográficos» (CAMNITZER: 2007/2012b: 285).
El contraste de un «arte por el arte» y un arte local ligado a una lucha desde el contexto en los países del tercer mundo resultó más que una mera constatación. Desde un punto de vista personal, este fue un descubrimiento de primer orden que, tal vez, no por casualidad, llegó a ser paralelo a la culminación del minimalismo en la escena norteamericana. Como lo indica el mismo Camnitzer:

Por esa época vi la bienal del Museo Whitney. La visita fue importante porque caí en la cuenta de que el costo promedio de producción de las obras minimalistas era mayor que el salario anual de un minero boliviano, un ejemplo que no era arbitrario. Yo había ido a Nueva York con una beca Guggenheim, y la Fundación Guggenheim estaba financiada con dinero obtenido por la American Smelting and Refining Company con la explotación de las minas de estaño bolivianas (2012a: 16).

El gran arte y la formación académica indispensables para quien desee luego convertirse en un artista reconocido en el extranjero, son cosas que precisan de una larga cadena de condiciones y precondiciones materiales de producción. En conjunto, semejantes condiciones posibilitan una entrega absoluta a la vida artística, sin tener que preocuparse por la satisfacción ordinaria de las necesidades más básicas. En tales circunstancias, la democratización del arte no pasa de ser una ingenua utopía. A esto hay que añadir el valor agregado que comporta la elaboración de cualquier obra de arte y la puesta en venta o posible subasta del corpus artístico, según su índice de apreciación o cotización estética en el futuro. Lo que depende, a su vez, del nivel o grado de reputación en vida o post mortem alcanzado por el propio agente que se presenta como autor de la obra. Desde muy temprano, la cuestión para Camnitzer habría partido del problema de cómo romper con la lógica mercantil de la bolsa de valores del buen gusto que había determinado, desde su nacimiento en la Europa Moderna hasta su continuación monopolística contemporánea, el tráfico de los bienes simbólicos dentro del medio artístico internacional.

Si la corriente minimalista incluía cierta modelación básica de los objetos del mundo o la diagramación geométrica desnuda con vistas a ofrecer su manifestación más simple, una forma de llevar hasta el extremo semejante tipo de expresión estética podría consistir, según
Camnitzer, en especular con la idea de tomar «el edificio Empire State» para hacerlo «doblar en forma de una U» (16 y s.). Además de que tal idea resultaría a cualquiera de por sí absurda, los costos para su realización serían desproporcionados y la impresión que generaría entre el gran público no sería menos «insoportablemente totalitaria» (17). El asunto debía evitar, pues, los costes de la materialización de la obra como cuerpo de exhibición.

Para no verse atrapado en el esquema serial de aquello que Baudrillard (1969) estudió, dentro del capitalismo tardío como «el sistema de los objetos»\textsuperscript{11}, la sola descripción lingüística del propósito de doblar el Empire State en forma de una U suministraría una imagen fácilmente adquirible por las personas, incentivando la imaginación de «quien la leyera o escuchara». El orden simbólico de la obra, sin necesidad de materializarse en un objeto, deja abierta la posibilidad de ser asimilada sólo con la apropiación del sentido y su eventual acto de transformación.

Es obvio que los signos requieren un soporte para poder ser transmitidos, pero lo que modifica radicalmente la enunciación hecha en la propuesta de Camnitzer es poner en entredicho la fetichización de la obra de arte. Esta ya no será un objeto con un determinado costo de producción y un valor de venta acorde con la firma del artista, según la particular posición que tenga en la escala que le habrá reportado su catalogación, en caso de encontrarse entre los más cotizados. Tampoco se convertirá en la excusa de una obsesión por su apropiación física de lado de sus receptores, pues si es una idea, estos pueden asumirla o descartarla. La conclusión en términos prácticos que de ahí saca Camnitzer resulta en gran medida revolucionaria:

\textsuperscript{11} Para Baudrillard la obra de arte no se engrana en la cadena de producción industrial constituida por el modelo y la serie de los objetos-mercancía. Ella posee un matiz que es susceptible de atribuirse también al modelo que genera un estilo en los artículos de adquisición, aspecto este que lo hace fundamentalmente distinto de otros estilos y, por ende, de otros modelos de fabricación, construidos en forma serial. Sin embargo, una vez la obra de arte pasa al nivel del objeto privado y personalizado como artículo de adquisición que ha de agruparse en una colección individualizada, entrará pues automáticamente en el juego del intercambio y el consumo de objetos producidos en serie para su ulterior venta y comercialización en el mercado de subastas (BAUDRILLARD: 1969/1997: 159, n. 4).
Generalizando estos pensamientos, encontré que trabajar con ideas me permitiría tratar las cuestiones del misterio que supuestamente busca el arte con una cierta lucidez y me ayudaría también a evitar tanto el autoritarismo como el narcisismo, rasgos tan frecuentemente presentes en las obras de arte. En lugar de entregar resultados entregaría procesos. Con ello haría que el espectador se convirtiera en productor en lugar de consumidor. Se borrarían los límites que separan la creación de la pedagogía, y la posesión de la obra perdería sentido, ya que se efectuaría a través de la lectura (CAMNITZER: 2012a: 17).

El artista dejaba así abierta dos puertas que a la vez deberían funcionar como derroteros previstos para dar sentido a su proyecto de ampliación del componente imaginativo de las personas y que, por ende, podríamos designar en términos de «coautoría» o «acción grupal» en y para la creación artística. Por un lado, al haberse ido lanza en ristre contra la visión acumulativa de los valores que en esta esfera se han atribuido a la producción de los bienes simbólicos, lo que también apuntaría a la ruina de la monopolización en su proceso de producción y distribución. Por otro lado, tras esbozar las líneas de una didáctica que buscaría el fomento de ideas constructivas para nuevos proyectos de vida en forma de reflexividad estética. Su objetivo fue, entonces, volver real la conformación de sujetos no alienados, con el ánimo de incentivarlos, por vía de la imaginación, a ser verdaderas subjetividades autónomas. Los nuevos agentes así constituidos tendrían que hacer, en sus inclinaciones estéticas, un uso libre de las imágenes fomentadas a través de su coproducción mental, a la hora de relacionarse con ellos mismos y con los otros.

***

Hemos de añadir aquí la manera en que en el contexto colombiano la obra de Oscar Muñoz aborda a su modo lo que podríamos llamar también una «curación mediada por la imagen», junto con los dispositivos que la vuelven visible desde el momento mismo en que por su intermedio el artista es capaz de alterar la subjetividad y su relación con la memoria colectiva. En particular, estas formas de curación serán extraídas de lo que él ha expresado o puesto de manifiesto en este sentido en sus últimas obras y entrevistas. La carrera de

12 En la primera versión de la Cronología Camnitzer agregaba: «El ideal sería el titular de periódico, una simple lectura permite su apropiación, para después desencadenar las imágenes en el lector» (las cursivas son mías).
Muñoz se articula en la historia del conceptualismo latinoamericano\(^\text{13}\) que le es anterior, al volver sobre el dibujo y hacer desde allí un énfasis especial sobre el contexto nacional, traduciendo lo a la relación de un proceso que obliga a participar al espectador de lo que acontece en la obra de arte y más allá de ella.

La propuesta de Muñoz, desarrollada entre las dos últimas décadas del siglo XX y la primera del siglo XXI, ha tenido un gran impacto en la medida en que ella ha logrado convocar a la comunidad nacional en torno a unas imágenes-signo cuya construcción, ligada tanto al vivir cotidiano como a la acción de nuestro propio devenir histórico, las convierte en parámetros que permean y tocan el sentimiento de nuestro imaginario social. En otras palabras, el arte de Muñoz, al presentarse como una investigación de la conexión que el hombre guarda con las imágenes tal cual éste las hace de sí mismo y de los otros, es también una reflexión sobre la muerte propia y ajena, aspecto que atraviesa la peligrosidad que vuelve inminente una verdadera obra de arte. Podríamos afirmar que Muñoz capta a su manera la conservación cultural que las sociedades intentan legar a la posteridad, escapando de su fenecer mediante la espectralidad de sus fantasmas y al representarse en el trasfondo de una tradición mediante el recuerdo imaginal de los grupos que la componen. El sentir colectivo trata de asir dicho fenómeno mediante soportes que van desde el dibujo, pasando luego por la fotografía, la instalación, hasta llegar al uso del video y la reproducción digital.

La formación de Oscar Muñoz siempre se dio en el ámbito regional de Cali en las décadas de los sesenta y setenta, donde el crecimiento urbano y económico llevó a la ciudad a convertirse en el epicentro del arte gráfico y cultural más importante en el país. Aparte de instituciones como el Museo de Arte Moderno «La Tertulia», los Festivales de Arte y las Bienales Internacionales organizadas por el sector privado, el grupo independiente denominado «Ciudad Solar» fue el nicho de dónde emergió la obra de Muñoz, al lado de personajes como el escritor Andrés Caicedo, el artista gráfico Pedro Alcántara, los

\(^{13}\) Repárese en el hecho que el conceptualismo en nuestros países busca inspirar imágenes mediante el uso del texto escrito y no por un recurso tautológico del lenguaje que supone conceptos como en el arte conceptual norteamericano.
fotógrafos Éver Austidillo y Fernell Franco, así como los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo.

El colectivo «Ciudad Solar» giró en torno al problema del cambio social, representado por el crecimiento demográfico y el desplazamiento de la población rural que comenzó a migrar hacia el casco urbano en los años setenta. Tras el decaimiento del movimiento artístico en la ciudad caleña y la pérdida del impulso cultural, el ascenso de la violencia y la degeneración moral derivada del narcotráfico en las décadas posteriores de los ochentas y noventas agravó a tal punto la situación que Oscar Muñoz permaneció centrado en los problemas de su propia cotidianidad. De este modo, la influencia de las vanguardias fue algo que para él estuvo completamente al margen.

Sus primeros trabajos en el dibujo, que seguían la línea de obras como la de Luis Caballero, apenas si se habían alimentado de la «incorporación ‘oficial’ de la fotografía al medio artístico, a través del pop y el arte conceptual» (Muñoz: 2011: 121). También su primer período recibió impulso de las corrientes del realismo y el hiperrealismo, pero todo ello estaba subordinado a captar los problemas vividos en la comunidad que tocaron profundamente al artista colombiano en ese momento. Según el artista, «había un intento de asimilar un movimiento artístico internacional de esos años pero, a la vez, una manera de digerirlo y reelaborarlo a partir de una mirada al entorno, también» (Muñoz: 2004: 235).

De hecho, cabe anotar que Muñoz mismo no ha dejado de insistir que toda su producción no son más que variaciones de la expresión y la perspectiva que en conjunto él ha intentado ofrecer desde su oficio como dibujante para encarar el conflicto interno colombiano14.

---

14 Ya Marta Traba en su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* (1973) había avisorado los «síntomas» por los cuales se reconocería el arte más original que habría de estar ligado a una resignificación del contexto, y que ella identificaba con el renacimiento del dibujo, el erotismo como valor estético y la nacionalización del *pop art*. Las siguientes palabras de Traban casan como anillo al dedo al trabajo que comenzaría luego a desarrollar Muñoz años más tarde: «El dibujo se ha ido planteando como un testimonio, y en tal condición es agresivo y anticonformista. Dibujando los artistas nuevos parecen haber dejado de tramar y también de jugar con recursos lícitos; sin embargo, no parece exacto hablar de “dibujantes” o “grabadores”, sino de gente nueva que dibuja y graba, o de artistas consagrados que retoman el dibujo y el grabado, porque todo el voluminoso caudal de gente que ha adoptado dichas técnicas lo hace porque se siente bien en el blanco y negro, en la rapidez de anotación directa de la imagen, en la capacidad de
Precisamente cuando sobrevino su fase de crisis a comienzos de los ochentas, Muñoz sólo se preocupó por dar solución a las cuestiones que le sugería su propia vivencia personal antes que seguir las corrientes internacionales de moda en el mundo del arte. Tal como lo afirma:

La verdad no me ha importado mucho eso. Me interesaba, pero lo miraba con reservas y cuidado. En los años ochentas estaba en furor el neo-expresionismo y la nueva figuración pero sobreviví o, mejor, muchos sobrevivimos a eso. Lo que me interesaba en ese momento era como solucionar mis problemas, que tenían que ver con la representación, con esa inquietud de ir más allá del lienzo (Muñoz: 2005a: 53).

A decir verdad, su iniciativa personal de formar un nuevo grupo cultural bajo el nombre de «Lugar a dudas» en el 2003, ha intentado prolongar el impacto positivo que tuvo sobre el público las actividades artísticas que en años anteriores resultaron mermadas por las difíciles condiciones sociales a las que fueron obligados a vivir los caleños por influjo de la violencia y que aún hoy ejerce sus perniciosos efectos sobre dicha población. Al igual que Camnitzer que trata de fusionar arte y educación, la propuesta liderada por Muñoz junto con todo un equipo de trabajo al frente de «Lugar a dudas», más que convertirse en un espacio de exhibición en forma de galería o en una especie de academia para generar objetos de compra y venta comercial en el mercado artístico, se propone más bien en términos de un campo dispuesto para la activación de procesos que acerquen a la comunidad a la experiencia estética y la creatividad operante en sus quehaceres como ciudadanos que podrán así re-apropiarse del lugar en el que habitan y se desarrollan como sujetos independientes.

Tal como veremos en capítulo 6, la propuesta de Muñoz que se ha enfocado en las fotografías de personas anónimas muertas o clasificadas como desaparecidos y que son usadas en instalaciones como Aliento (1995), Biografías (2002) o Proyecto para un memorial (2005), así como en las imágenes y mapas de la propia ciudad (autorretrato controlarla agudamente al margen; se siente bien en el desprecio que implica el dibujo para con la explosión ostentosa de los nuevos materiales; se siente bien por regresar a tamaños humanos, después de los tamaños apocalípticos de los ópticos, señalistas y minimalistas norteamericanos» (Traba: 1973/2005: 207 y s).

En cualquiera de los casos abordados, sea en la propuesta de Camnitzer o en la de Muñoz, debemos advertir que ambos frentes de análisis (crítico-social y el terapéutico) remiten uno al otro y desembocan en interferencias que no alteran la compresión sino que la potencializan, de modo que los desplazamientos de la crítica a la terapéutica o la inversa, serán para el lector una especie de presupuesto implícito en la argumentación.

### 4.2 El sentido y alcance de la crítica

Es indudable que la naturaleza y alcance de las dificultades de abordar el contexto como parte de una serie de obstáculos a los que se enfrentaba Camnitzer y, posteriormente, Muñoz, no eran, en todo caso, una novedad. A finales de los años 70 apareció el libro de Néstor García Canclini, titulado *La producción simbólica*, en donde él establecía como uno de los elementos básicos del estado de la cuestión el tema de la integración del arte en la sociedad (GARCÍA CANCLINI: 1979: 11). Pero si sopesamos cada una de las perspectivas podríamos decir que la preocupación principal tanto de Camnitzer como de Muñoz ha sido más bien la contraria. A saber, *intentar hacer una crítica en torno a las barreras no sólo ideológicas sino incluso organizativas e institucionales que hasta ahora han impedido la integración de la sociedad en las dinámicas de la invención artística.*

Son múltiples las corrientes que abrieron la discusión en ese momento y cuyo recuento dejaremos de lado aquí por varias razones. Además del hecho de que el mismo García
Canclini ha consagrado, aparte de la obra ya citada, un último trabajo a este respecto\textsuperscript{15}, nuestro interés se ha restringido al hecho de establecer los puntos de tensión del arco de la crítica que formulara sobre todo Camnitzer casi de forma simultánea y con independencia de elaboraciones teóricas tan sofisticadas como la sociología del arte. De otro lado, una tal aproximación ha servido incluso de punto de arranque para el desarrollo de los análisis sobre la estética contemporánea en un mundo global, proyecto asumido por el mismo García Canclini, esta vez desde la antropología de la cultura y lo popular. De ahí que hayamos querido evitar hacer directamente un recuento de las tesis y modelos en juego en el momento en que la literatura especializada trataba sobre el arte como fenómeno social por los años en que el artista uruguayo, por ejemplo, igualmente hacía un gran esfuerzo por abordar también dicha problemática, no sólo desde el tamiz de la teoría, sino desde el sagaz e irreverente filtro de su propia producción artística.

El objetivo más bien será asir la manera en que por su cuenta Camnitzer llegó a conclusiones semejantes a las defendidas por autores como Pierre Bourdieu (1995) o Pasacale Casanava (1999) en el dominio de la literatura. No obstante, nos ha parecido útil tener siempre a la vista la sociología bourdieuana del arte como punto de comparación principal y horizonte de referencia. Esto nos ha de permitir captar el alcance del enfoque analítico social o socioanálisis que Camnitzer nos proporciona por ser a la vez juez y parte interesada en sus elucubraciones sobre el funcionamiento y las lógicas de poder al interior del mundo del arte\textsuperscript{16}. Tal cosa se enmarca en la historia de una corriente marginal que nació...
en los países del sur y que el artista uruguayo ha designado bajo el rotulo de «conceptualismo latinoamericano» en su libro Didáctica de la liberación, aparecido en 2007 y cuya redacción remonta a principios de los años noventa del pasado siglo.

De modo que nuestra principal preocupación, repitámoslo, será elucidar la imagen del arte que, en el caso de Camnitzer, viene a ser construida a modo de crítica en torno al universo de la producción estética. No sólo en calidad de agente externo u observador objetivo, sino como persona que asume sin ambigüedad su propio rol como artista, propone una obra y se ve a sí mismo implicado en la dinámica de la que participa al ser capaz de influir sobre el medio en el que inserta su propuesta.

Una cualidad bastante singular que ningún teórico social ha podido alcanzar hasta ahora, por más que haya intentado mimetizar u ocultar en el universo social que toma como objeto de estudio sus propios instrumentos de análisis o sus sesgos y prejuicios derivados de la pretensión asumida por el investigador al querer ofrecer un punto de vista con algún grado de imparcialidad. Ello nos remite al conjunto de problemas derivados de la vieja dicotomía entre objetivismo y subjetivismo. Este punto en particular resulta fundamental para toda teoría que aspire a presentarse inmune ante los sesgos del saber común bajo los auspicios de la crítica.

La epistemología tradicional ha girado en torno al intento de comprender a) el lugar del objeto o el fenómeno (ya conocido o por conocer) dentro de una red causal externa que llamamos mundo físico y b) el papel que juega en todo ello el sujeto de conocimiento, interesado en captar los elementos de los que consta o en los que se inserta ese mismo objeto o fenómeno que tratamos de comprender. En las ciencias de la naturaleza la relación sujeto-objeto, al parecer, tiende por completo a la corrección epistemológica, dado que desde un principio postula una separación absoluta que pone en dominios aparte la cosa por investigar de aquel o aquellos que investigan. A raíz de tal separación se infiere que el mundo objetivo comporta una estructura causal impermeable o sólo manipulable de forma
indirecta. O por mejor decir, aquélla sería una estructura en la que no podría interferir el sujeto observador, salvo para comprobar su dinámica funcional mediante el proceso de experimentación. En consecuencia, dentro de las ciencias exactas es posible distinguir entre, por un lado, la independencia fáctica de los hechos puestos en observación desde diferentes enfoques y, por otro, el campo disciplinar de orden académico que ha de funcionar como la plataforma teórica convencional (que incluye los resultados y datos aceptados por la comunidad científica) con el fin de abordar sin prejuicios (o sin los parámetros del sentido común) esa única realidad que se ha convertido así, para tal comunidad de sujetos cognoscentes, en materia de estudio.

Por el contrario, dentro el campo multidisciplinar de las ciencias sociales, a pesar de que se ha intentado emular dicha separación, las cosas son algo más complicadas. En primer lugar, es imposible desconocer la presencia de unos requisitos factuales o materiales de existencia que deben cumplirse para el sostenimiento mínimo de todos los grupos humanos, no importa el nivel de complejidad social que estos posean o hayan alcanzado. Hasta cierto punto, tales condiciones serían el homólogo a la objetividad científica imparcial inherente a la estructura de la realidad que suponen las ciencias exactas, en la medida en que, desde semejante perspectiva, sólo serán resaltados aquellos factores externos que sirven de substrato o de soporte no antropológico sobre el cual necesariamente se ha asentado la creación de la cultura humana y sus diferentes instituciones.

En segundo lugar, si bien a la par es inevitable una percepción subjetiva no sólo proveniente de todos los actores que conforman una sociedad cualquiera, sino, en especial, de aquellos grupos de investigación que, desde disciplinas como la sociología o la antropología, reflexionan sobre el efecto retroactivo implicado en la inevitable escisión entre lo subjetivo y lo objetivo. Este es un efecto que sólo puede hacerse explícito cuando el investigador describe a una cultura distinta de la suya o se percata de que su propia teoría está presa de los esquemas de representación dominantes en el universo social al que él mismo pertenece e intenta analizar.
Habrá que poner un especial énfasis en el modo en que mediante el examen del campo artístico en América Latina y el nacimiento de las vanguardias en nuestros países es posible rastrear un efecto de co-participación entre el observador y el medio artístico. En otras palabras, el acento recae en la trama de la auto-implicación del referente, desde el momento en que el investigador aborda al sujeto social (el colectivo) o su configuración histórica particular (los diferentes cambios de su morfología institucional, práctica y simbólica) como objeto de estudio, y alcanza así a percatarse de que su propia subjetividad es una parte más de esa totalidad.

En cualquier caso, antes de detenernos en la caracterización de un tal proceso de implicación mutua de un artista que se convierte en «sujeto objetivante» del proceso en el que él mismo está insertado como actor, aquí es necesario sintetizar brevemente la posición de una de las más importantes pensadoras sobre el arte latinoamericano como lo fue Marta Traba en lo que tiene que ver con la idea que ella tenía del sentido y la función de la crítica del mundo artístico en los países latinoamericanos. Ello nos permitirá completar la digresión metodológica que hemos querido poner en discusión en este apartado.

En su texto *Dos décadas vulnerables en las artes latinoamericanas (1950-1970)* Marta Traba analizó el período que precedió el surgimiento del conceptualismo en nuestro continente. Asimismo estableció algunos ejes socio-históricos de referencia e hizo algunos señalamientos importantes sobre las tendencias que se proyectarían más adelante en el tiempo. En principio, su distinción de «zonas cerradas» y «zonas abiertas» fue hecha para esclarecer la diferencia entre aquellos países en donde existió una menor influencia ante las corrientes exteriores o las modas artísticas provenientes en ese momento de los Estados Unidos y los países que estuvieron dispuestos a acoger sin restricción alguna las propuestas internacionales o de vanguardia. Casos representativos de esa doble disposición fueron países como Colombia (nación que siempre conservó, según Traba, una forma cultural tendiente hacia regionalismo y de carácter hermético ante las efectos foráneos) y Argentina (que tras impulsar el cosmopolitismo y consolidar cierto crecimiento económico, su arte presentó una mayor absorción de lo extranjero).
En términos estéticos, el cerramiento se produjo mediante la típica inclinación del arte colombiano al inmovilismo y a mitologizar la realidad, aspecto este que constituyó para Traba el matiz especial más digno de elogio con el que debía ser recordado el período entre 1950-1960 (Traba: 1973/2005: 96-99). La apertura se gestó, por el contrario, al intentar seguir la escena gaucha una vocación experimental que fue consustancial a su crecimiento interno y al haber demostrado, por parte de los artistas y estamentos privados, una rápida asimilación del arte de punta, en tanto que ellos aparecieran como dependientes de las formas impuestas desde el extranjero (121-123)\textsuperscript{17}.

Igualmente interesante por parte de Traba fue el haber derivado de los ejemplos característicos de las obras de las zonas de cerradas las energías de «resistencia» latinoamericana frente al integristmo de las zonas abiertas que desembocó finalmente en la década siguiente en acoplamientos sucesivos de lo que la autora llamó la «estética del deterioro», en calidad de corriente propulsada desde las propuestas del \textit{mainstream}. Una estética donde las modas son efímeras, siguiendo el tiempo de la lógica comercial apoyada en la «ideología tecnológica» de la sociedad posindustrial que llegó a su clímax de difusión en los años setenta (60 y 75). Los personajes que opone Traba aquí son, por un lado, al verdadero creador que hace arte para expresar la comunidad y los imaginarios del contexto al que él mismo pertenece, frente al manipulador que promociona al medio artístico internacional e incluso lo concibe como un mercado que él debe poner a su favor para obtener mejores posiciones en beneficio propio (149 y s.).

Al interior de un cuadro social de tal modo conformado, el papel de la crítica es devolver la necesidad que propende por la búsqueda de sentido y, en consecuencia, restaurar la «peligrosidad» inherente a las obras de arte. Máxime cuando en Latinoamérica los artistas y sus obras comenzaron a expresar la violencia no sólo estimulada por la revolución cubana y la consolidación de los movimientos guerrilleros frente al bipartidismo político, sino también por el ascenso de las dictaduras militares en gran parte del continente. «Tal

\textsuperscript{17} Esta clasificación es en parte coincidente con la propuesta por Jesús Martín-Barbero al hablar de la relación entre tecnología/cultura en América Latina al identificar en ella dos etapas y dos procesos claves: «el proceso de \textit{modernización} de los años ’30/’50, y el de \textit{desarrollo} de los años ’60/’70» (Martín-Barbero: 2002: 191).
violencia acentúa y marca el dualismo social; dentro de ese dualismo —preguntaba Traba— ¿qué papel está representando el artista en su condición de miembro de un grupo minoritario?» (152).

Para contestar esta pregunta Traba ponía en juego tres vértices que debía poner en consideración cualquiera que asumiera la función de crítico de arte en el ámbito latinoamericano. Primero, está la ubicación que debe reclamar el artista dentro del propio contexto social al que pertenece. Traba consideraba aquí el problema de la enajenación cultural que sería consustancial al hacer estético, dado que el arte como profesión (o bien como rasgo que cohesionara una determinada clase social) impediría que los operadores artísticos se identificasen directamente con lo popular o se arrogaran el derecho de promulgar, tal como lo quiso el arte socialista mediante las obras, expresiones propias del hombre común. Una situación que a la vez los hace estar a medio camino entre los menos favorecidos y las élites que consumen sus productos en las galerías.

En Latinoamérica ello hace que los artistas locales sean creadores sin público al tiempo que son señalados por la burguesía por ser individuos peligrosos al querer ellos dar a sus creaciones un contenido de denuncia social y de orden político. Si las vanguardias difunden un lenguaje abstracto, la comunicación no sólo es infructuosa sino que, incluso, se presenta un desconocimiento total del artista por parte del público en los países latinoamericanos. Traba recurre aquí a la sociología de Bourdieu para resaltar la manera en que entre los años 50 y 70 no podría hablarse de un campo artístico consolidado en nuestro continente. La falta de una tradición o un sistema de reproducción legitimado y ampliado a nivel general en la apreciación de las obras de la alta cultura, que opere ya sea mediante la transmisión escolar o familiar, habría impedido, según Traba, el reconocimiento del artista en nuestras sociedades (154)\(^{18}\).

Un segundo vértice está representado para Traba por «la responsabilidad y la capacidad de la crítica». La cultura y la producción artística que está contenida dentro de la sociedad como un subcampo en el espacio social mantienen una cierta separación en sus procesos, si bien ambos «deben funcionar sostenidos por criterios de autoridad que los legitimen» (155). Pero esto supondría la afirmación de una ortodoxia de parte de aquellos que tienen el control sobre el campo artístico y con el suficiente capital económico y simbólico para descreditar a los recién llegados que conforman una coalición minoritaria y hacen apuestas contrarias al orden establecido o el arte clásico y se reconocen ante sí mismos y los artistas ya consagrados como heterodoxos o que producen un arte de vanguardia. Al utilizar estos conceptos de la sociología bourdieuana el ejercicio crítico puede tener ciertas pautas para elucidar los caminos del arte y su papel en la sociedad, si bien ello necesita, según Traba, una historia cultural que lo soporte y que en América Latina ha sido ahogada por los colonialismos no sólo políticos, sino ideológicos.

De ahí que la crónica de arte no tenga suelo en que sostenerse, pues la conformación del campo cultural es inexistente, limitándose así los comentarios de revista a alabar aquellas obras que sepan emular los lineamientos de la producción internacional. Al respecto, Traba afirma:

La miseria crítica hace que toda literatura anexa o paralela a la obra de arte caiga en el vacío, cuando no en el descrédito o en el descreimiento, perdiendo su urgente función didáctica. Esa función didáctica invade a la crítica de la misma manera que el compromiso invade a la creación artística: confusamente, perentoriamente. La crítica de una cultura invadida no puede desentenderse de los demás elementos sociales que rodean a la obra de arte, y le peligro de transformarse en sociología del arte la cerca sin cesar; para no caer, además, en el metalenguaje de una crítica sólo referida a la obra, se polariza a posiciones que muchas veces pierden de vista la estructura de la invención (156).

El último vértice que plantea la autora es el tópico de lo «abierto». Despojada de la intencionalidad y cegada por la ideología tecnológica que se instauraba desde el extranjero, la obra de arte no podía abordar superficialmente el contexto. Las afirmaciones de Traba
son de tal claridad sobre esta cuestión en particular que nos vemos obligados a citarla otra vez *in extenso*:

La única manera de que el público deposite su confianza en el artista y lo rodee y reconozca es consiguiendo que el artista revele los anhelos de esa comunidad, cualquiera que sea la desesperación, la peligrosidad o la vehemencia de dichos anhelos; cualquiera que desea la «herejía» que produzca respecto de la «ortodoxia» de los centros emisores. La única manera de que el artista lleve a cabo tal tarea es situándolo frente, dentro y por encima de dicha comunidad, de modo que la pueda observar, vivir y comprender, desenajenándose así de la obediencia o de la obsecuencia que lo liga al centro emisor. La única manera de que el arte tenga autonomía es que se genere en esa relación; y que el artista, consciente de los vacíos por donde atraviesa y de la precariedad de las situaciones culturales, trate de levantar desde esa relación una estructura de sentido. La única manera de que la crítica convalide tal estructura y encuentre argumentos racionales para sostenerla es comprendiendo la totalidad de este proceso e insistiendo tendenciosamente y reiterativamente sobre la necesidad de «significar» para salvarse (156-157).

De hecho en torno a la categoría de «conceptualismo» latinoamericano, en oposición al arte conceptual europeo y estadunidense, se ha puesto en juego la visión de la objetividad aséptica que intenta desligarse de las connotaciones políticas que moviliza la creación artística en los países de la periferia, con respecto a los países del centro. Sin embargo, también aquí se ha ido al extremo de esbozar una atropía de orientación posmoderna, que postula el peligro estratégico implicado en la sola designación de las partes antagónicas, a pesar de saber muy bien que toda lógica de poder, tanto en la esfera artística como en cualquier otra, no deja de ser un orden binario desde su base (LÓPEZ, 2010, p. 9). El argumento de que con la aceptación de la polaridad se estaría redoblando la discriminación diferencial que se pretende criticar conllevaría a una especie de silencio en el secreto o a practicar revueltas difundibles sólo entre algunos entendidos, es decir, creando también nuevas diferenciaciones excluyentes entre los sujetos.

---

19 En otro lugar Camnitzer define la condición periférica en los siguientes términos: «La periferia no es necesariamente un concepto geográfico sino una descripción del tipo de relaciones que se mantienen con la cultura hegemónica. Uno puede ser periférico en el centro de Nueva York o en París sin tener que anclarse en Uruguay o en Madagascar. Pero uno también puede ser periférico en su relación con los medios de producción. Si el dueño de un canal de televisión o de un periódico simboliza el poder hegemónico, el artista definitivamente ilustra la periferia, no importa dónde se encuentre. El punto tiene su importancia, no para compartir las simpatías correspondientes que se aplican a la marginalidad, sino para entender el tipo de acceso y de utilización de los medios de producción correspondientes» (CAMNITZER: 2000: 79).
Creemos que un buen remedio para no caer en esta sin salida donde las personas y los artistas no tendría alguna oportunidad de expresión (o se contentarían con la suspensión de toda crítica sobre el objeto) es la propia denuncia creativa de aquello que lo sojuzga de forma manifiesta a través de una serie de contenidos concretos. Camnitzer y, a su modo, también Muñoz, no sólo han enfatizado la diferencia entre dominantes y dominados en el mundo del arte o por medio de sus obras, sino que el contenido de sus propuestas siempre ha atacado directamente las tensiones que legitiman tal separación. Su apuesta estriba en cambiar los modos de pensar y actuar de una forma distinta en el mundo, en contra de los esquemas establecidos ya sea cuestionando el orden internacional de producción artística ya sea trabajando desde lo local con espíritu internacionalista. Para comprender mejor estas concepciones debemos repasar la teoría sociológica que más ha influenciado en nuestros días la manera de hacer tal aproximación.

4.3 Conceptos de la sociología bourdieuana del arte

En el caso de Pierre Bourdieu la dicotomía entre sujeto y objeto intenta ser superada por una visión integral, o, en sus palabras, por remisión a «un punto de vista» que reuniría lo mejor de aquellos dos enfoques aceptados presentes en las ciencias sociales, los cuales han presidido los debates mantenidos hasta ahora dentro de sus diferentes subdisciplinas que abordan desde sus respectivas especialidades la cuestión del fenómeno social. A juicio del autor, desde tales enfoques la sociedad es tratada o bien como el conjunto de relaciones objetivas que determinan mecánicamente la conducta y el hacer de los individuos o bien como el resultado de una percepción subjetivista de la cultura y sus significados corrientes.

Al momento de abordar en el análisis de campo artístico dicha dicotomía entre lo objetivo y lo subjetivo, tal cosa es traducida en términos de la oposición entre la forma simbólica pura, independiente de sus condicionamientos sociales, y la forma como expresión o reflejo de sus condicionamientos sociales de producción. De un lado, tenemos una explicación evolutiva interna de las ideas que, según se cree, seguiría una línea independiente a lo largo su desarrollo en un entorno social dado. De otro lado, la producción estética estaría
sometida al desarrollo de una clase social específica que determinaría ideológicamente aquello que hacen los artistas o los operadores simbólicos como obras para la alta cultura, con la apariencia de que trabajan en beneficio de su cohesión en la interacción social.

El punto de vista que propone Bourdieu implica ver a la vez una co-determinación y una coexistencia en la organización de los diversos agentes y grupos que constituyen la sociedad, bajo la imagen de un movimiento de reflujo que iría de las estructuras objetivas, al ser ellas las que hacen legible el estado de relaciones entre los agentes o su posición en el espacio social, hasta las estructuras mentales, que son el fruto del proceso de incorporación de la posición que ocupa ese agente, de acuerdo con la condición de dominante/dominado que mantenga él con otros agentes en dichas relaciones. Para Bourdieu, mientras que lo primero (es decir, las estructuras objetivas) se relaciona con el concepto de «campo», lo segundo (esto es, las estructuras mentales) estaría más en armonía con su concepto de *habitus*.

El campo es definido por el sociólogo francés como el estado actual y potencial que asumen los agentes insertos en las relaciones sociales de las cuales a su vez obtienen tanto ventajas como desventajas, según el nivel alcanzado de poder o de capital que puedan llegar a ejercer mediante sus tres principales manifestaciones y múltiples interferencias, y en donde ninguna forma de capital se excluye completamente entre sí sino que presenta distintos grados de dominancia en cada caso: *a.* como capital económico (p.ej., en el mercado y el mundo de los negocios); *b.* como capital cultural (p.ej., en el mundo del arte o la literatura) y *c.* como capital social (p.ej., en los cuerpos religiosos o de la burocracia estatal). Formas de capital que permiten a los agentes mantener y detentar en sus respectivos campos la posición social que ya tienen o el intentar trasladarse a otra posición más favorable. O, por el contrario, verse desplazados por otros a una situación más desventajosa de la que gozaban previamente.

Lo que prima en el análisis del campo son las relaciones y no los agentes que se ven afectados por esas relaciones. Esta mirada relacional trata de superar la visión «sustancialista» que ha dado una importancia excesiva a los individuos, las categorías
sociales o los grupos, sin que esto signifique, entonces, llegar a privilegiar esquemas despersonalizados de matrices de conducta, bajo la idea de estructuras o aparatos.

Las relaciones se dan en un espacio y un tiempo determinado, esto es, estructuran un ámbito de influencia (existen unos límites del campo) y una serie de transformaciones (existen a su vez cambios que modifican las propias relaciones). Dependiendo de su posición, los agentes se hacen con una representación global del espacio de juego en el que están implicados y de las reglas que coordinan las interacciones en las que participan, así como la posibilidad de crear apuestas en pro de estrategias que los lleven a modificar su posición y la propia estructura del campo al que pertenezcan.

Un análisis espacial o sincrónico del campo tratará de fijar las «estructuras estructuradas» del campo en cuestión como propiedades que diferenciarían unos campos de otros en el espacio social (campo artístico, literario, jurídico, económico, científico, etc.) en donde, según el caso, existe un interés en juego o *illusio* que no ha de ser el mismo que haya de estar vigente en otro campo. Incluso el mismo Bourdieu habla de una libido que inviste la propia toma de la importancia que atribuyen los agentes por incorporarse en el juego y que hace que éste realmente valga la pena. De ahí que el valor que le interesaría al artista esté más allá de lo económico (hasta cierto punto) y, por lo general, su apreciación se diferencia de lo que reconoce como valor o ganancia al interior de su respectivo campo un jurista o un científico. Hay una especie de carga social de los objetos y las actividades que hacen posible el creer en ellos y querer apropiárselos o desear producirlos y monopolizar su ulterior elaboración. Por lo demás, y en forma complementaria al anterior, un análisis temporal o diacrónico habrá de abordar las «estructuras estructurantes» que tienden a modificar los objetos de valorización del juego que es propio de los distintos universos sociales y derivan de las luchas por los intereses en juego.

20 A la inversa, el «derecho a decir el derecho» entre los juristas no interesará en absoluto aquél que pretenda establecer una tendencia estética en el mundo del arte y menos a aquél que intenta hacer la interpretación correcta de un pasaje bíblico o sobre determinado dogma de fe en el campo religioso. Lo que sí parece ser claro es que el campo económico ha logrado permean los otros campos sociales, al lograr traducir los intereses en juego aparentemente inmateriales en intereses materiales, esto es, al hacer con ellos su correspondiente reconversión en términos estrictamente de su valor monetario y comercial en el mercado de la producción económica.
En el mundo del arte las diferentes corrientes, las aplicaciones o la innovación de expresiones estéticas o literarias generan una tensión tal que producen la transformación continua del campo. Caer en el cliché en pintura sería, por ejemplo, seguir los cánones del pasado, lo que redundaría en un perjudicial estado de anonimato en la Historia del Arte. A la luz de la sociología bourdieuana, quien quiera imponer una forma radical y desconocida hasta ahora con la intención de proponer así un nuevo objeto artístico de contemplación debe tanto conocer las técnicas de producción habituales de los bienes simbólicos de figuración pictórica como crear una diferente técnica en la construcción diagramática de la imagen. Sin embargo, su difusión depende de la posición que tenga el artista en la división del trabajo plástico internacional, pues sólo los agentes conectados con los grandes centros de producción cultural, o de comercialización artística, tienen la posibilidad de establecer el curso de lo que sería considerado arte de vanguardia (o no) en pintura.

No hay que confundir la noción de «interés», ligado al de «illusio», con el concepto de «capital», pues este es el resultado de la acumulación de lo que es producido como objeto de valoración a lo largo de la historia del campo considerado y que a la vez ha de estar distribuido casi siempre de forma desigual en un momento determinado de su evolución. Acumulación y distribución no son tampoco identificables con recursos materiales o económicos, pues, además de ellos, son también recursos intelectuales y sociales los que llevan a escalar posiciones o a luchar por las posiciones que son dominantes e incluso apelar a otras que generen nuevas subordinaciones frente a los insubordinados. Por eso los campos no son sólo campo de fuerzas sino campo de luchas en donde los agentes recién llegados o marginados o que se ubican en posiciones no dominantes buscan transformar el estado actual del campo para su propio beneficio.

Apostar en el juego del arte es entrar en concurridencia y competitir por imponer un «estilo propio», en contra de los ya establecidos por otros en el pasado y los que actualmente aparecen en boga por iniciativa de los nuevos creadores socialmente reconocidos, dentro y fuera del campo, como tales innovadores. Los sujetos que desean participar o han intentado participar sin alcanzar aún dicho reconocimiento deben invertir recursos económicos (en su
educación artística) y demostrar además un talento especial para crear bienes inmateriales en forma de obras, cuyo éxito depende además de su comercialización en el mercado artístico. La lucha siempre estará dada entre los que imponen una lectura ortodoxa del arte (historiadores y críticos) o se presentan como los representantes de la vanguardia (los artistas consagrados) y los intérpretes heterodoxos (curadores o filósofos) junto con los recién llegados al campo (estudiantes de arte, jóvenes artistas) que, en conjunto, intentan formular una nueva dinámica del juego en la producción y recepción global de las percepciones estéticas en el público cultivado.

Tenemos, por ende, aquellos que adoptan una política de conservación y otra de subversión. Pero hay una especie de pacto implícito entre ambas partes por el que se acepta que nunca debe hacerse explícito el propio juego o el hecho de que los objetos de culto (las obras) por cuya referencia se hacen apuestas (de inversión en tiempo para su producción o de dinero para su adquisición), convirtiéndolos en objetos-fetiche de una creencia en común y también en cúmulo de una serie de realizaciones, fruto de la capacidad imaginativa de los agentes implicados al interior del campo, pero nada más. Se crea así necesariamente una división entre consumidores y productores de la obra y aparece la idea permanente de que esta última debe ser un original garantizado y patentado por la autoría o la factura de su originalidad. Para ello asimismo se presenta en el mundo del arte todo un sistema de intermediarios que sirven como instancias de consagración o rechazo e incluso pueden hacer público y propagar en otros dominios qué se debe reconocer como arte y qué no (es el papel de las galerías y los museos o la exhibiciones internacionales de arte y literatura, en los cuales los premios sirven como indicadores de consagración y reconocimiento social).

¿Qué asegura tal creencia y el deseo por acumular los objetos de arte? La respuesta estriba en la costumbre de la práctica artística como baraja de disposiciones incorporadas durante el proceso de familiarización y conocimiento previo y reconocimiento ulterior, aspectos que todos los agentes tienen internalizados por su aproximación personal con el mundo artístico y que se conoce en el medio educativo y familiar como «vocación» (en el caso del artista) y buen gusto (en el caso del consumidor o el espectador de las obras).
Según Bourdieu, el *habitus* es un sistema incorporado generador tanto de prácticas como de representaciones que los agentes individualmente se hacen durante su contacto permanente con las condiciones materiales de existencia a la que están expuestos y por aprender en ellos las marcas distintivas de su posición, o que logran adquirir en razón de su trayectoria personal, en las jerarquías del campo particular al que pertenezcan. La repetición de unas determinadas prácticas conlleva el sentido de la reproducción de esas prácticas. Así tenemos, por un lado, reglas idiosincráticas a las condiciones de producción del campo y que pueden ser concebidas desde el interior por suponer relaciones objetivas como «estructuras estructuradas» de índole externa, esto es, al ser percibidas también por la población de agentes bajo la visión de un estado invariable gobernado por la fuerza de las cosas o como una especie de destino propio de su situación en ese universo social. Por otro lado, los diversos *habitus* que son asumidos o puestos en escena por los agentes deben ser entendidos como «estructuras estructurantes» de índole interna cuyos principios cognitivos y disposiciones prácticas guían la acción y los modos personales de ser, siempre y cuando respeten o revoquen las reglas, aunque garantizándolas en lo que tiene que ver con el sentido del juego y la estabilización de un intercambio mínimo entre productores y consumidores, lo cual beneficia un mercado específico de funcionamiento.

Resulta interesante la distinción que Bourdieu establece entre, por un lado, el campo de producción restringida y el campo de producción ampliada que en el contexto internacional se replica en la contraposición establecida entre centros de producción cultural y márgenes de producción periférica. O entre la corriente principal y las producciones locales o regionales en la producción artística global, si quisiéramos parafrasear la terminología empleada por Camnitzer en su estudio histórico sobre el conceptualismo latinoamericano como opuesto al arte conceptual del arte hegemónico. A este respecto escribe Bourdieu:

El campo de producción y de circulación de los bienes simbólicos se define como el sistema de las relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción, de reproducción y de difusión de los bienes simbólicos. El campo de producción propiamente dicho debe su estructura a la oposición —más o menos marcada según los dominios de la vida intelectual y artística— entre, por una parte, el campo de producción restringida

124
como sistema que produce bienes simbólicos (e instrumentos de apropiación de estos bienes) objetivamente destinados (al menos a corto plazo) a un público de productores de bienes simbólicos que producen, también ellos, para productores de bienes simbólicos y, por otra parte, el campo de la gran producción simbólica específicamente organizada con vistas a la producción de bienes simbólicos destinados a no productores (“el gran público”) que pueden pertenecer a las fracciones no intelectuales de la clase dominante (“el público cultivado”) o a otras clases sociales (BOURDIEU: 2010: 89 y s.).

Entre los propósitos cardinales de los artistas que hemos escogido como estudio de caso radica en cuestionar de algún modo esta distinción entre un ámbito restringido y otro ampliado de la creación cultural. Si la postura de los países que ostentan una hegemonía en la imposición de formas de visión y clasificación de orden estético la diferencia que pone en terrenos aparte la producción simbólica de productores para productores como un arte puro y la producción para amplia población con niveles de educación generalizada o no especializada, en nuestros países o en los márgenes el propósito es fusionar ambos públicos mediante una profundidad sensibilidad a la transformación política del contexto. Aspecto este que debemos tener muy en cuenta a la hora de abordar las propuestas pedagógico-artísticas de Camnitzer y Muñoz, respectivamente.

Otra de las contribuciones de la teoría bourdieuana es romper con las imágenes de sentido común que los grupos sociales se hacen de sí mismos, al concebir tales representaciones que forman su mundo como el mundo per se, imputándoles incluso los efectos de una necesidad natural. Una ilusión que queda revelada, como nos lo enseña el autor, cuando se estudia la lógica de las relaciones objetivas o de subordinación social entre los diferentes grupos, en virtud de la cual se hace patente para el observador externo el propio efecto ilusorio, y que al mismo tiempo inspira la identidad grupal, ya que debe su existencia al desconocimiento de lo arbitrario que dinamiza el campo.

Otros trabajos de Bourdieu han aplicado este tipo de análisis a las formas de consumo cultural en el campo del arte. Y nos servirán, en conjunto, al momento de hacer ver cómo la ilusión artística y la que está ligada a sus productos también fueron tendencias que llegaron a ser denunciadas, por ejemplo, en la obra y escritos de Luis Camnitzer, o bien en las imágenes de la memoria colectiva, tema que aborda la obra de Oscar Muñoz, tras
cuestionar su evanescencia en la forma de olvido. Pero ellos llegaron a un tal resultado al tratar de simplificar los modos de lectura de sus obras o, por mejor decir, al hacer más fácil la descodificación que se demanda esta vez del lado de los consumidores o el público, al momento de cuestionar la pasividad o la estabilidad de su propia subjetividad por referencia a la captación reflexiva de la imagen, ligándola directamente a situaciones contextuales, sin perder en calidad de expresión estética. Citemos por última vez uno de los pasajes en que Bourdieu hace referencia a la tipología de consumo en relación con una codificación de la mirada en los centros de producción cultural donde se oponen, por homología con operadores artísticos, el público culto o el conocedor especializado de la producción restringida, y el simple neófito de los bienes culturales de la producción ampliada:

La lógica de lo que a veces se llama, en un lenguaje típicamente “pedante”, la “lectura” de la obra de arte, ofrece un fundamento objetivo a esa oposición. El consumo es, en este caso, un momento de un proceso de comunicación, es decir, un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o de un código. En un sentido, se puede decir que la capacidad de ver es la capacidad del saber o, si se quiere, de los conceptos, es decir, de las palabras que se tienen para nombrar las cosas visibles y que son como programas de percepción. La obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada. La puesta en práctica consciente o inconsciente del sistema de esquemas de percepción y de apreciación más o menos explícito que constituye la cultura pictórica o musical es la condición oculta de esta forma elemental de conocimiento que es el reconocimiento de los estilos características de una época, de una escuela o de un autor y, más generalmente, de la familiaridad con la lógica interna de las obras que supone la delectación artística. El espectador desprovisto del código específico se siente sumergido, “ahogado” delante de lo que se le aparece como un caos de sonidos y de ritmos, de colores y de líneas sin rima ni razón (BOURDIEU: 2010: 232 y s.).

4.4 Modelo de consolidación del arte latinoamericano

Lo que parece decantarse con el ascenso de la sociología del arte en el contexto latinoamericano (dominio que sin lugar a dudas García Canclini ayudó a desbrozar) es una especie de modelo de fases de transición que parece discurrir como un itinerario de logros en su desarrollo. Recientemente, alguien como Iovonne Pini (2001) ha privilegiado una mirada sociológica que se ha vuelto común a la hora de explicar el despliegue de la plástica
latinoamericana que, si bien sigue prestando atención a la sensibilidad de los artistas ante las variaciones socio-políticas en la producción de las obras, su enfoque tiene el valor teórico de matizar tal perspectiva, cuando da una fuerte protagonismo a las tendencias que han servido en nuestros países a una construcción de una memoria colectiva a través de la historia reciente del arte latinoamericano. No obstante, la idea de una progresión sigue siendo la nota característica.

Partiendo de un arte supeditado a los cánones europeos de producción icónica del poder, pero que en cada país se encontraba ligado a la representación de las oligarquías que propendían por una delimitación política de las recién independizadas repúblicas a finales del siglo XIX, se pasó luego a una influencia abrupta de las vanguardias de comienzos del XX (expresionismo, cubismo, surrealismo) que repercutió, de forma paradójica, en una especie de giro o vuelco hacia lo autóctono en aras de comenzar a construir una identidad propia e mediados de siglo. La época del modernismo, durante los años cincuenta en los países del Sur, fue el momento en que dicha búsqueda alcanzó cierto auge, integrando lo tradicional con lo nuevo en las diferentes propuestas plásticas, en donde el marco de preocupaciones ya no era la construcción de una imagen nacional sino la proliferación propia de la región y su diversidad cultural. Sólo en las décadas del 60 y el 70 irrumpió una orientación crítica que no sólo se alzó lanza en ristre contra el contexto sociopolítico, sino ante la propia lógica del campo artístico en forma de apertura en los procesos de creación estética. Más tarde vendría una fase de eclecticismo o reapropiación de tendencias que en los 80’s acabó por desembocar en una suerte de desmaterialización de la obra al poner el acento en su proceso de elaboración y en la participación activa de sus posibles receptores.

¿Qué decir de la última década del siglo XX y la primera del tercer milenio? Entre los años noventa hasta el presente se ha enfatizado, por ejemplo, la aparición de un verdadero boom latinoamericano de las artes plásticas que guardaría ciertas analogías por su irreverencia y originalidad de estilo con el boom que en la literatura llegó a saltar en la escena internacional entre los años sesenta y setenta del pasado siglo. Iria Candela ha puesto bajo el nombre de Contraposiciones a esta corriente artística caracterizada por dar un paso fundamental que va de la obra encerrada en una galería a la instalación dentro y fuera de
ella. Estrategia en la que habría primado la intención de repercutir a partir de la experiencia estética sobre las dinámicas de lo cotidiano, en un ámbito urbano donde aún persisten los contrastes entre lo arcaico y lo actual.

La selección de artistas escogidos por Candela presenta como denominador común un trabajo que es realizado fuera o adentro del continente, pero con el que se trata de sensibilizar a las personas, rompiendo con la apatía y el conformismo político-social que parece reinar en nuestros países, y a la vez como denuncia en las naciones del primer mundo cuando sus propuestas son expuestas allí, al protestar mediante imágenes o expresiones artísticas en contra de la aplicación de las políticas neoliberales que estimularon la famosa apertura económica y el debilitamiento del estados nacionales, aunque sin reducir o frenar un ápice la violencia y la miseria social. Escribe la autora:

Es cierto que, por lo general, las tendencias estéticas disruptivas han sido marginadas, cuando no desarticuladas y anuladas por completo (...). Pero esto no implica que toda manifestación artística sea hoy, como se ha señalado, «sinónimo de un artefacto artificial», ni que vivamos en «un mundo sin utopías sociales y sin ética política» donde el arte «ha desistido de la estética». Un rechazo directo a las extendidas producciones artísticas más banales no debería eclipsar en ningún caso el análisis de un arte contemporáneo en el que sí coexisten múltiples dinámicas renovadoras. Sin duda existe una crítica legítima y necesaria a la artificialidad del revival y a la comercialización trivial de gran parte del arte contemporáneo, pero también la necesidad de defender ese otro arte que todavía busca reactivar los imaginarios sociales de manera nueva, vigorosa y creativa. Porque, si bien es innegable que hay tendencias regresivas en el arte actual del continente, también existe una producción artística que se posiciona, que recoge la tradición antagonista del arte latinoamericano, y que actualiza dicho legado con una reflexión discrepante e inteligente sobre los conflictos sociales y filosóficos de nuestra era (Candela: 2012: 165 y s).

Si bien la autora reconoce el riesgo de que toda protesta a partir del arte termine por quedar neutralizada bajo la fuerza de las lógicas del poder y el discurso hoy dominantes en el mercado cultural, una vez que toda nueva idea acaba siendo asimilada mediante etiquetas que normalizan y aminoran las repercusiones de su impacto social, esto es, clasificándolas dentro de la historia del mainstream como nueva tendencia, para así proceder a su consagración y ulterior comercialización, todo ello no impide que el arte latinoamericano sea una verdadera «contraposición» al arte hegemónico, incluso cuando sus creadores
intentan desmarcarse de la clasificación geográfica continental que sirve a los fines de «la industria cultural globalizada de comienzos del siglo XXI» (*Íbid*).

Esta perspectiva fue abordada un poco antes en toda su complejidad por el libro más reciente de García Canclini sobre lo que él llama «antropología y estética de la inminencia» en la era de una «Sociedad sin relato» o del arte «posautónomo». Según García Canclini la estética contemporánea se ha extendido a otros dominios como la economía, la industria, la moda, la publicidad e incluso la política, dejando de ser una marca de distinción para las élites y una cuestión de autonomía profesional para los artistas que antaño defendían su estatus con el eslogan del «arte por el arte». En el próximo capítulo enlazaremos esta perspectiva con la reflexión acerca de la funcionalidad que atañe a la producción seriada de la imagen tal como la desarrolla Camnitzer al inicio de su carrera. Baste esto para señalar los peligros colaterales en los fácilmente pueden caer los artistas, por no hablar de las faltas en las que se puede incurrir al extender al dominio publicó la impresión estética y no la creación artística.

Ahora bien, mientras que el arte conceptual de los países del centro es la expresión pura de un arte por el arte, el conceptualismo de las zonas marginales ha de entenderse, de acuerdo con Camnitzer, por referencia a unos objetivos y unas luchas de naturaleza política. Pero esta lectura tiene como uno de sus precedentes en su argumentación la oposición entre un corriente principal (*mainstream*) y las corrientes de periferia, cuando se quiere explicar el funcionamiento del campo artístico mundial.

Esta concepción es presentada por vez primera en el *Arte colonial contemporáneo* (1969) y, posteriormente, en *Acceso a la corriente principal* (1987). En el primero de los textos, influido quizá por las teorías de la dependencia colonial y los conceptos de transculturación de corte marxista, pero aplicándolas en el segundo a una lectura del mercado en el mundo del arte y las formas de su funcionamiento. En este sentido, Camnitzer ha abordado desde entonces la cuestión de una ideología promulgada por los imperialismos estéticos y que no podía acallar una resistencia generada en las coloniales, salvo por exclusión de las genealogías artísticas en la crítica oficial. El artista en los países de la periferia, al
comienzo, es decir, durante el proceso de independencia simbólica, corre el riesgo de jugar el «papel no muy preciso de bufón y vocero, que en el área colonial constituye una de las goteras por donde se filtra la presión informativa del imperio» (Camnitzer: 2009: 12). El sentido de esta afirmación es a la vez político y estético, al implicar ambos términos el problema de la postura creativa, pues la imitación de los cánones de producción por referencia a los grandes centros de producción es algo que queda velado bajo la categoría de seguir el consabido estilo internacional.

De hecho, la tensión entre el centro y los márgenes es la tensión de la forma de establecer quién tiene el derecho de dar la representación plástica de lo universal, según un esquema en virtud del cual la cultura dominante y la forma de vida que comporta han de ser impuestas y por cuya intermediación se exige uniformizar las diferencias de otros estilos de vida posibles y otras esquemas de representación en la percepción estética de la realidad, por completo ajenas a la visión hegemónica. Si la economía internacional ha acortado las distancias en el mundo y los medios masivos de información barren o saltan literalmente las fronteras entre los países, el arte mismo antecede formal y materialmente unos tipos de interacción que superan diferencias culturales o de lengua. Sin embargo, en el mundo del arte esa universalidad de los productos de la alta cultura pierde de vista los vacíos relacionados con las condiciones reales a disposición de los distintos artistas (materiales de trabajo, tiempo libre, acceso a galerías, etc.) para realizar su obra así como la competitividad económica hace caso omiso de las diferencias en las oportunidades y medios técnicos de producción en el mercado internacional al colocar en el mismo nivel de competencia una multinacional con influencia global y una microempresa con un pequeño mercado local. Según Camnitzer:

Dado que el arte en la sociedad capitalista consiste en la producción de objetos e ideas consumibles, ayuda tanto como a crear cultura como a crear mercados. En las áreas en donde no hay dinero siempre existe un pequeño sector de la sociedad que patrociná al arte con esta función y dentro de esta ideología. Es ese mismo sector de la sociedad el que asume la representación de toda la sociedad y que recibe un reconocimiento desproporcionado del mainstream. A pesar de esto, en los lugares donde el mercado es mínimo y no tiene un efecto real en la supervivencia del artista, el efecto principal de la producción artística —aunque modesto— es sobre la comunidad que circunda al artista (CAMNITZER: 2012b: 268).
Es precisamente el modelo de la lógica comercial lo que afecta los modos en que se desenvuelve el mundo del arte. Así por ejemplo, los logros de un artista en el ámbito regional en un país del Tercer Mundo no tienen un impacto internacional si antes no ha pasado por los filtros de los críticos y las galerías más prestigiosas en el mundo. A la inversa, como señala Camnitzer los logros de una artista que viene de la Metrópoli «automáticamente tienen validez internacional» por el hecho de ser difundidos por los grandes centros de producción cultural en los países del primer mundo.

4.5 *El problema de la enseñanza del arte*

La relación entre arte y enseñanza ha de ser juzgada con seriedad, en vista de que la obra, nacida de un difícil e interminable proceso de creación, hace parte de un intercambio comunicativo. La obra entendida como un lenguaje, y estructurado como tal, resulta ser a la vez el mensaje y el medio. Así ella está destinada a ser recibida de modos distintos, según que el público tenga acceso a los códigos para hacer una correcta interpretación o desciframiento de la misma. El ejercicio de leer una obra depende del nivel de instrucción que tengan las personas y de las oportunidades de adquirir los usos correspondientes en el reconocimiento social que se hace manifiesto en los porcentajes de visitas a galerías y museos. De hecho la distribución de estas disposiciones tiende a ser desigual en nuestras sociedades, en la medida en que ellas están organizadas para mantener separaciones de distinción de clase, lo cual supone, además, oposiciones y luchas de orden material o económico (BOURDIEU: 2003). En este sentido, existen aquí dos posibilidades que deben ser consideradas al momento de evaluar la interacción del artista con su público y el modo en que la obra encuentra resonancia en determinado contexto cultural.

O bien el artista debe desconocer al gran público que no puede colegir el sentido de la obra, dado su alto nivel de abstracción y, entonces, sólo puede ser descifrada por algunos entendidos: aspecto que restringe su impacto y fuerza de transformación, pero que no menoscaba el grado de pureza ligada a la actividad ejercida por artista. O bien él piensa que ella es realizada en favor de las personas en general, con objeto de que amplíen su conocimiento, no tanto en el plano intelectual o científico, sino en lo que atañe a la existencia vital y cuyo interés está gobernado por una reflexión perceptual destinada a correr decididamente fronteras sobre la manera en que entendemos nuestro lugar en el
mundo. Ello no quiere decir que el arte no sea susceptible de transmitirse en forma de un conocimiento como cualquier otro, puesto que al haber sido reconocido como un saber que puede ser enseñado como carrera profesional en academias y universidades, tal cosa validó en alguna medida la independencia del arte en lo referente a subvenciones e influencias externas. La educación artística se divide nuevamente entre los espectadores y los aspirantes a consagrarse como nuevos constructores en el medio artístico.

Luis Camnitzer ve en este sentido una tensión entre un ideal individualista y otro comunitarista que afecta el grado de integración que pueda tener el creador de una obra en la sociedad y el alcance de la capacidad crítica de los estudiantes de arte (CAMNITZER: 2000: 109). Podría decirse que está tensión deriva del propio programa educativo dualista que si, por un lado, enfatiza el desarrollo individual y competitivo de los individuos, al mismo tiempo solicita, por otro lado, su integración en la mecánica de la sociedad. Desde el momento en que el arte quedó insertado en los planes de estudio y recibió un lugar en las instituciones de enseñanza oficial esta dualidad se difundió en las estrategias pedagógicas que fueron implementadas para la reproducción de un saber artístico limitado a la producción técnica, ya consagradas por la elaboración de las grandes obras del pasado. A su juicio, la situación afecta incluso las formas de recepción, pues al no dominar el lenguaje técnico de fabricación y desconocer los análisis que la crítica lanza sobre las obras (a los cuales se añade la jerga de los formalismos propuestos por las vanguardias), el público no se ve interpelado por la intención que busca el artista a través de los resultados que ofrece en sus exposiciones.

Al convertirse el arte en una disciplina de estudio, no sólo se la aisló de su contribución a las distintas formas de saber, sino que la formación profesional en el estudio y dominio de técnicas respondía a, o era la contraparte de, un conocimiento avanzado y depurado en los diferentes estilos artísticos alabados por la crítica especializada. Todo esto creó un juego de restricciones y filtros para crear un mercado con productores, intermediarios y consumidores en torno a la obra pobremente valorada y manipulada como objeto de comercialización. Aparte de estas consecuencias, apunta el artista uruguayo:

La transformación del arte en una disciplina discreta tuvo otras consecuencias. Nos ha convertido —a aquéllos que enseñamos— en cómplices de un fraude. Es el fraude en forma de pirámide, en donde los de abajo, con la esperanza de grandes retribuciones, van financiando a los de más arriba. (...) es probable que menos de uno de cada mil estudiantes de arte termine como artista capaz de mantener a su familia. Pero peor aún, la salida económica más frecuente de los que se gradúan es la propia enseñanza
del arte. (...) Cada vez que se derrumba la pirámide, es decir, cada vez que no hay puestos de enseñanza libres, sorprendentemente las acusaciones no van en contra de los principios pedagógicos o de la definición restringida del arte [sc., como disciplina]. Lo que se busca en su lugar es un ajuste del mercado. Se limita la cantidad de estudiantes que pueden ingresar a los estudios para evitar una superpoblación de artistas. Se crean definiciones de calidad cada vez más enrejeadas, restrictivas y elitistas. Se limitan los fondos destinados a la formación de artistas, achicando algunas escuelas de arte, eliminando otras, y el costo de los precios de la educación artística aumenta. Lo que es un proceso de concentración elitista asegura que la empresa artística permanezca controlada por los segmentos afluentes de la sociedad. El hecho artístico así queda, no sólo aprisionado en la palabra arte, sino a merced de una clase social que controla la palabra (CAMNITZER: 2000: 88 y s.).

De ahí que los artistas que ya tienen un trabajo estético consolidado, además de pensar en el problema de cómo lograr incorporar al público dentro la búsqueda en torno a la definición de qué es arte mediante la hechura de la obra, también deben parar mientes en cómo formar a nuevos artistas que prolonguen el proyecto de subversión estética consistente en una mayor participación en los procesos creativos que movilicen la fíjeza el statu quo. La sugerencia del derrotismo conformista de que hoy no se puede hacer nada no puede ser más que rechazada. Toda forma de educación debe ir en contra del conformismo que es hoy justificado y elevado como pseudo-valor ético por sobre toda capacidad crítica. En el terreno del arte existen alternativas.

Del lado del artista puede advenir la propuesta de un arte no funcional al mercado, un «arte boludo», tal como lo caracteriza el autor. La estrategia sería que los artistas produjeran obras que no pudiesen ser declaradas como artísticas o coleccionables. Incluso que negasen la condición de obras al funcionar «en la frontera entre la imbecilidad y la invisibilidad, sin caer ni en una ni en la otra» (CAMNITZER: 2009: 88 y s.). Las obras tautológicas de las vanguardias del arte hegemónico, aunque en apariencia resulten cumplir con tales características, se convirtieron en obras narcisistas y cerradas al público. La cuestión no radica siquiera en transmitir un mensaje o preparar una instalación donde el espectador se sienta controlado por la lógica misma en la que el artista la ha organizado para la interpretación de la obra. Allí no ha de haber emisión de información, pues el ideal es que la obra la atraiga para sí en vez de suministrarla, pues en el intercambio de información está implicado siempre un ejercicio de poder: en un proceso comunicativo unidireccional el emisor controla y domina aquello que quiere que sepa el receptor.
Al no haber consagración de la obra ni sublimidad, pues esta sería proyectada por el espectador, sin que el artista la haya creado, ello trae como consecuencia que la cuestión de la autoría resulte irrelevante. El esfuerzo creativo pasa del artista al público, aspecto que la vuelve una verdadera construcción anónima. El mercado ya no tendría a quien premiar con el ingreso del artista de turno en el canon de paradigmas estéticos a seguir, por lo cual sería imposible la comercialización de los resultados de su arte. El artista no ofrecería un producto sino una situación, un acontecimiento (119 y s.). Por lo demás, al ser la información algo proyectado sobre la obra, los criterios de calidad para Camnitzer se transformarían por completo, e incluso el propio criterio de calidad desaparecería. Salta a la escena de forma inesperada «un criterio de funcionalidad en la generación imaginativa», en lo que antes era un aspecto adicional requerido por el consumo. Asimismo, «la noción de belleza pierde completamente importancia y la calidad de la obra aumenta en proporción a la densidad imaginativa que genera en el espectador» (120). La cuestión estriba en que la obra se habrá de generar dentro de una situación activadora de procesos entre las personas.

Para la Sexta Bienal del MERCOSUR de Porto Alegre de 2007, a la cual Camnitzer fue invitado como curador pedagógico, la intención fue abrir precisamente algunos espacios de arte para la mayor participación de los visitantes de la muestra, y en donde la cuestión del papel educativo del arte, en el cual Camnitzer venía trabajando hace tiempo, resultó puesta en primer plano. Al respecto el artista uruguayo comentaba en una entrevista reciente sobre la organización del evento:

Decidimos que la Bienal tenía que enfocar en la comunicación con el público y tratar al espectador como un colega y no como un consumidor. Como plan piloto comprometimos a un tercio de los participantes (unos veinte) a trabajar en el proyecto pedagógico, lo cual significó que los artistas tuvieron que formular su investigación artística en un par de párrafos definiendo el problema que estaban resolviendo. El público podía comparar los resultados con esos textos y decidir si la solución era correcta o mejorable, y dejar notas con sus comentarios para que los artistas tuvieran retroalimentación y para educar al público siguiente. Además, preparé ejercicios para las escuelas de todo el estado de Río Grande do Sul con problemas relacionados a los planteados en las obras. Los estudiantes resolvían esos problemas con obras paralelas, no influidas por las obras de los artistas. En la comparación, luego podían decidir si las soluciones de los artistas eran mejores o peores que las propias. Con ello, entraban en el proceso creativo artístico en lugar de quedarse afuera limitados a la apreciación de la obra. En todas las ciudades del estado organizamos talleres de un día para los maestros, y les mandamos paquetes con los ejercicios preparándolos para la Bienal. También teníamos un servicio de autobuses que dentro de un radio de cien kilómetros recogía y devolvía a los estudiantes. Con todo eso, agregado al público normal, tuvimos más de medio millón de personas visitando la Bienal. En los edificios mismos
A comienzos de la primera década de este siglo en Cali el mismo Muñoz con otros amigos también han sentido la necesidad de abrir un espacio para que gentes del común y los más jóvenes pudieran expresar interrogantes a través de las artes plásticas, frente a la crisis de una ciudad cuyo acelerado proceso de urbanización y agudo crecimiento de la miseria y la violencia durante el últimos treinta años ha socavado las esperanzas de prosperidad y desarrollo. Como lo ha señalado Muñoz en diferentes oportunidades, el grupo y el espacio cultural que lograron gestionar con éxito constituía un ámbito no para buscar certezas, sino todo lo contrario. Razón por la cual recibió el inteligente nombre del «Lugar a dudas», espacio donde el cuestionamiento al contexto se ha de plegar sobre la atmósfera de incertidumbre que por entonces y aún ahora se sigue cerniendo sobre la ciudad de los caleños.

En un largo conflicto no sólo nacional sino regional, el azote del narcotráfico dejó graves secuelas que truncaron el desarrollo cultural en la capital del Valle del Cauca. Iniciado el nuevo siglo las instituciones que promovieron el arte en el pasado atravesaban por una situación muy difícil. Además la ciudad ha soportado por largo tiempo el aislamiento no sólo geográfico sino también gubernamental. La producción artística pervivió a duras penas, pero la comunicación con el público se vio paliada a causa del desconocimiento y el desinterés por las obras de arte.

Frente a este escenario Muñoz decide abrir un espacio para la ciudad que pudiese servir de plataforma de discusión. Lugar a dudas se presenta, pues, como un laboratorio de experimentación que trabaja con nuevas propuestas artísticas contemporáneas, cuyo objetivo sea la aproximación del público a la obras de arte y, sobre todo, a los innovaciones hechas desde el ámbito estético. Como lo aclara el artista caleño: «También se llama Lugar a dudas porque le da énfasis al proceso artístico, a la deliberación y al ensayo que al producto final, que a la obra terminada como una certeza» (Muñoz: 2005: 116). Podríamos decir que el proyecto pedagógico que Muñoz ha ideado para su...
ciudad armoniza con los elementos que él pone en juego en las exposiciones de sus obras, los cuales podrían enumerarse como sigue:

a. La obra de arte como excusa para estrechar los lazos entre el contexto artístico y la vida cotidiana.

b. Redistribución del espacio social y su segmentación, al quedar volcado este hacia un interior que se hace visible en la superficie de la obra.

c. Reapropiación del tiempo oficial y medible en horas de trabajo y ocio por su captura desde el exterior, conforme la obra-proceso sumerja la experiencia del espectador dentro de un sentido de libertad más amplio.

d. Elaboración de la obra como ejercicio que ha de ser creado con y en beneficio del público o cuya meta involucre los problemas de la comunidad.

El arte como estructura que permite la investigación de los nodos de conflicto social surgidos en el contexto inmediato en el que el artista elabora su obra, es pasar de una visión individualista a otra colectiva en lo relativo la sensibilidad estética que, por ende, se anuda fuertemente a las formas de exigencia y de lucha en lo político. El espacio pedagógico en Cali se abre no sólo a las corrientes artísticas más recientes a nivel nacional e internacional, sino que lleva al artista a ser consciente de que debe trabajar en sus proyectos como agente activo y comprometido con los flujos culturales y sociales propios de la sociedad en la vive.

La estrategia pedagógica proyectada por sus organizadores en Cali, en cabeza de Muñoz, propuesta en 2003, guarda cierta homología con la implementada por Camnitzer cuatro años más tarde en Porto Alegre. Citamos a continuación las cuatro líneas directrices que han guiado las metas a cumplir por Lugar a dudas. El proyecto en su momento fue concebido por sus promotores como una especie de «Plan B» para la ciudad. De modo que la nueva iniciativa habría de ser:

- Un espacio que pueda convertirse en un laboratorio interdisciplinario, donde la creación como proceso sea uno de los objetivos principales del proyecto. Un lugar en el cual los artistas puedan encontrar las herramientas necesarias, tanto teóricas como prácticas, para desarrollar, materializar y exhibir sus proyectos. Buscaremos que este lugar abra alternativas a los nuevos artistas para exhibir y confrontar directamente sus producciones con el público, con el fin de lograr nuevas y más cualificadas audiencias.
Un espacio abierto a la ciudad que acerque a sus habitantes, no sólo a la obra de arte como producto final, sino que familiarice al público con los procesos creativos, tanto de los proyectos realizados en «plan b», como de los artistas en general. Buscaremos diversos modos involucrar activamente al público en dichos procesos para trascender una simple contemplación pasiva. Es decir, una relación más significante y profunda con la creación artística contemporánea.

A través de este programa de exhibiciones conferencias y encuentros, buscaremos no sólo ampliar la audiencia local a sectores que no han tenido la oportunidad de tener un contacto más estrecho con las prácticas artísticas contemporáneas, sino lograr un impacto real y duradero en el público a través de charlas foros y publicaciones de apoyo.

«Plan b» pretende, en fin, ser un centro de discusión, reflexión y crítica, generador de ideas y posibilitador de nuevas lecturas acerca de las complejidades que vivimos hoy en nuestro entorno. Este espacio, gratuitamente abierto al público de la ciudad, único por sus características en la región sur del occidente colombiano y aún en el país, buscará no sólo tener un impacto a nivel local y nacional sino también el intercambio e interacción con espacios independientes del exterior (AA.VV: 2003: 3).

Aunque financiado por entidades privadas y galerías internacionales (entre las que se incluye las prestigiosas Daros Latinoamérica, de Suiza, y la Prince Claus Fund, de Holanda) Lugar a Dudas no pretende ser un círculo cerrado, elitista o excluyente, enfocándose en la comercialización de la producción artística local. Más bien ha intentado estructurarse como un «espacio inmerso dentro del flujo cotidiano de la ciudad y de fácil acceso para todos los ciudadanos» (5). Con ello se rescata la idea de lo público, así como la imagen positiva de alcanzar las iniciativas personales sin chocar con o ir en detrimento del interés general. O a la inversa, mediante la propuesta se promulga la identificación entre lo que es beneficioso para la comunidad y el interés propio, es decir, bajo un sistema de correlación no conflictiva tal como falsamente nos lo ha hecho creer la ideología liberal y neoliberal y sus doctrinas en torno al individualismo a ultranza.

La insistencia de Muñoz de hacer ver Lugar a Dudas como un espacio mental de «indefinición», donde lo que importa no son tanto las respuestas sino las preguntas, con una estructura organizativa flexible para evitar la tasas burocráticas institucionales, y con la intención de generar un proyecto colaborativo entre artistas y su público, son todos rasgos que movilizan el devenir de una imaginación colectiva en los procesos de participación ciudadana. Hay que entender que todas las artistas convergen en los necesidades sentidas por los habitantes de la ciudad y las oportunidades que de ahí se desprenden al ser el arte el mejor vehículo para expresar lo local, lo nacional y lo
global en un lenguaje estético universal. Muñoz resume la propuesta con algunos pensamientos ofrecidos por la crítica y curadora galesa Catherine David a quién él cita:

«Lo que interesa es abrir el horizonte en torno a la representación y a la forma de hacer visibles unas determinadas problemáticas. Interesa crear contextos para inventar otras posibilidades de encuentros que no oculten los antagonismos y que permitan la existencia de un espacio de debate. Hacer visible una propuesta estética es conseguir el espacio de su manifestación y de su polémica frente a la especialización y la espectacularización» (MUÑOZ: 2006: 8).
CAPÍTULO 5.
ENTRE IMÁGENES Y PALABRAS

5.1 El grabado: «superficie productora de la imagen»

Como ya lo hiciéramos notar de forma indirecta en el capítulo anterior, más que bajo la categoría de «Arte conceptual», la obra del propio Camnitzer también se ha de incluir en la diversidad de enfoques en los que se reconoce un «arte conceptualista». En efecto, es esta la noción que, a sugerencia del autor, recubre o hace pensable los resultados obtenidos por el resto de artistas que siguieron esta línea de trabajo en América Latina y de los que él mismo se ha ocupado en su libro Didáctica de la liberación. Pero la cuestión ahora ya no es la de reflexionar sobre los alcances que se desprenden de los juicios dados por Camnitzer en calidad de teórico o historiador de una corriente invisibilizada por el mainstream. En este capítulo nuestra tarea será la de poner el acento sobre su obra y la manera en que aborda de una forma lingüística el problema de la capacidad que los hombres poseen cuando inconscientemente evocan imágenes mediante el uso sinóptico de las palabras.

A este respecto, el sentido de dicha capacidad puede ser tergiversado, en razón de los riesgos implicados en la idea de «auto-referencia», impuesta por el arte conceptual norteamericano. Con una gran claridad de su parte, el asunto no había sido para Camnitzer caer en la mera tautología en donde la obra sólo haría referencia a sí misma, convirtiéndose en indescifrable o sólo comunicable para un público cultivado o especialista en temas estéticos. Por el contrario, todo el proyecto apuntó a borrar las distorsiones en la comunicación y hacerla más efectiva, según una dinámica que en principio buscó la desmaterialización de la obra no como respuesta formal a los estilos previos, sino como estrategia para aproximar las problemáticas del contexto en el que se han de ubicar los receptores. En otras palabras, no tanto para hacer de la obra algo abstracto, sino con objeto

21 Más allá de los malentendidos que se generaron entre los artistas del centro y la periferia, para por fin establecer, alentados por la crítica erudita o académica, quiénes habrían impulsado originalmente la nueva tendencia y quiénes la imitaron después, más sugerente le ha parecido a Camnitzer interpretar todo el conjunto como una creación colectiva, ritmada y sincronizada en diferentes espacios de experiencia, pero con la salvedad de que en América Latina es más fuerte el pluralismo político y la protesta estética.
de dialogar y a la vez trascender la realidad de lo cotidiano, aunque re-marcando y re-semantizando lo estético con objetos que podemos ver y a los que tenemos fácilmente acceso todos los días.

En cualquier caso, el paso previo en su carrera no fue arrancar por el texto directamente o el recurso al mensaje escrito, sino que el artista uruguayo comenzó su trabajo con la plástica y, después, interesándose en las técnicas de la reproducción gráfica. Estas últimas fueron la especialidad que él adquirió durante su instancia como estudiante en Alemania entre 1957 y 1958 (CAMNITZER: 2012: 36 y s.). Pero lo importante es que partir de ello, pareció entonces útil reivindicar un oficio que generalmente no pasaba de ser un arte menor o subordinado a la pintura: el Grabado.

La temeraria iniciativa de empezar por el grabado obedeció a que este disponía de una superficie que, más allá de lo serial, caracterizaba las formas modernas de diseñar la imagen. Tal como lo expresara en una especie de programa o manifiesto, redactado para una muestra del *The New York Graphic Workshop* en el Museo de Bellas Artes de Caracas, a finales de los sesenta, los componentes del grabado habrían de ser considerados esencialmente por conformar aquella superficie productora de imágenes que posee así una forma general y, además, está por fuera de la representación pictórica tradicional. En este sentido, la tinta es el «vehículo», el papel es el «receptor» y por último, en lo que toca al agente, su función es la de ser el responsable de «edición» de las figuras que pretenden ser difundidas mediante los grabados, ya que su papel consiste simplemente en «revelar imágenes» (CAMNITZER: 1969: 2).

Si el grabado había sido desplazado casi al peyorativo estado de trabajo artesanal, lo fue porque su diagramación imitaba la disposición que el pintor siempre había adoptado al momento de elaborar una representación del mundo en torno. Por otra parte, la apreciación de la imagen en el grabado tercamente se hizo a la luz de los códigos que habían sido casi siempre empleados para «leer» la pintura. No obstante, si el grabado generó de forma subrepticia cierto malestar, fue a causa de aquello que Benjamin identificara con la destrucción del arte «aurático», justo cuando a finales del siglo XIX las grandes obras
empezaron a ser calcadas por medios fotomecánicos. Antes de la era de la reproducibilidad técnica el grabado, el grabado fue condenado a desplazarse al gueto de las artes marginadas, en razón de las discriminaciones estéticas y, en especial, por hacer caso omiso de la distinción entre el original y la copia. El arte auténtico se define por la unicidad de la imagen y así tal cual también fue asumido por el modelo de base, preparado por el grabador. Pero la dificultad residía en el hecho de que el grabado multiplicaba las copias, lo cual resultaba chocante y sujeto a la necesidad de los artefactos mecánicos que permitían la impresión con tinta. La alternativa, entonces, fue abandonar la idea de un arte puro cuyo fin estaría en sí mismo, con objeto de empezar a mirar con otros ojos aquél arte funcional, en el que debía aceptarse la reproducibilidad indefinida de las imágenes como método de aproximación dinámica a lo real. Escribe Camnitzer:

Desde la concepción del grabado hasta la recepción por parte del espectador, el criterio frente al diseño es el de unicidad. La preocupación creativa queda limitada al aspecto de ese grabado-resultado. Sin embargo, si la fuerza de la imagen dada por el grabado estuviera basada en que esa imagen-unidad tenga implícita la existencia de infinitas co-imágenes, el problema de editabilidad estaría tomado en cuenta. La posibilidad de leer en un tornillo la existencia de millones de tornillos idénticos es un ingrediente que ya no tiene nada que ver con técnica o con el medio expresivo. Es parte de un problema de revelación de imágenes típico de la producción seriada, y por lo tanto del Grabado. Un Volks-Wagen es un objeto estéticamente absurdo considerado como un objeto unitario. La justificación de su forma puede quizás surgir a través de razonamientos funcionales. Pero su impacto formal real está basado en la existencia múltiple de la imagen-unidad. Estamos de golpe en el campo de la producción seriada como actitud y el Grabado como una de las muchas formas de expresar esa actitud (CAMNITZER: 1969: 3).

Con el abandono de un arte que da una representación única e insustituible, también se pasa a dejar de lado la representación de una realidad única e idéntica. El formato que contiene la imagen puede así diversificarse y plantear las cuestiones directamente sin preocuparse de la presentación u exposición de lo que se quiere transmitir. Des-afortunadamente, en la era del capitalismo industrial, el Grabado que pasó a ser funcional al interior de la producción seriada, presentó el inconveniente de anular el rasgo más valioso del arte puro, a saber, el de crear nuevos órdenes por fuera de los estándares normales. Esto es, al presentarse bajo el
aspecto de un resultado por completo innovador, por el cual son propuestos distintos
esquemas perceptuales y nuevas síntesis de comprensión del mundo.

Mientras que el artista intenta revelar imágenes inéditas para generar otras nuevas en el
receptor e estimular a la vez su imaginación, por el contrario, el diseñador industrial tiene
que producir imágenes que el mercado debe hacer consumir de forma programada al
público. El desfase que se atribuye al creador al estar por delante de los que reciben la obra
de arte, o por estar mejor equipado para percibir los cambios en el ambiente, se convierte en
mera anticipación de índices de productos consumibles en los que el nuevo diseño de
última generación deriva tan sólo de un cambio de formato. Lo que lo convierte en una
producción improductiva ya que da permanencia a lo inane que deriva de la instinto
artificial de adquisición al que la publicidad inclina a las personas hasta llegar a los
extremos de la acumulación patológica de objetos que se vuelven inservibles y que sólo
satisfacen el deseo de la mera posesión relativa o momentánea que se convierte en reciclaje.

En casos aislados el diseño industrial logra imágenes nuevas, pero su venta está condicionada o a una
élite perceptiva o a una excepcional funcionalidad. En este caso la funcionalidad obliga al consumidor a
[adquirir] el producto y lo ata a él en un sentido de propiedad. Cuando el sentido de propiedad es por
causas funcionales o económicas, el consumidor queda limitado en su libertad de desprendimiento. En el
funcionalismo además, la imagen se adapta, a, se compenetra con, y representa a la función. El problema
es "función" y la solución es expresarla lo mejor posible dentro de las condicionantes del gusto del
consumidor. El resultado en general es un producto completamente terminado, sin posibilidades de
evolución. La imagen es rígida y con ambición de perfecta, tendiendo por lo tanto a ser totalitaria (…).
El consumidor no puede aportar nada a un producto diseñado industrialmente que esté perfectamente
logrado, su creatividad está reducida a elegirlo y a relacionarlo con otros productos. El consumidor se
hunde cada vez más en su actividad de consumir (CAMNITZER: 1969: 4 y s).

Hoy por hoy se cuela por todas partes las expresiones estéticas que legitiman la realidad de
los simulacros cinematográficos más allá de la industria del cine que podría ser considerado
la ampliación móvil de la construcción fija de la imagen que se inició con el grabado y
alcanció su culmen por medio de la fotografía. Y así como se ha llegado a especular el costo
de una obra Duchamp o de una pintura de Rembrant por miles de millones de dólares en las
subastas internacionales, así también lo ficcional y la especulación se ha convertido en la estrategia de las bolsas del mundo, lo cual, como es bien sabido, desembocó en la gran crisis económico-financiera de 2008.

Otro ejemplo: la espectacularidad y el gesto de los políticos en la escena pública parece imitar la irreverencia de los artistas y la manera en que no dejan de cuestionar la cotidianidad mediante sus instalaciones, las cuales se han convertido para los demagogos en actos de montaje y exhibición que ahora se apoyan en burda propaganda política, difundida por los medios. La transgresión de los artistas se ha vuelto moneda corriente y excusa para la irresponsabilidad o la indiferencia política. La situación, según el antropólogo García Canclini (2010: 10 y ss.), en nuestros días se intensifica aún más cuando lo telemático y lo digital se mezclan con en el arte o los propios artistas hacen sus intervenciones recurriendo a las nuevas tecnologías.

Por lo demás, la idea de la instalación y de una dinámica que alude por interferencia al propio proceso de construcción de la obra de arte in situ mediante una apertura a la experimentación y a la prolongación tecnológica o medial que supone la participación activa de los espectadores ya había sido formulada por el propio Camnitzer. Según él, esa nueva forma de hacer arte como obra abierta o en proceso que supone una lectura multimodal o en varios formatos tiene por uno de sus referentes la separación histórica que se establece entre un «arte conceptual» anglosajón-europeo y un arte que no deriva del anterior, sino que implica una lectura diferente de las vanguardias de principios del siglo XX y que nuestro autor pone bajo la categoría de «conceptualismo latino-americano». En ambos casos hay una especie de auto-referencia al proceso creador y un cuestionamiento del objeto artístico por medio de su desmaterialización así como también una crítica a la pasividad del autor. Sin embargo, con respecto a sus orientaciones y expectativas, ambos movimientos responden a problemas diferentes.

El proyecto de Camnitzer junto a sus compañeros fue, en principio, el de un arte F.A.N.D.S.O. (siglas que al castellano significan: Objeto Seriado, Desechable, Afun-cional
y de Ensamble Gratuito)\textsuperscript{22}. Con los FANSO’s se pretendía eliminar la brecha que separa el creador del consumidor, pero aprovechando las nuevas posibilidades mal dirigidas por la producción en serie de imágenes. Dicha producción no debía estar ya al servicio del diseño de productos para el mercado, sino para visibilizar problemas en el orden político vital e inmediato.

A esta altura nos podemos dar cuenta que nuestra redefinición del Grabado todavía tiene sus limitaciones. Coherente con el Grabado tradicional seguimos pensando en términos de resultados y no en términos de problema. El problema de editar siendo también un problema creacional y no solamente técnico no puede limitarse a producir una serie de objetos inertes y aislados. Al plantear la interrelación de las imágenes producidas y subrayarla contra la mera multiplicación de originales, la falla de una definición técnica de edición ya se hace patente. Y si decidimos entonces que "edición" tiene que ser una actitud y no solamente un mecanismo, nos encontramos que ante un objeto tenemos más de una distancia de apreciación (CAMNITZER: 1969: 5).

5.2 El sujeto y la evocación por la palabra

Tras su paso por el grabado, una de las primeras obras conceptuales de Camnitzer consistió en una simple oración performativa (Fig. 1). El enunciado no es tautológico en cuanto tal. No alude o hace referencia ni a la obra misma ni al mundo del arte en el que el objeto estaría implicado a través de su conexión con otras obras. Tampoco se relaciona con quien, en último término, ha realizado el trabajo. De forma simple emite un juicio sobre su observador: dice qué está viendo y lo que él es, justo en el momento en que mira lo que enfrente suyo se le exhibe. Su propia imagen de sí se refleja en una superficie de palabras y este reflejo se convierte luego en un enunciado.

El acto lingüístico radica en que de la obra como tal se afirma que es un espejo. Luego se describe un contenido referencial: eso que cada quien es al momento de leerla. El artista nos recuerda además que somos tan sólo un nombre en el mundo. Al ponernos bajo la identificación de una frase compuesta por dos elementos de registro (nombre y apellidos), o por la remisión de una simple explicación de lo que hacemos a causa de que por nuestra

\textsuperscript{22} En inglés: «Free Assemblage, Nonfunctional, Disposable, Serial Object». 
educación hemos recibido un «título» (me dedico a…, hago esto o aquello, soy fulano ya que sé hacer tal y tal cosa…), o dando individualmente cuenta de nuestra experiencia personal (al ser esta vivencia transpuesta en un diario, cartas o mensajes escritos). En cada uno de estos casos se constituyen espacios de auto-referencia que no sólo son una forma de apercepción de nosotros mismos como sujetos, sino también un rango o medida que sirve como límite de separación en el que se distancia y reúne en torno de dicho límite de diferenciación los sujetos entre sí. Existe en todo ello una especie de política de la designación y un juego del reconocimiento. Más adelante volveremos sobre este punto. Por el momento surge una cuestión que no es para nada trivial.

¿Cómo no ver que desde un principio los seres humanos han recurrido a esta red de identificaciones nominales para determinar agentes de acciones, inculpar o atribuir hechos, apelar o invocar la solicitud y ayuda en beneficio propio o el de sus congéneres? Si bien el artista en cuanto tal y por medio de su obra busca hacerse con un nombre propio, intenta satisfacer su deseo de gloria por medio de la acreditación social de su firma en la esfera pública y del mundo del arte, antes tiene que ofrecer o dar declaración de quién es, acreditar él solo ante los demás lo que él mismo hace o pretende hacer. Pero igualmente les es posible y legítimo interrogar por la identidad de todos aquellos que se interesan por ver su creación en calidad de artista, cuestionar la especificidad onomástica del reducido grupo de personas que dedican y gastan su tiempo libre en cultivar el arte y apreciarlo.
En una segunda obra, que es una especie de versión española de la anterior (Fig. 2), la cuestión de la frase y el abismo que la separa de la imagen del sujeto observador se intensifica. Y por partida doble. El espejo como tal, con anterioridad un objeto designado pero no presente, entra en escena. La primera parte del enunciado se encuentra así con el referente al que remite; no ocurre igual con la segunda parte del enunciado. Quien contempla, de por sí ya anónimo desde el punto vista de quien expone la obra, un hombre o mujer cualquiera que, de visita en el museo, desfila sucesivamente ante lo que ve, lee su presencia en calidad de sujeto en forma de una oración que contempla al otro lado del espejo. Se crea un universo alterno en el que él o ella siguen siendo una simple frase escrita. Lo extraño es que, si bien ante cualquier otro espejo no dejamos de examinar la imagen que proyectamos sobre él, de fijarnos en detalle sobre la apariencia que al fin de cuentas deseamos ofrecer física y anímicamente de nuestro propio yo, en la obra de Camnitzer, por el contario, nuestra atención se desplaza para poder descifrar lo que está inscrito en la placa de aluminio, puesta de revés ante el espectador, pero que se refleja correctamente en la superficie plana y brillante que la pone derecha ante nuestros ojos.

Fig. 2. Esto es un espejo. Usted es una frase escrita. (1966-73). Aluminio grabado y espejo. Placa de aluminio: 7.7 x 15.3 cm. Espejo: 35.5 x 33.3 cm.
La serie de acontecimientos que somos y reunimos en torno a un nombre, la proyección figurativa de lo que solemos ver en un espejo y con lo que relacionamos nuestra identidad personal, son elementos que se colocan entre paréntesis. Mejor aún, quedan trastocados en el plano del artilugio óptico, al sólo recibir como espectro de retorno una imagen que nos dice: «Usted es una frase escrita». El sentido de la provocación es inequívoco. La intención seguida pone de manifiesto el dispositivo mismo en donde la obra no refleja un sujeto o ser para sí, lo cual aumenta la duda sobre la relatividad o lo azaroso del encuentro entre el objeto y el observador a quien de esta manera interpela el artista.

En su libro titulado, *Inteligencia Visual*, un científico cognitivo como Donald D. Hoffman argumenta que la visión estereoscópica que poseemos los seres humanos es el resultado de una construcción que, por medio de una serie de reglas biológica y hereditariamente transmitidas, hace determinables los mundos visuales a los que tenemos acceso. La tesis de este autor es que, a fin de cuentas, creamos lo que vemos. Esto no quiere decir que construyamos el mundo objetivo en cuanto tal, como ese algo externo con lo que nos relacionamos.

![Image](image.png)

Fig. 3. *The Perception of Oneself*. [La percepción de sí mismo.], 1977-1980.
Ojos de cristal, grabado en placa de bronce, vidrio y madera 35 x 25.6 x 5 cm.
Lo que construimos es el mundo fenoménico que percibimos con nuestros órganos de la visión: el volumen, la profundidad, el color de los objetos. Si comparamos estas reglas de la construcción visual con las reglas finitas de formación de enunciados que la lingüística chomskiana postuló como una especie de gramática universal para la producción infinita de sintagmas en la cadena hablada o escrita, esto permite dar una respuesta al problema relativo a la existencia de una lógica común tanto en el procesamiento intelectual de la información como en el tratamiento óptico-cerebral de las imágenes. (HOFFMAN: 2000: 37 y ss). No obstante, ambos órdenes son correlativos. Es decir, ya sea a nivel del lenguaje o de la visión, existen zonas en que los dos planos se solapan o se superponen entre sí, sin excluir la posibilidad que existan imágenes sin palabras o a la inversa.

Camnitzer interconecta en la obra *La percepción de sí* (Fig. 3) nuestra capacidad visual, el soporte de la obra y la forma de la enunciación. Es ya extraño que al lado y lado de los marcos que sostienen un vidrio trasparente estén ubicados dos ojos artificiales, apostados como cíclopes avistándose entre ellos. El sentido *especular* de las obras anteriores, construidas con frases que designan el objeto contemplado, desaparecen. El espectador ahora no sabe si la frase grabada en la lámina de bronce se refiere a él, a su aptitud natural para observar, o a los ojos artificiales que entrecruzan las miradas. Resulta claro que ya no se alude al sujeto que está enfrente de lo que ve. El espejo que sirve para el auto-reconocimiento narcisista es aquí opaco, por lo que el espectador se convierte en una mera presencia inane. Si con los *readymades* de Duchamp cualquier cosa podría convertirse en arte una vez se lo ubicaba en el espacio museístico, Camnitzer cuestiona las condiciones y los medios en el fenómeno estético es posible. Como lo ha señalado recientemente Sabeth Buchmann:

> En *The Perception of Oneself* se trata [ante todo] del aquí y el ahora en que una obra se encuentra con su observador/a, del momento en que el sujeto se experimenta a sí mismo por medio del objeto que contempla. A diferencia de la función original del *readymade*, el tema del trabajo de Camnitzer no es el modo en que un objeto depende de su acreditación institucional como obra de arte: más bien se trata del (auto)reconocimiento de un sujeto observador en el momento de la percepción de un objeto artístico. Pero en lugar de abandonar este sujeto a un acto narcisista de auto-contemplación, se lo obliga a enfrentar ese marco que alcanzó ese estatuto de obra y cuyo «contenido» señala la *physys* [la naturaleza]
por excelencia del medio estético. Un contenido, empero, que ahora sólo se define por la condición de exclusión. La ausencia de un medio específico posibilita así la percepción de la alteridad fundamental: el espacio vacío se vuelve escultura, la escultura imagen, la imagen signo. (Buchmann: 2012: 179 y s.).

El hecho de que los ojos-ciclope también estén enmarcados y hagan parte del soporte alude a unas determinadas formas de lo visible que han encerrado hasta hoy lo estético dentro de unos límites tan estrechos que no pueden ser fácilmente franqueados por las personas comunes y corrientes. Esta interpretación en alguna medida resulta plausible cuando advertimos que la obra comentada pertenece a la serie de las «Cajas», en donde algunos de los objetos expuestos aluden además del espectador, al creador como al propio contenido de las obras de arte que no es otro que el reino de las imágenes.

![Fig. 4. A) Objeto cubierto por su propia imagen; B) Objeto cubierto por la imagen del espectador.](image)

1971-1974. Aluminio, grabado en placa de bronce, vidrio y madera 34.2 x 25.2 x 5 cm.

En tanto que las formas sean designadas por las palabras, el espectador habrá de estar involucrado en la obra por el descriptor lingüístico de su función (Fig. 4). Al momento de fijarnos en los componentes de una obra artística estos se reducen a: 1) el objeto que cubre la imagen que lo configura, 2) la imagen objetual percibida, 3) la unión entre objeto y representación imaginal que da origen a la obra y 4) la imagen del sujeto que cubre la cosa contemplada y que denominamos arte. La situación en que es posible el «régimen estético»
(para utilizar un término de Rancière) recubre dichos elementos en el orden del lenguaje. Ellos son, en conjunto, la condición de posibilidad moderna en cualquier exposición.

La imagen que está ausente, al ser la carta de presentación que da sentido al mundo del arte tradicional, en la inmaterialidad que le es propia, explica el mecanismo de evocación suscitado por las palabras, siempre en razón de su fuerza enunciativa. Pero, ¿de qué modo se podría entender el momento de la creación en los juegos del lenguaje artístico? ¿Basta el sistema de la lengua para formar una imagen que no sería figurativa sino del orden de los enunciados?

Fig. 5. *Image constructed with words arranged in a sequence to form a sentence.*  
[Imagen construida con palabras organizadas para formar una frase], 1973.  
Placas de bronce grabadas, vidrio y madera 34.5 x 25.3 x 5 cm.

De hecho, el solo gesto de enmarcar frases, cuya disposición lineal sería tomada en sí misma por una imagen, remite a las experimentaciones que desde la poesía y la enseñanza algunos autores hicieron en el contexto latinoamericano. Camnitzer posteriormente nos ha revelado sus fuentes de inspiración. De una parte, fue Simón Rodríguez, célebre por ser el preceptor del Libertador Simón Bolívar, el que por primera vez empleó la configuración del lenguaje escrito con la intención de hacer más efectiva la transmisión del mensaje pedagógico.
A decir verdad, con su *Tratado sobre las luces y las virtudes sociales* (1840) donde usa dicha estrategia discursiva, Rodríguez se adelantó en varias décadas a la disposición diagramática que Stéphane Mallarmé implementó en *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897). Aunque Rodríguez sólo pudo ser reconocido como autor referente hasta hace muy poco y de forma indirecta en la escena latinoamericana, dada la mayor influencia de Mallarmé, en cualquier caso, su originalidad radica en haberse percatado de la distancia que hay que cubrir para que la información sea entendida con precisión (Camnitzer: 2012: DL, 60-64). Máxime cuando en los países de la periferia el acceso a los conceptos se realiza y opera a través del poder de las imágenes, esto es, apelando a la simple configuración del texto. Según lo ha expresado Glasmeier, siempre hubo una predominio de la cultura pictórica sobre la escrita como paradigma interpretativo, interpretativo, incluso en el siglo XX, por lo cual se puede decir que la «preeminencia de la cultura visual es un signo característico de la cultura de américa latina» (Glasmeier: 2012: 168). Una tradición que además permea, podríamos agregar, la propuesta conceptualista de un artista como Camnitzer.

![Fig. 6. Borde real de la línea que separa la realidad de la ficción, 1974-1975. Alambre, grabado en placa de bronce, vidrio y madera, 34.8 x 24.9 x 5 cm](image)
De otra parte, Camnitzer pone en la figura de Borges un segundo referente de esta fusión entre las artes visuales y el uso poético del lenguaje. En uno de sus primeros manifiestos el escritor argentino exigía la «síntesis de dos imágenes en una», para «ensanchar así su facultad de sugerencia» (BORGES: 1921/:1988: 113 y s.). En su cuento Pierre Menard, autor del Quijote, Borges buscaba de algún modo escapar del bombardeo de imágenes que separaban lo auténtico de las apropiaciones que se pueden hacer en atención a los contextos que nos son propios. Podemos tal vez figurarnos, como lo hace Borges, una segunda obra del Quijote, haciéndola nuestra al cambiar la atribución de su autor, aunque el contenido permanezca el mismo. Detrás del proyecto de querer formar un campo unificado Camnitzer califica bien la empresa borgiana como una «visión periférica». A su juicio, una tal visión lleva una triple carga de energía: a) la que deriva de la cultura gestada en los centros, b) la emanada de la realidad presente en la periferia y c) la que se desprende de la irregularidad y la ironía de vivir con amabas (Camnitzer: 2012: 160).

Resulta igualmente significativo el hecho de que la necesidad de una síntesis para intensificar evocaciones haya calado bien, si no directamente, por lo menos a distancia, justo en el momento en que las artes visuales se volcaron sobre el elemento fantástico, en donde se instó a caminar hacia un tal proyecto en el recurso de metáforas que permitieran «crear sistemas visuales que conectan objetos con imágenes en una forma independiente de las obras de Marcel Duchamp o de René Magritte» (161). La actitud borgiana, en razón de la dominancia literaria sobre las artes plásticas en nuestros países, sirve de antecedente a toda propuesta conceptualista que a su manera replica la «visión periférica».

Por último, otra influencia de la disposición del texto escrito como imagen es la que puede detectarse en las formas que propuso la poesía concreta. Esta corriente tiene sus orígenes en los caligramas fabricados por Vicente Huidobro o José Juan Tablada y en la reflexión poética de Carlos Oquendo de Amat y Oswald Andrade, todos autores de principios del siglo XX. Pero quienes elaboraron con mayor originalidad la poesía visual fueron los grupos de los Noigrandres y los Neo-concretos quienes en Brasil jugaron con la disposición espacial para presentar su poesía. Otras figuras como Nicanor Parra y su idea de los «Antipoemas» o Ricardo Carreira que utilizaba el trata-miento de la información como
tema y, donde la nota característica en ambos, es que el poema sólo podía ser completado cuando lera leído por ellector. Camnitzer se ocupa de todos ellos en su libro Didáctica de la Liberación, la ofrecerle un papel especial como impulsores del conceptualismo latinoamericano (Camnitzer: 2012: DL, 170-195).

5.3 **La imagen y los signos**

Un ícono puede ser el significante gráfico de un significado mental bien por ser éste una señal natural (el humo como indicador del fuego) bien por ser una señal de tipo artificial (las convenciones empleadas en los sistemas de tránsito y transporte). Por otro lado, es claro que las palabras evocan una serie de imágenes mentales para quien las escucha o lee, cualesquiera sean sus modos de enunciación, o el código y el canal de transmisión que deban ser empleados para convertirlos en partes de la comunicación. Pero cuando los enunciados reemplazan a las imágenes dentro de objetos que forman esencialmente parte de una descodificación visual como la que es operada al observar un espejo o un objeto dispuesto para su contemplación en un museo o una galería, las relaciones que habitualmente atribuimos entre texto e imagen se invierten. ¿Hay precedentes en el arte contemporáneo en lo tocante a la relación con el lenguaje y la denuncia del proceso de la representación o la idea de exponer la obra de arte en cuanto tal? ¿Qué aporta Camnitzer en lo que atañe al sentido de su propuesta?

![Fig. 7. René Magritte. Esto no es una pipa [La traición de las imágenes] (1929).](image)
De hecho, la influencia de Magritte sobre el artista uruguayo está más allá de toda duda. El absurdo de afirmar lo contrario de lo que se representa en el lenguaje tiene dos posibilidades. O bien mostrar la arbitrariedad de las designaciones que ponemos como etiquetas a los objetos del mundo o bien confirmar la relación entre la palabra significante y lo significado en la representación. Parece que la intención de Magritte fue apostar por la segunda opción. Dibujar una pipa y escribir la sentencia «Esto no es un pipa» vuelve sobre la cuestión de si la significación tiene una relación esencial con las cosas que designamos mediante las palabras o si su relación es producto de una convención.

En el capítulo primero, ya habíamos abordado este problema tanto en términos lingüísticos (Saussure) como lógicos (Peirce). Sea como fuere, la obra de Magritte no deja de ser inquietante por el sólo hecho de que la imagen parece ser el contenedor máximo de los signos en general, sean estos los que se usan en el sistema de la lengua, sea aquellos otros que empleamos para establecer y ampliar nuestras formas de conocimiento. Reparemos en el hecho que, en la pintura de Magritte, el objeto de representación no pertenece al orden de la naturaleza, sino a los objetos creados por la mano del hombre.

Fig. 8 Esquema de F. de Saussure que explica la arbitrariedad de los signos.

En su *Curso de Lingüística* General Saussure define el signo como algo que socialmente funciona en la forma de un sistema de oposiciones. El significado de un signo depende de su valor frente al resto de los signos que componen el sistema de la lengua. Pero la noción de valor se funda en el principio de la naturaleza arbitraria de los signos. Nadie sabe por qué los signos que integran un sistema quieren significar tal sentido y no tal otro, con
respecto a unos referentes cuyos signos representantes se recortan sobre el flujo del lenguaje, en virtud de su mutua oposición que da pie así a la significación de las palabras. Como lo explica el lingüista francés Michel Arrivé:

[La cuestión] consiste en esto: para que la lengua pueda definirse como sistema de puros valores, es indispensable que las relaciones entre las unidades lingüísticas no estén determinadas por nada que sea exterior a la lengua: el peso del referente, que debería hacer intervenir en la relación entre los signos “un elemento impuesto desde fuera”, debe ser nulo. Por esa razón, es necesario plantear la arbitrariedad entre el signo y el referente. Pero como, en vista de los anterior, el referente no tiene nada que hacer en la lengua, la única manera de postular la arbitrariedad es desplazarla situándola entre los dos únicos niveles que poseen una pertinencia lingüística, a saber: el significante y lo significado (ARRIVÉ: 2004: 70).

El autor argumenta así que sólo pueden intervenir en el valor de los signos tres elementos: el significado, el significante y el signo entendido como una totalidad que conjuga a los dos anteriores (71). No obstante, ¿qué hacer con el referente? Algo debe salvar la distancia que separa lo representado de los elementos representantes en el lenguaje humano, pero que en esencia no tendría nada que ver ni con uno ni con los otros. Podría sugerirse la hipótesis de que la imagen es el factor capaz de co-existir tanto con las componentes que estructuran el signo lingüístico como con la objetividad del referente, sin pertenecer por ello a la respectiva naturaleza en la que intervienen los otros factores de la significación. En el medio artístico contemporáneo, autores como Magritte y Camnitzer han intentado poner de revés estas relaciones que guarda la imagen con las entidades que configuran los signos que nos sirven de código en la comunicación humana.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando el referente y la expresión equivoca que la designa ya no es dada sobre objetos del mundo de la producción sino que remite al estatus de la propia obra en calidad de objeto exhibitivo? Magritte llamó la atención sobre la familiaridad que tenemos de los objetos que nos son próximos interrogando si la imagen que nos hacemos de ellos confirma los nombres a los que recurrimos para asirlos mentalmente antes que de forma fáctica. Por su parte, Camnitzer, ha intentado cuestionar la imagen que nos hacemos como sujetos del lenguaje, pero que también tenemos un nombre que apenas si logra ser las cortapisas de una multitud de yoes a los que se les solicita de vez en cuando un nombre
para ser identificados como uno solo. Marcel Broodthaers, por último, intentó arruinar el instrumento a partir del cual se había hecho en contextos distintos, las directrices generales de aquéllas dos interrogaciones. Cuando Broodthaers pone en un estante una serie de objetos reunidos por una temática icónica y los coloca detrás de una etiqueta que estipula de forma perentoria: «Esto no es una obra de arte» pone del lado del objeto, la cuestión sobre la identidad que Magritte y Camnitzer ubicaban del lado del sujeto que se evoca al mundo y así mismo mediante las palabras.

Fig. 9. Marcel Broodthaers, *Musée d'Arte Moderne, Département des aigles, section des figures* (1972).

La primera obra de Camnitzer (Fig. 1) y las otras que le sucedieron, tratan de asir o captar por vía de los enunciados lo que se ve y lo que resulta legible en lo visto. Esto legible al mismo tiempo se halla en una situación de desfase con lo que se puede ver, dado que al decir: «Esto es un espejo. Usted es una frase escrita», los objetos que se designan son principalmente el medio para su desciframiento lingüístico y no para su reconstrucción visual. Toda nuestra atención está fija en la oración escrita que se refleja en el espejo físico colocado enfrente de nosotros, olvidando incluso ver en él nuestra propia forma. Como lo mencionábamos, el efecto narcisista de la auto-contemplación se ve así cuestionado.
La imagen que nos hacemos de sí mismos al servir de pauta a nuestra estructura psíquica y el nombre por el que somos reconocidos en la estructura social se decantan en la remanencia de un efecto óptico. Acto de mirar que no da nada que ver, ya que simplemente enuncia una simple posibilidad de llegar a ser sujeto de una oración, al que pueden ser imputadas miles de cosas mediante otras oraciones. Con lo cual nos vemos reducidos a signos de escritura susceptibles de convertirnos después, para emplear una expresión de Austin, en “actos de habla”.

En otra obra, anterior en varios años a las ya vistas, permite entender desde otro punto de vista el juego en torno al «trabajo con palabras». Consiste en una serie de etiquetas adhesivas, inscritas con algunos enunciados. Estás fueron enviadas por Camnitzer «como exposiciones por correo» y pegadas «en cuartos de baño y ascensores (Camnitzer: 2012a: 17). Cada una describe la puesta en práctica de una acción inaudita con objetos, dispuestos por fuera del uso normal para el cual se los dispone en la vida ordinaria o creando situaciones en espacios familiares y urbanos que habrán de ser puestos en perspectiva. En otras palabras, se proponen (con)textos sin imágenes. Su finalidad es hacer una propuesta para que tanto el remitente original de las cartas-miniatura como sus oficiales destinatarios y desprevenidos lectores hagan la obra en su imaginación, o pongan su imaginación en
obra: aquel mítico lugar de nuestras mentes donde las nociones adquieren de forma esporádica o recurrente vida propia y hacen así cuerpo en las cabezas de quienes logran, en este sentido vital, apropiarse de ellas.

Compartir con el público una idea más que un objeto para el goce estético privado; elaborar y transmitir un sentido, más que la conversión de una pieza elaborada en un cuerpo de culto artístico es lo que permite a Camnitzer modelar de forma directa la creatividad de quienes son los remitentes de estos conceptos-mensaje. El complejo medial creado por la sociedad capitalista moderna y sus lógicas de promoción y expansión del mercado, más que ser un recurso para la alienación efectiva a través de los instrumentos de la comunicación de masas se ha de convertir, por el contrario, en el soporte de una liberación de la inteligencia colectiva. Alterando la conocida fórmula de Marshall McLuhan que define que «el medio es el mensaje», al dar por sentado que el contenido está enmascarado o se ofrece como un aspecto ilusorio, según la variación técnica en el formato transmisor, aquí el «mensaje es el medio», a condición de que éste sea capaz de traducir y convertirse, a pesar del código que lo define, en una experiencia límite.

En otras palabras, lo que se debe transmitir con la obra es que el resultado ofrecido es proceso ante un problema que el artista le confirió una determinada forma pero que el espectador podría volver a problematizar para darle incluso una solución mejor. Al respecto Camnitzer comenta esta relación que ha mantenido con las cuestiones relativas al ejercicio de evocar ideas mediante enunciados en un proceso de comunicación:

Nunca me han preocupado las categorizaciones implícitas en mi interés por el lenguaje, o sea, por ejemplo, si abandonaba el arte visual para ingresar en la literatura. A mí me interesa mucho más qué es lo que hago que cómo lo hago. El cómo es la técnica, es un problema artesanal, y como tal, siempre reduce las intenciones y las ideas a parecidos parciales y ficticios [dentro del medio artístico]. El virtuosismo técnico consiste en convencer al público de que la obra es la encarnación perfecta de una intención. Pero, de hecho, la obra de arte siempre se reduce a una aproximación, a algo que se forma por medio de una acumulación de errores de manera más o menos sabiamente administrada (CAMNITZER: 2012b: 20 y s.).
5.4 Las imágenes-representación

En la serie Diccionarios Camnitzer avanza en esta exploración de las relaciones entre imagen-enunciado. Aquí existen dos interpretaciones posibles. A primera vista uno estaría inclinado a creer que él quiere resaltar la iconicidad de la representación sobre el elemento expresivo del lenguaje escrito. Apartándose de la estructura de los diccionarios al uso, las palabras que estructuran el léxico no aparecen como entradas a las que sigue la adecuada y unívoca definición correspondiente. Sea como fuere, en los diccionarios al uso es imposible evitar algún grado general de sinonimia: las palabras sólo se explican con palabras semejantes que den significado y en su descripción lineal den algún sentido coherente a la definición requerida.

Si bien los diccionarios constituyen repertorios lingüísticos de las lenguas actuales cuyo objetivo es mostrar la lógica de un sistema que remite a otras palabras por evocación de los conceptos-imagen o los objetos de referencia con los que completan la significación, las imágenes que el artista antepone a las palabras abren la multivalencia de la designación. En la obra se da un serie de asociaciones entre la imagen icónica y las imagen-palabra, la imagen de escrita que emplea el artista y la imagen lectora de la que debe disponer el espectador para descifrar las alternativas sugeridas e incluso otras nuevas.

Figs. 11a. Diccionario 1 (1969)
Para Camnitzer el lenguaje en el arte ha de ser comunicativo. De ahí que él aclare que por cuestiones de economía en esta como en muchas otras obras la relación entre imagen y palabra llegue a ser más inmediata por vía de estas últimas que mediante la figuración plástica, pues es más fácil dar un mensaje que construir toda una representación pictórica. Esta segunda interpretación es lo que permite ubicar al artista entre aquéllos que intenta operar una subversión de los cánones de significación pues la cuestionar la distribución de cosas en las designaciones convencionales, ello inmediatamente tiene implicaciones políticas. En efecto, al fin y al cabo son las ideas lo que se transmite en cualquier discurso o acto de enunciación de índole artística y su figuración en la mente es lo que permite evocarlas una y otra vez a quienes esté dirigido. Cuando las figuras barajan otras alternativas se da allí una ruptura mental con las categorías sociales que sostienen el orden establecido. Lo cual nos permite hablar tanto de una imaginación política como de una política de la imaginación.

El hecho de que en la serie *Diccionarios* las entradas estén todas precedidas por íconos que sirven de pivote a multitud de referentes delimitados en forma de palabras así lo confirma. Un rectángulo o un círculo con diferentes trazos en su interior pueden remitir a infinidad de cosas. Una indicación o una simple sugerencia pueden hacer que los remitentes del mensaje estético hagan nuevas conexiones en otros dominios que hacen parte de su vida o apliquen...
esa misma idea para utilizarla de manera activa en otros contextos. La situación se intensifica mediante la información transmitida por la obra se pone en cuestión las jerarquías sociales. En el mejor de los casos, los receptores del mensaje artístico caen en la cuenta de que lo que pesa sobre sus vidas en forma de dominación simbólica los lleva a reproducir lógicas de poder que no son menos ficcionales que la obra de arte misma que pone entre paréntesis dicho régimen simbólico de dominación. Todo depende, según Camnitzer, del éxito y la efectividad de lo transmitido en y por medio de la obra.

Ahora bien, ¿por qué el conceptualismo del artista uruguayo insiste entonces en ese elemento comunicativo implicado en el contenido que es transmitido en y por el mensaje? Contestaremos esta pregunta por un largo rodeo de una concepción estética de la comunicación. Ello nos permitirá comprender la co-presencia de la imagen en este arte conceptual impuro o que es inevitablemente figurativo por pretender que surja lo político recurriendo a la imaginación y los poderes de la imagen mental por efecto del simple recurso a las palabras.

Vivir en sociedad es estar junto a otros. Convivir con otros que nos son próximos o ser nuestros allegados. O bien, no conocer a un gran número de personas o apenas saber de su existencia de forma indirecta. Es en esta medida en que la comunicación funciona como un círculo que tiene un centro en un yo y opera por grados de aproximación y distancia en cuanto referencia con ese centro o bien porque ese centro hace designaciones a partir del lugar desde el que habla el sujeto del lenguaje. De modo que esto que las teorías de la comunicación convencionales llaman «relaciones intersubjetivas», en verdad se reduce un código de transmisión, un mensaje, un medio, un canal, unos contenidos, una recepción, una descodificación, etc. Sin embargo, semejante enfoque no hace otra cosa sino partir del supuesto de un «círculo yoico» a partir del cual o hacia el cual va y viene la comunicación.

Comunicar se establece en la primera norma del juego de vivir en sociedad. De hecho tal como nos lo enseñara el último Wittgenstein, en nuestra vida diaria jugamos diversos juegos de lenguaje y no es lo mismo lo que comunica un juez al condenado, o lo que comunica un político a su audiencia, o lo que intenta expresar el artista a quienes visitan
una exposición que exhibe su obra. Uno pensaría que se deben cumplir ciertas condiciones para que la transmisión no sólo sea eficaz, sino que la institucionalidad o el reconocimiento de esas condiciones sirvan como ejes de orientación para saber a qué juego del lenguaje estamos jugando.

En el caso específico del arte, y de la estética propuesta por Camnitzer en particular, los mensajes que transmite su obra tratan de burlar, según su propuesta, los mecanismos por los que convencionalmente se difunde el arte en forma de objetos de exhibición pública que transmitirán a los visitantes en los lugares que celosamente son guardados, esto es, en el museo o la galería, una sublimidad indescriptible y sin palabras, sólo asequible para el conocedor del gozo estético. Pero el juego comunicativo del arte tiene que ser inevitablemente roto desde sus propias reglas de juego como arte institución o arte ya codificado (objeto de contemplación que suscita el sentimiento) y que, por tanto, presenta un tipo de desciframiento o descodificación que sería el raro privilegio de algunos pocos críticos y curadores, con exclusión del desprevenido espectador o el simple neófito que correría siempre el riesgo de confundir, en caso de no ser una persona cultivada en la apreciación estética, las obras de arte contemporáneo como un montón de basura o de tomar por arte lo que no es otra cosa que artesanía o arte popular.

Lo que interesa a Camnitzer es resaltar la contradicción que, como lo ha manifestado en numerosas oportunidades, hay en la factura artística, pues cada vez más el arte es una forma de producción de objetos comerciales y no una forma de configurar y mejorar la cultura colectiva. El artista en general, desde esta perspectiva, está en el dilema de comunicar nuevas ideas para pensar el mundo de otro modo o bien ver cómo lo propuesto por él queda integrado en las lógicas de consumo del mercado del arte, en donde el valor de la comunicación está reducido al valor alcanzado por la obra en la subasta y cuyo monto depende de la rareza del objeto y su cotización o de la firma del autor de la misma conforme a su prestigio.

El problema con la colocación en el espacio público de un objeto considerado como artístico puede ser distinto según el punto de vista del emisor, del receptor o del
intermediario de las obras de arte. El medio asegura que el mensaje de la obra en conjunto sea transmitido sin interferencias. Pero es la figura del intermediario, cuyo papel está encarnado en la persona del curador, el que intenta ostentar un interés paradójicamente desinteresado, en recuperar una colección de objetos que son del dominio del artista: una función que lo legitima ante el público de medio transmisor o difusor del mensaje estético.

Para el receptor, ya sea este el conocedor o el visitante desprevenido, la obra como sistema de objetos puestos ante la mirada en un espacio específico y dispuesto institucionalmente para ello, el mensaje como tal puede suscitar rechazo (es algo que ya vi, no hay nada nuevo) o puede generar una reacción de sorpresa, una suspensión de lo que se ha visto afuera del recinto en el que está la obra observada. Esto es, para él la obra rompe con la experiencia normal presente en la vida cotidiana, generando una especie de quiebra en la formulación de sus juicios con respecto a lo habitualmente conocido y a la vez una especie de vértigo ante lo nuevo dicho por el contenido. Esto es lo que ocurre con una obra que aún guarda cierta actualidad porque suspende la relación que de forma corriente tenemos con el espacio que habitamos.

En 1969 Camnitzer construyó en una de los recintos del Museo de Bellas Arte de Caracas una sala comedor con todos sus muebles. Sin embargo, los muebles en el espacio no estaban físicamente presentes. Desde la entrada el espectador se topaba con una serie de palabras fotocopiadas recortadas que indicaban la disposición de los objetos tal cual los podemos hallar en la sala comedor de nuestras casas. La habitación instalada se convirtió en un poderoso experimento psicológico. Escribe Camnitzer:

Para mi orgullo, la gente pisaba la descripción de una alfombra, mientras que circulaba cuidadosamente alrededor de aquélla de una mesa puesta para la cena, a pesar de que ambas estaban formadas por etiquetas pegadas en el piso (CAMNITZER: 2012b):
Fig. 12a. *Sala Comedor*, 1969-2012. Fotocopias adhesivas puestas sobre los muros y el suelo. Dimensiones variables
Fig. 12b. Sala Comedor, 1969-2012. Fotocopias adhesivas puestas sobre los muros y el suelo. Dimensiones variables.

Fig. 12c. Sala Comedor, 1969-2012. Detalle.
La mudez con la que los espectadores exploran una habitación donde las cosas están designadas por sus nombres, reduplica la manera en que nos abandonamos siempre ante lo que vemos. Lo que el sujeto percibe son los significantes de los signos lingüísticos. Si bien la sola imagen-sonora hace que los sujetos vean la cosa nombrada, paradójicamente en su ausencia. Al configurar una habitación que nos es familiar, el artista hace que los objetos parezcan erigirse en ese espacio vacío donde sólo hay meras palabras. A la luz de los análisis precedentes, tocamos aquí un punto fundamental. Con esta obra en particular Camnitzer reconstruye el primer encuadre, o la primera aproximación consciente, de lo que Maurice Blanchot ha denominado la primera versión de lo imaginario. Nos resulta difícil en nuestros tratos cotidianos con el armazón objetual del que disponemos en el mundo (sea este natural o artificial) que al fin y al cabo ponemos como intermediarias a las imágenes que habitan y dan cuerpo a los signos con los que nos comunicamos. Al respecto Blanchot escribe:
La imagen, según el análisis común, está después del objeto: es su continuación; primero vemos, luego imaginamos. Después del objeto vendría la imagen. "Después" significa que primero es necesario que la cosa se aleje para que podamos captarla. Pero este alejamiento no es el simple cambio de lugar de un móvil que, no obstante, seguiría siendo el mismo. El alejamiento está aquí en el corazón de la cosa. La cosa estaba allí y la captábamos en el movimiento vivo de una acción comprensiva; pero convertida en imagen, instantáneamente se transforma en lo inasible, lo inactual, lo imposible, no la misma cosa alejada, sino esta cosa como alejamiento, lo presente en su ausencia, lo apprehensible porque inasible, apareciendo en tanto que desaparecía, el retorno de lo que no regresa, el corazón extraño de la lejanía como vida y corazón único de la cosa. En la imagen, el objeto roza de nuevo algo que había dominado para ser objeto, contra el que se había edificado y definido, pero ahora que su valor, su significación, están suspendidos, ahora que el mundo lo abandona a la inacción y lo aparta, la verdad retrocede en él, lo elemental lo reivindica, empobrecimiento y enriquecimiento que lo consagran como imagen (BLANCHOT; 1992: 244 y s.).

En el arte que intenta comunicarnos Camnitzer, la posesión de la obra se transfiere a la imagen evocada. Con ello él evita que el espectador desee la posesión definitiva del objeto artístico. Para el receptor de la instalación, los artículos aludidos por la palabra dejan de ser fetiches o útiles de consumo. Con ello se le niega la posibilidad de quedar absorbido en la dinámica comercial de la compra y venta del producto como tal en mercado del arte, de la manera en que lo podría hacer con cualquier otro bien inmueble que posee en su propia hogar de residencia. Incluso la cosa en sí deja de cubrirse tras el manto convencional de transacción dineraria sobre la propiedad. El hacer del artista también pierde su valor agregado inmaterial (conferida por la marca de ser una obra de arte hecha por él) y de la consagración por la forma (con el juicio que da sobre la propuesta el crítico).

Para el creador o emisor, la posición de Camnitzer reitera la contradicción en la que cae de nuevo el artista tradicional, pues al terminar de hacer su obra, montarla en el museo y contemplarla inmediatamente como otro receptor más, por un efecto inverso a sus intenciones iniciales, la vuelve una cosa reificada. La idea que la hizo nacer se solidifica o pierde el movimiento a veces contestatario que la inspiró en contra de la institución arte y sus clasificaciones académicas de los estilos y tendencias del pasado o de orden contemporáneo que inspiraron su realización. La cuestión es no aceptar la obra como objeto dado y consumible, susceptible de ser comprado o adquirido, sino que lo que importa es...
como la obra es algo «que mueve el pensamiento». Camnitzer declara no trabajar a la luz de problemas ya establecidos sino que estos surgen en el proceso de creación, de hecho, nos advierte:

No me interesa la obra incluso, no me interesa lo que hago; lo que hago es una forma de estimular al que la ve para que haga. Esa es la función de la obra.

Si retornamos a la obra *Diccionarios* la cuestión radica en cómo comunicar una actitud ética para el mundo por medio de las convenciones que en primer lugar pasan por el lenguaje y sus imágenes. Hay reglas para la construcción de enunciados, determinados usos lingüísticos que dirigen el pensamiento y sirven de plantilla para la formulación de otros nuevos. Pero igualmente las imágenes son tan heteromorfas que podrían dar lugar a mil palabras con base en la regla «esta forma se parece a eso, y a esto otro y a aquello y eso otro... En el mundo no sólo se han puesto etiquetas para designar a los sujetos de las acciones que modifican objetos mediante procesos, sino que las cosas externas y las relaciones de fuerza que las producen son susceptibles de ser sometidas a una constante modificación en el orden del primer estrato de lo imaginario, el cual no es inamovible.

De ahí que el arte en la obra de Camnitzer tenga por función comunicar una idea sin desbordar del todo la arbitrariedad lingüística, pues, sin ese mínima condición de lo significativo, no es posible ningún tipo de comunicación. Pero el hecho de poner el acento en la arbitrariedad de la palabra, en el orden impuesto por los significados, en las tipologías de consumo que se designan con imágenes-palabra y se convierten así en obligatorios, es lo que lo empuja a establecer conexiones que serían poco convencionales o llegar a infringir los usos normales para alterar el pensamiento y las propias reglas de la designación.

### 5.5 Entre original y copia

En un mundo donde se elogia el individualismo a expensas de la acción adelantada en beneficio colectivo, todos los enunciados escritos terminan por quedar consignados en un gran *corpus*. Este *corpus* puede quedar representado en los tramites de un ciudadano
cualquiera que registra su firma para presentarse como ente de derechos ligados a procesos jurídicos o comerciales o bien para dar rúbrica a una serie de objetos producidos por él o sus congéneres. En el mundo actual los objetos pueden abarcar los elementos funcionales que suministran y proporcionan un armazón artificial en la dinámica vital que nuestras sociedades asumen como aquélla centrada en la producción de bienes materiales e inmateriales (y, por ende, producidos, con vitas a un fin específico). También dicha producción ha llegado a estar destinada a fines que sobrepasan las cuestiones de mera utilidad o necesidad. Dentro del campo de la producción general, la producción de las obras cuya finalidad radica en establecer un cierto placer por fuera del disfrute generado por los objetos que satisfacen nuestras exigencias inmediatas, son socialmente reconocidas como objetos de goce estético.

Fig. 13. Signature by the Inch [Firma por pulgada], 1971.
Serigrafía y lápiz sobre papel. 47.5 x 69 cm.

A decir verdad, dentro de este ámbito de la estética y de la producción artística comúnmente se reconocen un grupo reducido de objetos cuyas características formaran un canon al cual se asignará el título de «obras maestras» y otros, en cambio, habrán de permanecer ocultos bajo el oscuro velo del olvido, no sin la posibilidad de que sean redescubiertos y actualizados en un tiempo futuro y a la luz de nuevos problemas. Puede
decirse que en el mundo del arte la constitución de un corpus y la firma del artista es homólogo a la colección de una obra escrita o científica que encarna un sistema de ideas o resulta representativo de alguna tendencia intelectual. Luis Camnitzer ha intentado cuestionar, desde el sello de la firma que da la autoría, la cuestión de la valorización de la obra como simple mercancía. Entre 1972 y 1973 ofrece una serie de obras en texto, donde decide hacer la cuantificación de su propia firma y la valoración que esta tendría por centímetro en el mercado o el campo de las transacciones comerciales.

Fig. 14. Fragmentos de firma para vender por centímetro, 1972. Pintura negra sobre lienzo preparado, madera, metal y lápiz sobre papel, laminado. Approx. 45 x 126.5 x 2.5 cm

Fig. 15. Firma para vender por tajadas al peso, 1971-1973. Tinta negra sobre papel. 57 x 76.3 cm
Que un objeto pase a ser una obra de arte y de cotice en el mercado de los bienes simbólicos según la posición que tenga en el campo artístico es algo que se comprende muy bien desde el punto de vista sociológico. Pero desde el punto de vista que deriva de la impresión dejada por la obra misma lo que está en juego aquí son las formas de identificación de los sujetos y la asignación a una determinada clase social la capacidad de creación que más bien debería ser anónima. Las obras no sólo se valorizan por estar en un museo o galería sino que la autenticidad además de recibir su confirmación por ciertas marcas de factura, también la adquiere su valor, conforme sea acorde al trazo de quien la pone bajo un nombre socialmente reconocido. La firma permite reconocer al autor en el cuadro temporal de un canon al que los artistas consagrados, con base en lo dicho tanto por el público como por la crítica, tienen derecho a ingresar. Esta es una especie de «política del nombre» que según Jaques Derrida, sigue una lógica particular al ser un acto institutor de las instituciones (en nuestro caso las pertenecen al medio artístico):

La firma entabla con el acto institutor, como de acto de lenguaje y de escritura, un vínculo que ya no tiene nada del accidente empírico. Ese lazo no se deja reducir; en todo caso, no con tanta facilidad como en un texto científico cuyo valor se separa sin riesgo esencial de su nombre de autor, y debe incluso poder hacerlo para aspirar a la objetividad. Aunque en principio una institución deba, en su historia y en su tradición, en su permanencia y por ende en su institucionalidad misma, independizarse de los individuos empíricos que han tomado parte en su producción, aunque deba de algún modo hacer el duelo de éstos, aun cuando los conmemore y sobre todo si lo hace, resulta que, justamente en razón de la estructura del lenguaje institutor, el acto fundador de una institución, el acto como archivo en igual medida que el acto como performance, debe conservar en sí la firma. Pero, ¿la firma de quién exactamente? ¿Quién es el signatario efectivo de tales actos? La misma pregunta se propaga en cadena hacia todos los conceptos afectados por el mismo movimiento: acto, performativo, firma, «yo» y «nosotros», «presentes», etcétera (DERRIDA: 1984/2009: 13 y s.).

Es contra la institución arte o el arte como institución, blanco al que atinan sin falla la puesta en obra de las firmas y la contribución o la retribución económica que los visitantes a los museos deben pagar por ella, al hacerlas objetos de exhibición en lugar de ser un añadido al margen de otras obras exhibidas, Camnitzer desplaza las fronteras de la atribución e impulsa la difusión del hacer artístico. En una obra que Camnitzer realizó en co-autoría con algunos artistas colombianos en 1979, la ironía contra-institucional consistió
en el hecho de haberles enviado una carta donde a cada uno les solicitó ponerse un guante de lana para así valorar, según el orden de lista en que aparecían los remitentes, cuanto les pareció el valor añadido del objeto simplemente por haberlo usado, para extraer al final la estimación del valor global y que habría de estar en «relación con la cotización de su obra en el mercado». Al enmarcar el acto de la firma hecha sobre la carta que registra una prerrogativa de que el acto se hizo en nombre de los participantes y de común acuerdo, y el gesto de haber tasado en moneda local el posible valor de la obra para hacerla exhibir en museos en el extranjero, del algún modo compendia la burla al dandismo estético del que se ven afectados los grandes centros de producción cultural.

Fig. 16. *Plusvalía*, 1979. Guante de lana, tinta, lápiz y rotulador sobre papel, vidrio y madera 36.2 x 46.3 x 4.5 cm

Pero la cuestión del valor de la firma no quiso restringirse a los productores sino que también pretendió afectar e intentó involucrar, esta vez, a los espectadores. En 1995 Camnitzer presentó la obra «Autoservicio». Su objetivo fue el de interpelar a los espectadores mediante la impresión de fotocopias con frases redactadas en referencia a formas de comercialización en el mundo del arte para que se multiplicaran, al mismo tiempo, como originales y como réplicas de la obra. La rúbrica servía de garante de una autoría y esta no saldría de puño y letra del artista sino que ésta podía ser reproducida con el sello impreso de la misma, según un precio estipulado mínimo para que el lector además
de llevarse las hojas impresas, recodase más fácilmente los mensajes mediante la forma particular de adquirirlos que descansaba en la disposición real de la instalación. Entre los mensajes más significativos redactados por Camnitzer tenemos: «El alma del arte habita en la firma», «Adquisición es cultura», «Una firma es acción, dos firmas son transacción» o «Mirar sin pagar, es robo».

El intercambio en bruto, la banalización de la obra en reproducciones adquiridas por la iniciativa propia del espectador que no deja de acercarse con cierta curiosidad y vértigo de ser reprimido por manipular la obra, constituyen elementos de una pedagogía que abre las puertas a una creatividad que ha sido perfilada en e individualismo y en la figura del genio. La cultura educativa que ha fomentado occidente es una formación para el individualismo, por lo cual estamos mal educados. Camnitzer alega que la cultura es anónima y la autoría relativa. Esta sólo tiene sentido cuando «se piensa en función de un mercado que premia la firma personal» (CAMNITZER: 2012: 32).

Fig. 17. Autoservicio, 1996. Fotocopias, sello de goma, almohadilla de tinta y siete bases de madera. Dimensiones variables.

5.6 Hacia una estética reflexiva

Hombres y mujeres se comunican por diferentes vías de expresión o plataformas, en atención a diversos fines. Pero, en esencia, ¿qué se comunica? Respuesta típica: hombres y mujeres buscan transmitir unidades de sentido a partir de elementos codificados en forma de mensajes para ser luego descifrados y reconstruidos por otros con vistas a colegir tales unidades significativas. Pero esta respuesta es simple y evidente, por no decir, una
perogrullada. Asimismo, podría argumentarse que todo hombre y mujer tratará siempre de conservar aquello que es comunicado. Ambos intentarán construir y conservar en conjunto o un reservorio del sentido transmitido en consideración de la relevancia de los hechos y eventos del mundo que les hayan podido resultar importantes en determinado momento y lugar. Así desearán, por lo tanto, que otros los adquieran y aprendan en calidad de conocimientos útiles para la vida.

Pero cuando una determinada sociedad, por ejemplo, excede la mera reproducción de unos conocimientos básicos para la supervivencia o la satisfacción de unas necesidades básicas, aparecerán como algo añadido o suplementario otros conocimientos que serán susceptibles de ser cultivados y transmitidos por un sistema educativo algo más sofisticado que cualquier otro que le haya precedido. Y, en tanto que objetos de atención y admiración, se los designará como fines últimos de la cultura por obra de aquellas personas que, al disponer de tiempo libre para educarse, una vez tengan satisfechas sus necesidades más fundamentales, pasarán a dedicarse a ello, sin ninguna otra preocupación que las distraiga. Es decir, tales personas se entregarán a las ya celebres actividades que fomentan el desarrollo del espíritu.

De ahí que en la comunicación en sentido lato, o bien, en la transmisión y reproducción de unas determinadas formas de saber, los contenidos no sean irrelevantes; aunque tampoco son del todo imparciales puesto que más bien tienden hacia el asentimiento generalizado de los tipos de división social del trabajo que permiten y hacen factible la propia producción de los conocimientos. En este sentido, estos tipos de escisión de las actividades materiales son el modelo de la división del trabajo intelectual que da paso al desarrollo de dichos contenidos.

Ahora bien, cuando se vuelve la mirada sobre este proceso visto en su globalidad y, ante todo, sobre el modo en que nos vemos implicados en él, nos es posible entrar en un estado de revisión propia y también nos es dado evaluar los lazos que mantenemos con nuestros congéneres, al estar haciendo con ello un uso reflexivo del lenguaje. En el capítulo 2 y, que fue ampliado en las líneas precedentes, hemos visto que la lengua funciona como una ley de
ordenación de las imágenes mentales cuyos signos son los artículos que la fundamentan en razón de la sistematicidad y el carácter representativo que los signos detentan por estar en lugar de las cosas a las que designan. Así las designaciones simbólicas son las piezas imaginarias que configuran y organizan el mundo. Las fichas de un rompecabezas que al parecer delimitan de forma correlative tanto a los conceptos como a los referentes.

Si Camnitzer ve en el arte latinoamericano una instancia reflexiva es porque en este no hay expresión pura, tal como lo quiere la corriente principal del arte hegemónico, sino comunicación contextualizada. La comunicación contextualizada ha de ser diferenciada de la comunicación informativa y sus modelos de rendimiento en la transmisión de contenidos, mediados por el signo lingüístico. En comparación con el arte conceptual europeo y norteamericano, en el conceptualismo de nuestros países la forma no excluye el contenido, ni dicho formalismo deviene una escueta enunciación lógica autorreferencial. Mientras que la historia de la estética, cuyos intereses se enfocan en clasificación de las obras, ubica el arte conceptual dentro de una desmaterialización del objeto en pos de la idea, el conceptualismo, a juicio de Camnitzer, como régimen sensible de la periferia, no enfatiza tales rasgos estilísticos, sino que busca un modo de creación ligado a la comunicación ideológica y política (CAMNITZER: 2012: 14).

Si por ideología entendemos una serie de doctrinas que forman un sistema de acción que gobierna las prácticas, los procesos de comunicación que agencian lo ideológico entre los artistas latinoamericanos de los años 60’s y 70’s hacen parte de la construcción de una utopía de unión entre los países de habla hispana y portuguesa, además de las lenguas aborígenes presentes en nuestro continente, cuyas diásporas regionales enriquecen la imagen colectiva de una cultura múltiple, que apuntan al ejercicio de consolidación de una identidad propia. Utopía que está ligada a una serie de estrategias a las que esos mismos artistas recurrieron desde una enfoque interdisciplinar, junto con las formas de uso asumidas ante a los aspectos multifacéticos de la plástica, en donde el medio se convirtió o llegó a ser literalmente el mensaje, incluso superándolo o aislándolo como medio.
Adviértase que este mensaje no es el de estandarización de una conducta en los procesos de consumo (tal como lo ha venido implementando el mercado económico), sino el que promueve unas formas de lucha por la reclamación de exigencias políticas de desigualdad en los países de la periferia cuya base comercial no permite la disposición desinteresada del arte por el arte, tal cual se da en los grandes centros de producción cultural. La contextualización de las luchas permite no caer en la ilusión que desemboca en la idea de la producción de un arte puro o ideal y afronta así el reto de una verdadera desinstitucionalización del campo artístico, en la medida en que aún hoy está conformado y representado por los museos y las academias que cuidan de fomentar una visión oficialmente aceptada de la sensibilidad estética o de la alta cultura. Como lo apunta Camnitzer, el conceptualismo hace una ruptura que es a la vez formal e institucional con respecto a las cuales la visión hegemónica no ve distinción entre ambos frentes (CAMNITZER: 2012: 30).

Ya habíamos aludido párrafos antes a la manera como las estructuras que sustentan la división del trabajo material sirven de modelo o referente a la hora de organizar la división del trabajo intelectual, en cuyo interior se incluye la división del trabajo artístico: una estructura jerarquiza bajo la cual están integrados por su importancia los artistas ya consagrados y los innovadores, los recién llegados o en proceso de formación, los representantes, los curadores, los críticos, los entes económicos de financiación o compra de colecciones, etc. En conjunto y, por separado, cada quien adopta dos tipos de postura por completo antítéticas con respecto a la lógica del mercado de la industria cultural. O bien la asimilación total a las formas de producción del arte hegemónico o bien la oposición a las presiones del mercado de los bienes culturales y sus estereotipos de presentación y esquemas de percepción de las obras que se consideran en boga y son promocionadas como de vanguardia. Lo importante aquí es que la última opción es defendida por los artistas de la periferia y, según Camnitzer, ella siempre asume un cariz esencialmente político:

En una forma distinta a lo que sucede aplicando el punto de vista hegemónico tradicional, en el cual el arte más que nada es una expresión de la libertas individual defendida como una ‘contraposición del individuo con respecto a lo colectivo’, [en Latinoamérica] el arte también es una expresión: o de una
colaboración con el mercado, o de una resistencia que ayuda a conseguir la libertad colectiva (Camnitzer: 2012b: 33).

Pero esta separación se redobla, para Camnitzer, con la división que es asumida a la vez por el artista en su rol de productor cultural y de parte suya como ciudadano político. Lo cual desemboca en el dilema que separa a los defensores del arte como abstracción y aquellos que asumen que este debe transformar la realidad inmediata. Es decir, tenemos aquí la discusión que, en el terreno de la literatura, se dio entre un realismo social frente a su sublimación por medio de un realismo estético. Sin embargo, a nivel de las artes plásticas, si el segundo propende por un cambio de percepción de lo sensible al mantener cierto distanciamiento puramente estilístico, por el contrario, el otro quisiera abolir directamente la visión dominante de las cosas por efecto de su intervención no mediatizada o construida. Para Camnitzer, ambas perspectivas son unilaterales y deberían integrarse en una acción política cuya crudeza tendría mayores repercusiones si comparte e impulsa la imaginación artística como arma de lucha.

El concepto de subversión adquiere así otro matiz, pues para los artistas latinoamericanos nunca se ha tratado de revolucionar el mundo del arte creando un nuevo estilo de composición, sino que sus planes han apuntado siempre a una modificación del «sentido común y la justicia en situaciones embrutecedoras» (Camnitzer: 2012b: 35). La tensión dejó de estar centrada en la obra y se volcó sobre el público receptor pasivo que se quería ahora como un co-productor activo de la mano con las ideas que podía ofrecerle el artista, según que existe una interpretación abierta y espontánea para generar otras actitudes frente a la vida y en contra de las que asumimos de modo conformista en el presente.
Fig. 18. Woman looking (at: an apple, an accident through the window, her drying fingernails, a pornographic magazine, an embroidered pillow, a screaming crowd, a grease spot on a checkered tablecloth, a telephone ringing, Eisenstein’s face for approval).

[Mujer mirando (una manzana, un accidente a través de la ventana, sus uñas secando, una revista pornográfica, una almohada bordada, una multitud gritando, una mancha de grasa en el mantel, un teléfono que suena, la cara de Einstein para su aprobación)], 1974. Fotografía laminado b/w, placa grabada en bronce, vidrio y madera. 37.7 x 25.4 x 5 cm.
CAPÍTULO 6.
UMBRALES ESTÉTICOS EN LA OBRA DE OSCAR MUÑOZ*

6.1 Entre el aparecer y la desaparición

En la teoría estética de finales del siglo XX y principios del XXI se presentan algunas tendencias que abordan el dominio perceptual (ligado directa o indirectamente al arte), desde dos perspectivas que si bien a primera vista resultan por completo antagónicas, es posible unirlas para formar una sola línea de pensamiento. De hecho, juntas posturas compendian hoy maneras distintas, aunque complementarias, de relacionarnos con la imagen.

Por un lado, está la corriente que, acentuando los procesos de la aceleración en la posmodernidad, toma la visión como campo de estudio para abordar el problema de la desaparición ante lo percibido. La percepción ya no toma las imágenes como recuerdos estables sino como segmentos mnemónicos de acontecimientos transitorios vividos tan intensamente sobre la marcha, que sólo ellos resultan asibles para el sujeto en la fugacidad de un instante. El efecto picnoléptico que deriva del estado mental de las personas que en la edad infantil no pueden establecer una continuidad temporal entre lo presente y lo ausente, parece generalizarse en los tiempos de los medios masivos de comunicación y encontrar su punto máximo con las nuevas tecnologías telemáticas y digitales que hacen posible una «ontología de la distancia»23. Paul Virilio es el promotor de este tipo de enfoque que él mismo ha designado en un libro suyo como Estética de la desaparición (1980).

* Gran parte de este capítulo apareció primero como artículo en la Revista (Pensamiento), (palabra) y obra. Vol. 12, núm. 12 (2014), pp. 6-24. Sin embargo, el presente texto es una versión corregida y considerablemente ampliada, tanto en sus aspectos formales como incluso desde el punto de vista teórico, frente a la versión precedente. También empleamos aquí algunos extractos del artículo que fue aceptado como producto final de mi pasantía en la Universidad del Rosario y escrito para una de sus secciones en colaboración con el doctor Miguel Gutiérrez Peláez, bajo el título de Trayectos entre estética y biopolítica: trauma, sujeto e imagen, aparecido en la misma revista, Vol. 8, núm. 8 (2012), pp. 42-55.

23 Tomo el término del trabajo colectivo que se publicó recientemente en 2010 por Abada Editores y que recoge el contenido del congreso «Ontología de la distancia. Imagen y escritura en el mundo telemático», dirigido por Félix Duque y Gabriel Aranzueque y organizado por la Universidad Autónoma de Madrid, celebrado en Madrid entre el 12 y el 16 de marzo de 2007.
Por otro lado, tenemos la corriente que asume la presencia de la imagen y que, tratando de superar su poder aurático o religioso, busca delimitar su tema en términos fenomenológicos como la aprehensión del aparecer estético como forma del aparecer mismo. La delimitación de la percepción estética es buscada en toda su amplitud, pero ello implica hacer una diferenciación con la percepción sensorial en términos de un nivel cognoscitivo que circunscribe su objeto, pero sin independizarse por completo de la sensorialidad. En este nivel la consciencia es lo que constituye el límite de demarcación entre el uso receptivo de todos los sentidos y la aprehensión intencional que da pie a la sensibilidad frente a los productos del arte o incluso ante los fenómenos de la naturaleza. Martin Seel ha llamado a este tipo de aproximación, con un rótulo que también da título a uno de sus libros, Estética del aparecer (2000).

La obra de Oscar Muñoz combina en sí misma la aparición de una imagen que se desvanece, y a la vez la desaparición de una imagen que, pese a todo, insiste en su presencia. Como veremos más adelante, su colección de fotografías rehachadas mediante el dibujo o sus autorretratos sobre el agua, la propia captación de instantes perdidos lleva a que el espectador se figure la tenue consistencia del acontecer y el de su persistencia como sujeto. Mientras que las video-instalaciones que ha preparado en años recientes, por el contrario, el énfasis es puesto sobre el proceso de re-velado de imágenes o el descubrimiento de figuras ocultas como en la serie de espejos que son una forma de arte proceso que obliga a los receptores a convertirse en los propios agentes activos de la aparición de la imagen, al margen o con independencia de la acción del artista.

Ahora bien, si el mismo Muñoz ha dado una gran primacía a la evanescencia de la imagen mediante la paradójica inevitabilidad de su presencia, es porque toda su propuesta está a caballo entre un arte estático realizado para la contemplación pura y un arte dinámico de cuyo proceso depende la observación. Basándonos en la lectura de Franz Popper (1969: 2), dicho rasgo transicional es lo que hace que podamos considerar la obra de Muñoz como un arte virtual consistente en el movimiento o el devenir de la imagen, y por vía de la exposición de la infraestructura que le sirve de soporte, el eje principal que orienta toda su propuesta artística. Incluso la obra en su conjunto es capaz de producir la «interface» que
une los procesos psíquicos del autor-creador o el observador-recreador y el objeto artístico que Muñoz literalmente hace mover ante nuestros ojos. Al resultar físicamente inasible, la obra estimula la memoria y la imaginación en una proyección mental que se itera a sí misma en el proyector pictórico (es decir, inconsciente) de nuestros recuerdos.

En este sentido, el artista caleño ha abordado una problemática central y que debe ser el hilo de Ariadna que nos sirva de guía para rastrear el camino seguido dentro de su búsqueda particular, indagación interminable que él confiesa haber adelantado desde sus inicios hasta sus últimos trabajos, en torno a «la dificultad para fijar la imagen, algo que está relacionado con la memoria: la dificultad para retener una imagen y concretarla» (MUÑOZ: 2004: 238). A decir verdad, este problema al que se enfrenta la obra de Muñoz ha sido malinterpretado al quererlo vincular de forma exclusiva con la idea de la simple conservación histórica o archivística. Pero su preocupación radica más bien en la imposibilidad que tiene el soporte para contener la imagen y ofrecer su materialización. Representación y memoria son elementos subordinados al problema de la imagen. El ojo está puesto sobre la obra de arte como algo inasible.

Los enfoques de Virilio y de Seel nos permitirán así de forma suplementaria encontrar la originalidad que reside en la propuesta de Muñoz, más allá de las aproximaciones que hacen hincapié en una estética de la memoria, como en Pini (2001), o enfatizan los rasgos de un arte indéxico de señales o gestos, según la idea de Malagón-Kurka (2010). Con esto no queremos decir que el juego de la desaparición no tenga por mecanismo de defensa la recuperación en forma de recuerdo, o que la presencia de la imagen no sirva como elemento

---

24 La categoría de «arte cinético» fue propuesta por Franz Popper a finales de los años sesentas del pasado siglo para designar «todas las obras biotridimensionales, con movimiento real, incluyendo todas las máquinas, móviles y proyecciones controladas». La definición también permite incluir las transformaciones que acompañan a la propia instalación y el montaje de imágenes. Asimismo el autor aclara que el concepto es utilizado «para las obras de movimiento virtual, es decir, aquellas en las que el ojo del espectador es guiado en forma evidente» (POPPER: 1969: 6). De ahí que lo virtual no se oponga a lo real sino que es algo que espera ser llevado a la efectuación; es un movimiento que se desarrolla en el curso del proceso en el que algo se gesta o se concreta en lo visual y en la percepción en general. Un tal proceso, debemos insistir, puede ser adelantado por la obra misma sin intervención del autor que sólo dispone del montaje para que esta se desarrolle y se produzca. O, mejor aún, propende a que el espectador auto-gestione la imagen, de tal modo que la praxis creadora esta de lado de los usuarios de la obra, inmersos ambos en el accidente que deteriora todo el conjunto.
deíctico de una realidad que atraviese la obra como un todo. Tampoco ignoramos que las teorías estéticas que atacan el problema de la imagen bajo los conceptos de la velocidad, impulsada por las máquinas de visión, o de una consciencia estética, en cuanto captación de sí en el presente, logren superar o dar cuenta de lo fantasmal como reservorio de lo imaginario. Pero sí creemos que la integración dialógica de los vectores relativos a lo que desaparece y lo que constituye el aparecer proporcionan, si son conjugados, un modelo que lograría delimitar los desplazamientos operados por la obra de Muñoz en la historia reciente del arte colombiano.

De hecho, al superar su período de crisis que empezó en los años ochenta, Muñoz mismo ha declarado que desde entonces su interés comenzó a gravitar en torno a la cuestión de «la imagen que se sitúa en el lugar entre su materialización y su desmaterialización» (MUÑOZ: 2011: 125). Para nosotros semejante observación servirá de brújula para la lectura que intentaremos desarrollar sobre su singular propuesta. En lo que sigue trataremos de traer a colación el doble juego de la presencia y la ausencia modulados por los eventos del aparecer/desaparecer que caracterizan las imágenes, lo cual para Muñoz integran ambas formas de lo visible. Sin embargo, nos hemos de fijar en el curso evolutivo del artista, comenzando por su obra temprana a la luz de la hipótesis de que él ha pasado de forma sucesiva por diferentes umbrales, de un exterior a un interior, en cuyo contexto se da la fractura de la subjetividad. Lo cual le servirá ulteriormente de plataforma para afrontar el problema de la aparición de la imagen evanescente.

6.2 Erotismo y fantasma

La imagen en la obra de Oscar Muñoz es vista a través de sus soportes, y conforme a la fragilidad que les corresponde. La difuminación de siluetas a contra luz, su borramiento, el revelado de formas que se deshacen, las fotografías que evocan una memoria permanente, aunque a punto de colapsar. Aspectos todos ellos de un tipo de figuración que, en conjunto, pone el acento en los instrumentos de la visión cuyas particularidades físicas dejan en la incertidumbre nuestros habituales actos de la mirada. Esto es resultado de un proceso de redefinición conceptual de los medios artísticos tradicionales que venía operándose en el
campo artístico nacional desde finales de los años cincuenta y comienzos de los sesentas del pasado siglo. Sin embargo, al comienzo la problemática de los soportes para contener la imagen apenas si tenía alguna importancia.

Las primeras obras de Muñoz representaban escenas donde el componente sexual parecía ser el factor predominante. Pero su objetivo no era la denuncia de la doble moral, en el retrato de parejas que ocultaban y a la vez desvelaban su actividad o relación como sujetos sexuales. De hecho el mismo Muñoz aclara que tales escenas pertenecían a los recuerdos de su infancia, y no pretendía hacer con ellas algún tipo de crítica social. Es ya irresistible dejarse llevar aquí por un análisis de corte psicoanalítico sobre la ambivalencia de la sexualidad y el erotismo que Muñoz muestra en pinturas cortadas en dos planos, conforme a su motivación deriva de recuerdos infantiles. Mientras que en el plano superior de los cuadros es mostrada la relación oficial de las parejas cuyos poses y hábitos parecen armonizar con las normas y los códigos de conducta que son generalmente aceptados por la sociedad (las del vínculo matrimonial y/o las del cortejo), en la parte inferior nos es posible observar los comportamientos propios de la vida sexual de los sujetos, pero que se ocultan a la mirada y que tampoco se limitan a indicar la mera función reproductiva.

El erotismo es fragmentado en las zonas erógenas del cuerpo y los recuerdos de placer o displacer incumben a tales imágenes de satisfacción que son catectizadas así primero como objetos fruto de su pérdida, para luego devenir en su completud como partes que integran el cuerpo del otro. Esta es una perspectiva que ha llegado a ser un lugar común en psicoanálisis. Sin embargo, en Freud la sexualidad y la libido son un todo en el sujeto, cuyo...
primer centro de deseo no es otro que el sujeto mismo: existe un autoerotismo de base que figura imágenes de auto-referencialidad y una sexualidad ampliada extragenital. Las primeras imágenes por fragmentos de objetos externos o que llegan del exterior y son generadoras de placer o displacer son reprimidas y pueden luego manifestarse en el sueño o en las fantasías diurnas. Si tales imágenes son reprimidas, ello obedece a las prohibiciones en las que se apoya el principio de realidad, en la esfera individual, y sirven de base a la propia cultura, en la esfera colectiva.

Fig. 1. Ópera 1972, Lápiz sobre madera, vinilo. 1.20 X 2.00 ms.

No entraremos a discutir aquí el problema abordado ya por Laplanche (1998) de la veracidad o no de la existencia en la infancia de una sexualidad ampliada de base biológica. Tampoco la cuestión de si el trauma como tal deriva de la visión de escenas sexuales explícitas entre los padres y si su negación formal consciente viene por parte del Yo y el Superyo. Más bien, nuestro interés es captar la manera como el sujeto creador se remonta
desde un erotismo alienado hasta un autoerotismo fundante de espectros imaginarios cuya representación se pliega sobre cuadros cada vez más íntimos que lo llevan al punto o al extremo en el que se recobra el elemento originario del fantasma. Una progresión en la que vemos en qué dirección Muñoz pasa de personajes ubicados en un exterior o afuera absoluto, hasta pasar por nuevos límites que finalmente nos conducen (a él y a sus espectadores) a lugares más íntimos donde la desaparición del sujeto humano y los restos de sus imágenes espectrales son puestos en primer plano, como otras tantas formas de hacer tambalear y reactivar nuestros recuerdos.

En Ópera (Fig. 1), obra presentada en el Museo de la Tertulía en 1972, existe antes que nada un deslizamiento del velo que es ubicado sobre un contenido latente y prohibido, pero que en la superficie de la imagen, por fuera del sueño y plasmada en una representación pictórica, abandona el plano de lo reprimido como tal y se convierte en contenido manifiesto, al hacer evidente el proceso de transformación entre uno y otro. En efecto, la línea divisoria en la parte central del cuadro separa una visión típica de los gestos hechos ante una cámara de foto matrimonial, de otra dispuesta al modo de un espectáculo secreto, también accesible para aquél que contempla la imagen, una visión en la que es posible descubrir el juego clandestino de la seducción misma.

En una segunda serie de pinturas llamadas Dibujos morbosos que datan de 1973, Muñoz vuelve con la segmentación en doble plano, pero aumentando las proporciones de los cuerpos de la pareja en la parte inferior con objeto de señalar ese lugar innombrable donde la sexualidad raya con la agresión. Si en Ópera el contacto estaba oculto a las miradas por el velo de una relación formal (la madre, el padre) en Dibujos morbosos se alude al ritual del cortejo que preludia la relación sexual como enfrentamiento de los cuerpos, pero que está mediado por posturas cuya función no es ornamental ni funcional, sino de una voluptuosidad mórbida propia del fetichismo del objeto.
En la configuración material del cuadro el autor reemplaza el dintel que enmarcaba la escena de Ópera en la parte superior dentro de una especie de teatro social de la sexualidad, cambiándolo por la aparición de un recuadro flotante a modo de pantalla en el que los amantes se ilustran como la figuración típica de novela romántica que se superpone a la reificación o cosificación del deseo sexual, rasgo este último tan propio de la vida moderna. Como lo supo ver Roland Barthes, por influencia de la cultura americana, la sexualidad no está hoy en el lugar donde debería estar, sino que la sexualidad en nuestros días está en todas partes, volviéndose así en un artículo más del voyerismo consumista generalizado (BARTHES: 1991: 46). Vemos aquí cómo la prudencia del artista de apartar o de hacer de la cuestión un lugar que deriva de su experiencia personal no deja de suponer un estado inter-psíquico en el que se desarrollan y crecen los grupos psíquicos humanos.

En la obra de arte el encuadre psicoanalítico tradicional entre el analista y el analizado es puesto en cuestión porque a través de la representación sublimada de lo reprimido la obra por sí misma lleva a un tipo de encuadre grupal o colectivo que es capaz de quebrar y llevar a un nuevo contexto la relación psicoanalítica institucionalizada. De ahí el sentido
terapéutico de la experiencia estética, sin que ello suponga la intelección o posesión de una serie de categorías interpretativas que el artista pone más bien en forma de imágenes de descarga con las que logra relajar las tensiones internas, tanto propias como las pertenecientes a los espectadores o receptores de su propuesta.

Pero con los umbrales o los pasajes hacia el interior se deja de lado el contraste entre una vida que, a primera vista, es para mostrar y, otra que, más bien, quiere ser ocultada. Aún permanece la figuración de parejas que se encuentran de modo furtivo, pero ahora dejan de ubicarse en lugares comunes para introducirse lentamente en el trasfondo personal del hogar o de las alcobas. Nótese asimismo que la presencia de la figura femenina se hace preponderante por un tiempo para encontrar, a la postre espacios internos en casas donde la vida de varios individuos se intersecta en formas de extrañamiento mutuo o pleno desconocimiento.

Fig. 4. Pareja, 1974 Lápiz carbón sobre papel. 0.64 X 0.94 ms.  
Fig. 5. Dos figuras 1975, carbón sobre papel 0.64 X 0.94 ms.
Esto coincidió de forma paralela con una serie de cambios que se gestaron en plano social, principalmente en las ciudades. Lugares de un modernismo rampante que, debido a las peculiares formas de vida en nuestros países latinoamericanos, resultaron convirtiéndose durante el último cuarto del siglo XX, en espacios cuya atmósfera era semejante a una burbuja asincrónica y multicultural. Así se gestó un fenómeno urbanístico, en principio, típico de los suburbios ubicados en el centro de nuestras ciudades capitales, en donde casas viejas de estilo colonial (en otros tiempos, hogares de familias acomodadas), empezaron a tomar el aspecto de recintos que, con el paso del tiempo y el cambio de las generaciones, fueron paulatinamente ocupados por hombres y mujeres desplazados cuya hibridación con la cultura popular dio pie a la creación de zonas dedicadas a la vida nocturna: bares, drogas y prostitución.

Particularmente en la ciudad de Cali, la situación confluyó con el declive del movimiento de vanguardia que se venía gestando, entre las décadas del sesenta y setenta, a través de colectivos como Cuidad Solar o el Museo de la Tertulia. Hasta ese momento, estos centros culturales habían incentivado la participación y el acercamiento de la comunidad en general a la escena artística a través de festivales y bienales de arte, clubes de cine y numerosas exposiciones estudiantiles para los artistas más jóvenes o en ascenso. Suele aducirse que, por una lado, la desintegración de la corriente hippie como forma de contracultura, junto con su absorción en el sistema de objetos-fetiche dentro del mercado y las lógicas de consumo y, por otro, la fractura de todo ideal revolucionario al no haberse consumado en una síntesis colectiva las luchas de Mayo del 68 francés, constituyeron las dos principales causas a nivel histórico para que el arte nacional dirigiera su atención a los sectores excluidos y marginales de la sociedad.26

26 No obstante, varios artistas (entre ellos Muñoz) creen más bien que esto se debió a la influencia de ciertas corrientes artísticas que, por entonces, hicieron mella en la forma de la elaboración de las obras. Las transformaciones tienen su raíz o bien en la aceptación generalizada y oficialmente reconocida de la fotografía como medio artístico y, en consecuencia, según el grado en que se planteó la cuestión del realismo y el hiperrealismo; o bien, derivaron del tema de la visión que hace de la representación publicitaria un objeto estético con el advenimiento del Pop Art; o en fin, se habrían desprendido como rechazo a la apreciación tautológica del quehacer del propio creador a través de las construcciones del lenguaje, según las propuestas hechas por los difusores del denominado Arte Conceptual norteamericano.
Como lo ha señalado Carmen María Jaramillo en su libro, *Fisuras del arte moderno en Colombia* (2012), las dinámicas de «la fragmentación de la imagen y la aparición del objeto» dieron lugar a un proceso en el que quedaron trastocadas las categorías canónicas de la representación artística: pintura, dibujo, grabado y escultura (141). Esto conllevó, según la autora, a una nueva experiencia del espacio y el tiempo. Mientras que en las artes gráficas la adopción de las técnicas de «ensamblaje, el relieve y el collage en las obras hacían posible la coexistencia de nociones de pasado y presente con diversos planteamientos espaciales», en el dominio de la escultura los artistas locales intentaron una nueva percepción tridimensional mediante la inserción de «elementos y objetos provenientes de la vida cotidiana o de expresiones culturales no elitistas». Es obvio que los artistas de la época que recurrieron a tales procedimientos no fueron los primeros en incursionar por estos nuevos terrenos, tras intentar dar con ello otra orientación a la experiencia estética; «pero sí fueron —como anota María Jaramillo— quienes mediante constante investigación llegaron a proyectarlos» (142).

Con la integración experimental de la fotografía y el dibujo para abordar la atmosfera de los inquilinatos se da una transición entre la sexualidad y la muerte, por cuenta de la máquina de visión que registra inerme la realidad (mediante la representación fotomecánica) y la pesada ambientación (a través del carboncillo) en la que se instaura un régimen de luz y de sombra. Como ha escrito Gilberto Ramírez Pérez:

> En la producción que corresponde al año 76 y se extiende hasta mediados del 77, Muñoz nos presenta un espacio, una geometría habitada por puertas y pasillos, pero simultáneamente nos reta a tomar una actitud ante sus inciertos personajes. Ese reto tiene, en los *Trípticos*, la topografía de un duelo: es el espectador enfrentado al fantasma suspendido (RAMÍREZ PÉREZ: 1997: 27).

No nos resulta satisfactorio ver la referida progresión como el tránsito formal o estilístico de un plano vertical dividido a uno horizontal, donde los agentes son puestos en perspectiva tal como lo ha sugerido el mismo Ramírez Pérez. Si bien su estudio tiene el mérito de haber percibido la manera en que Muñoz poco a poco comenzó a experimentar con la huella de la presencia de los cuerpos y su disolución o desmaterialización y el enfrentamiento del
espectador con lo fantasmático, no obstante, su rechazo por la aproximación psicoanalítica al problema resulta prejuicioso, al reducirlo a mera tipología de enfermedades mentales (RAMÍREZ PÉREZ: 1997: 49). Cabe señalar que la producción de Muñoz a la vez integra y desborda lo psicoanalítico en cuanto tal.

Fig. 6. Tripticos 1. 1976. Lápiz carbón sobre papel. 0.94 X 2.00 ms.

Fig. 7. Triptico 2. 1976. Lápiz carbón sobre papel. 0.94 X 2.00 ms.
La idea de un viaje de afuera hacia adentro ha sido perfectamente comprendida por William Ospina, quien describe el errar mediante la idea de un viajero imaginario que representa el vagabundeo como búsqueda en la obra temprana de Muñoz:

Imaginemos a un viajero que retrocede en su memoria hacia los lugares que brindan firmeza a su vida. Imaginemos que pasa ante ostensas ímágenes de voluptuosidad bruscamente divididas en zonas de pudor y zonas de impudicia. Los grandes retablos de la sexualidad que agobiaron y apasionaron su infancia, lo que tuvo de tentador y de vergüenza, e hipocresía y secreto. El viajero pasa a través de todo esto y se interna en una región más privada y más sola. Ahora es la quietud y la melancolía de hondas habitaciones, una luz lenta ajedrezando los pisos, una mujer solitaria que escucha la radio en el fondo. Y todo tiene un aire de pozo sellado, donde el tiempo se olvida de pasar, pero donde es intensa y llena de sentido toda esa interminable quietud. Para el viajero cada instante es definitivo, cada paso es la meta, pero el viaje no cesa. ¿Qué anda buscando ese hombre que husmea en las imágenes de su memoria, que entra una y otra vez en esos recintos sellados, que no se deja deslumbrar por visiones de plenitud o de esplendor, sino que obstinadamente reclama una verdad y una respuesta en los últimos rincones del espacio? Ese espacio tal vez tiene la respuesta (OSPINA: 1996: 31 y s.)

6.3 Soledad y espectralidad

Como respuesta a este cúmulo de transformaciones en los planos artístico y representacional con relación a un recorrido que va de lo exterior a lo interior, entre los años 1976 a 1981, Oscar Muñoz elabora una serie ya famosa de carboncillos bajo los títulos de Interiores e Inquilinatos. Con dichos trabajos Muñoz consolidó una novedosa ejercitación experimental, en la medida en que logra un tratamiento más específico del sentido y estatus de la imagen como problema artístico, por fuera de la idea que relega su función a la simple imitación de lo dado. Ambas obras están basadas, para su elaboración, en la captación de escenas congeladas mediante la reproducción fotográfica, pero a la vez al quedar estas rediseñadas mediante el sombreado a lápiz o al pastel, elemento que las hace ver estrechamente ligadas con la técnica convencional del dibujo. Allí se retratan los espacios que servían por aquel entonces de domicilio a los sectores populares en Cali (edificios actualmente demolidos), según que logran evocar un mundo tan abyecto como desgarrador, el cual no deja de ponerse así a distancia y en perspectiva, con el fin de
reconocerlo por esta clase de rodeo pictórico en términos de lo que está más cerca de nuestro diario vivir.

A caballo entre el dibujo y la fotografía o entre el viejo estilo gráfico representativo y la moderna reproducción mecánico-instantánea de lo real, estas producciones artísticas de Muñoz tratan de combinar las aportaciones ofrecidas por ambos modos de acondicionamiento estético de la imagen. En efecto, al ser obras construidas a partir de fotos tomadas por él mismo y por Fernell Franco, su compañero durante la realización de esta experiencia, Muñoz nos muestra, por la gradación del claro/oscuo, lo que se descubre para nosotros al momento de aprehender la soledad y el desmoronamiento del sujeto en los espacios íntimos que lo contienen.

Los dibujos de Muñoz logran una atmósfera de dramatismo alegórico por el manejo de la luz y de la sobra o la utilización de los colores. Los medios químicos de la fotografía intentan ser alterados al (re)dibujar y (re)inscribir los modelos captados por la lente focal de la cámara. Este gesto le permite hacerse con un realismo contextual que el hiperrealismo o exactitud de la imagen revelada por medios sintéticos de alguna forma soslaya. El anclaje de la codificación que se alcanza con el dibujo ofrece la posibilidad para múltiples desciframientos que van del creador de la representación pictórica a su destinatario visual y que son sólo legibles dentro de una época determinada y para una clase social específica, según las circunstancias con respecto a las cuales los códigos de percepción resultan accesibles. Ellos hacen parte de las variables que se potencializan con la doble ambigüedad proporcionada mediante las formas de proyección y desplazamiento existencial que, para seguir las ideas de Roland Barthes (1986: 42-56) y Susan Sontag (2006: 128-139), han de estructurar el mensaje fotográfico que transformó las formas convencionales de la representación pertenecientes a la pintura y le dibujo. De todos modos, como lo ha señalado está última «cuando la fotografía entró en escena, la pintura ya empezaba a alejarse pot cuenta propia de la representación realista» (137). Pero ¿qué realidad? Ya Walter Benjamin había reparado antes en el hecho de que los performances activados por el complejo instrumental en artes de masa como el cine (que no es más que la fotografía en movimiento) revelaba nuestro «inconsciente óptico», del mismo modo en que la
interpretación psicoanalítica pudo desentrañar, por los mismos años de su aparición, los procesos psíquicos desencadenados por nuestro inconsciente pulsional (BENJAMIN: 1932/2008: 75-78). Eran no sólo aquellos movimientos y gestos corporales imperceptibles a la velocidad condicionada biológicamente de nuestro sentido visual sino todos esos detalles del mundo en sí, en su devenir, lo que las imágenes fotosintéticas dejaban al descubierto.

Fig. 8. De la serie Interiores (1976-1981). Lápiz pastel y carbón sobre papel. 100 cm. x 75 cm., c/u.

En algunos de esos dibujos pertenecientes a Interiores aparece la silueta de la madre del artista. En otros Muñoz se contenta con delimitar las paredes, los muebles y los laberintos de un espacio habitado por la rutinaria vida de una persona cuyo protagonismo se impone precisamente por la ausencia o el alejamiento ensimismado de su sobra en el fondo. Como lo explica de forma lucida en una entrevista reciente:

En mis obras iniciales hay una serie que se llama Interiores, son, entre otros, espacios habitados por un personaje. No estaba trabajando con mi madre como sujeto de la obra, no buscaba hacer retratos de ella, simplemente era mi modelo en esta etapa en la que me interesaba mostrar entornos decaídos, quería
dibujar un cuerpo desgastado por la vida, inmerso en espacios trajinados. Además, denominarlo Interiores implicaba entender a través del dibujo lo íntimo del ser humano, los usos que hacían de los mismos, me interesaba el lugar habitado. Quería también capturar la atmósfera y el clima de esos espacios a través de las diversas texturas de las paredes, de los pisos marcados por la luz, la sombra, los reflejos en el espejo y los accidentes que puede vivir una arquitectura, las cosas que pasan (MUÑOZ: 2011: 144).

Por lo demás, también están aquellos dibujos que muestran los recintos sin la presencia del sujeto. Estos espacios, con unos pocos útiles o que de algún modo marcan la presencia de lo humano por el hecho de estar construidos, son espacios de soledad. Aunque a partir de ellos se suscita o bien la impresión del recién llegado junto con el desconcierto que siempre sentimos cuando nos trasladamos a un lugar nuevo, o bien pertenece a la mirada de aquellos que abandonan un contexto familiar y dan una última ojeada al lugar en que vivieron por largo tiempo, pero cuyo vacío actual es ahora el signo de iniciar la marcha.

Fig. 9. De la serie Interiores (1976-1981). Lápiz carbón sobre papel. 150 cm. x 100 cm., c/u.
A pesar de la eventual influencia que el artista cartagenero Darío Morales llegó a ejercer sobre estas primeras obras de Muñoz, lo importante estriba en cualificar las razones que desembocaron en la necesidad de hacer un desdoblamiento pictórico de la imagen fotomecánica. Atrapada en la inmediatez de un instante, la cámara refleja con su flash un momento suspendido que flota en la serie de los múltiples incidentes de la vida cotidiana. La imagen fotográfica ha solido estar vinculada con esa cotidianeidad que muestra al sujeto en relaciones exteriores. Esto es, hace las veces de su doble al promover un cariz de su propio yo, el cual es digno de presentación a cualquier otro, sin querer revelar detalles de su vida personal, ya que su objetivo más corriente es crear una imagen de sí que pueda ser ofrecida a quienes puedan verla, sin temor al repudio o el escándalo social.

Los álbumes familiares, los retratos para documentos oficiales, las tomas hechas para los reportajes en los diarios a los personajes públicos o los ciudadanos anónimos en el formato de carnet, son los ejemplos que regularían este uso normal de la fotografía. Pero la lente también puede atrapar otras circunstancias que, por lo general, deseamos disimular. Por lo que, ya sea de parte del periodismo ya sea de parte de los cultores del arte (y dejando de lado todo lo que los separa), es en dichos ámbitos de donde proviene ese interés por pescar in fraganti las situaciones en las que el sujeto no estaría dado a aparecer o a mostrarse a los ojos de algún observador cualquiera

Lo gestual deictico señala un «esto» que ya ha pasado o ha sido superado por lo actual, una realidad pretérita que se opone a esta misma en que nos encontramos ahora. Es un rasgo que constituye el eje focal de la fotografía, vale decir, su centro de atención o su punto de análisis más característico. Al transformar la perspectiva pictórica que la antecedió a partir de las modernas técnicas de la representación, sin dejar por ello de continuar con su legado, la Fotografía no es más que la abolición de una metafísica de entidades que se delimitan al simbolizar algo más, dado que al elaborarlas el hombre, este no se conforma con que ellas

27 Uno de los que exploraron por vez primera la idea de intentar aprehender una realidad próxima a través del desnudo femenino cuyo fondo había de evocar la intimidad de una habitación fue precisamente Morales. Al haber tomado por modelo la propia imagen fotográfica para luego replicarla por medio del dibujo y exhibir ambas imágenes una junto a otra, fue lo que le mereció a Morales el primer lugar en la exposición Panamericana de Artes Gráficas de Cali que tuvo lugar en 1970, además del reconocimiento internacional en Francia y los Estados Unidos.
queden fielmente idénticas. Por una parte, la Fotografía apunta así a la inmanencia de un «nosotros los aquí fotografiados» que aún reconocemos por la conservación de nuestros retratos o de los otros que ya han muerto y nos interpelan visualmente por su extraña cercanía como imágenes. De otra parte, están las cosas enfocadas como paisaje de fondo, según los diversos planos captados por la foto y que personal o anónimamente sabemos que se encontraban allí y ahora están deterioradas o hace mucho las desecharmos o han cambiado con el paso del tiempo. Personas y cosas a los que de forma periódica volvemos a ver en nuestros álbumes y ahora digitalizamos en las páginas de las redes sociales.

6.4 Experiencias objetuales

Según Seel (2000) la percepción en los seres vivos es una percepción de algo, pero sólo en los humanos se convierte en una percepción con referencia al qué y al cómo. El aparecer aquí tiene una relación estrecha con el sentido y las formas de significación. A decir verdad, la consciencia estética trabaja con las operaciones referenciales del lenguaje. Para la tradicional teoría de la representación, la iconicidad de las imágenes y su evocación en la ausencia del objeto presente es lo que hace posible el objeto directo de lo percibido que se presenta en cuanto dado en la sensorialidad a secas. E incluso en circunstancias en las que lo hacemos presente in mente por medio del recuerdo o a través de la imaginación de sus rasgos generales. No obstante, también establecemos relaciones con el objeto o su contorno fenoménico en lo tocante a su configuración espacio-temporal, en armonía con el modo en que tiene lugar la manifestación de su propio aparecer.

Desde la óptica del animal, un perro, por ejemplo, ahuyenta a un gato que ha trepado un árbol como una x que huele, ve y oye, pero jamás puede expresar que este gato es éste y no tal otro y que ese mismo se comporta de tal o cual manera ante cualquier otro perro, etc. Por recurso a los conceptos, vale decir, con base en el lenguaje, los seres humanos pueden establecer semejantes distinciones. Nuestros sentidos no van al objeto en estado puro, ellos están cargados de las significaciones que nosotros como seres pensantes y sociales atribuimos al mundo. Se establece con los objetos una red de sentidos o un conjunto de relaciones en las cuales todos los útiles cotidianos y el propio entorno están insertados y se
hacen más próximos o más lejanos, dependiendo de la situación que mantengamos con ellos (si somos sus poseedores o no, si los tenemos momentáneamente en nuestro haber por préstamo o fueron permutados por otros antes de que los adquiriésemos, etc.).

En el plano de la mera visión otro ejemplo de Seel es el de una pelota roja tirada en el césped de un jardín. ¿De quién es? ¿Por qué está allí en ese lugar? ¿Cuál es su estado? ¿Cómo logramos reconocerla como algo que nos es ajeno o propio? Los intereses para enfocarnos en la pelota pueden variar. En este caso la aparición se restringe a su condición sensible, pero aparece de otra forma cuando un objeto es descubierto a partir de una atención estética. Su aparecer es diferente. No obstante, una incomensurabilidad de aspectos en la contemplación sensible rebasa su aprehensión conceptual. Las características del acontecer fenoménico se integran en una especie de flujo o torrente que apenas puede contener nuestras redes conceptuales de significado. Escribe Seel:

Esa infinitud no sólo obedece al carácter de los *matrices* sensibles del fenómeno [en cuestión], inalcanzables mediante conceptos, ni tampoco a la imposibilidad de efectuar una caracterización *completa* de todos sus caracteres discernibles en la sensibilidad. Consiste, por encima de todo, en una incomensurabilidad conceptual que se desprende, por un lado, de la captación *simultánea* de los diversos aspectos del objeto, y que, por otro lado, deriva de la contemplación de su aparición *momentánea*. La percepción estética atiende a la percepción simultánea e instantánea de sus objetos. No pretende captar las cualidades aisladas de un objeto sino más bien atender al *conjunto de su juego*, que acontece aquí y ahora (...). En esa contemplación interesan los contrastes, las interferencias y las gradaciones que, al darse en la simultaneidad, y con frecuencia tan sólo en la momentaneidad del instante en que acontecen, evaden toda descripción (Seel: 2010: 50).

Ya constituye un problema el hecho de que el mismo Seel relacione la atención estética con la consciencia y el uso de conceptos y que al mismo tiempo la haga participar de una especie de apercepción no sensible de la simultaneidad y contingencia del acontecimiento que se manifiesta como totalidad en su aparecer. En vez de ser fijado en sus detalles el objeto que aparece en la atención estética corre el riesgo de esfumarse o desvanecerse ante la mirada. Es claro que la diferencia entre el ver o la visión y el mirar o el contemplar no basta para salvar la separación entre lo que pertenece a la sensibilidad que selecciona una serie de
rasgos pertinente que precisan ser retenidos para el enfrentamiento actual y directo con el objeto o su ulterior manipulación virtual e indirecta por vía del recuerdo o la rememoración. Pero ¿cómo puede el pensar estético que usa conceptos al mismo tiempo insertarse en la corriente de la multiplicidad de lo percibido en el momento de la apreciación?

Lo cierto es que esto seguiría una dirección opuesta a la apreciación intelectual del mismo objeto sin ningún tipo de interés en cada una de sus particularidades. La atención estética no se hace con vistas a algo en términos de una utilidad práctica ni para adquirir conocimiento. Si la atención estética puede captar la simultaneidad instantánea de las cosas es porque es un mirar que abandona cualquier sentido de utilidad. He ahí la idea kantiana de lo sublime como lo infinito que hace estremecer nuestra condición finita pero de la cual al darle forma en el tiempo hace patente la fuerza de su inminente desaparición no sólo del lado del objeto sino de lado del sujeto que puede hundirse también en el desvanecimiento inminente de aquello que mira y le hace sentir un vértigo aún más inefable. Pero es el tiempo el factor clave que hace de lo estético una atención dispersa y lo que expande el sentido subjetivo de la duración.

Toda percepción se da en el tiempo o es algo que le es consustancial. La idea que nos hacemos de la realidad es un encadenamiento de fragmentos de memoria que ligan una sucesión de cosas. Quien no sea capaz de ligar o hilvanar recortes de lo visto en forma secuencial es porque está atrapado en las alucinaciones de la vida diurna, lo cual es producto de su espontánea capacidad de formación mental de imágenes o fantasías que se continúan en el sueño y afloran por sí mismas a nivel inconsciente. En este caso, Freud ya había identificado en el temprano Proyecto de Psicología (PP) la idea de una «imagen-movimiento» que se relaciona con un núcleo-objeto externo, pero en cuanto éste despierta nuestro campo receptor, tendemos a imitar la discordancia de su devenir en el caso de que nos aproximemos a dicho objeto o, por el contrario, él sea dirigido o lanzado hacia nosotros por otro agente. Esto le hace hablar al fundador del psicoanálisis de un «valor imitativo de la percepción», fruto de la puesta en movimiento que atrae a la percepción. Pero si la percepción del primer enfrentamiento resultó dañina, se ha de generar casi siempre una
imagen mnémica que constituye una representación del dolor por causa de la supresión repentina o afectación violenta del choque con el objeto «en cuyo caso uno registra el displacer correspondiente y repite los movimientos defensivos pertinentes. Este es el valor compasivo de una percepción» (PP: 379).

La cuestión del trauma y el soterramiento del acontecimiento que generó el displacer para así quedar grabado en lo inconsciente hay que vincularlo no tanto con un primer encuentro una y otra vez transformado por el mecanismo de represión para, o bien devenir consciente en la vida diurna en forma de alucinaciones, o bien quedar sublimado en otros objetos de cultivo intelectual como la ciencia y el arte o, por último, encontrar su manifestación más propia en el contexto del sueño. Incluso la angustia postraumática o la alteración de la vida psíquica presente en los síntomas de la neurosis o la psicosis no deriva tanto del soterramiento de la escena del primer encuentro con el objeto, sino del hecho de no poder vincularlo a la cadena de las imágenes mneménicas que forman el sentido subjetivo de duración temporal de cada persona y por el cual logramos todos reconocernos e identificarnos como distintos de otros en la unidad de una única y de ningún modo intercambiable experiencia. Adviértase que las «imágenes movimento» referidas por el mismo Freud, y que constituyen el curso normal o el suelo de nuestra adaptación con el principio de realidad, pueden encontrar fallos por no saber establecer la secuencia de las acciones que nos permiten establecer la prolongación mental de si lo que aparece es o no igual o distinto de lo que desaparece en el tiempo, según que tengamos relación con ello en la percepción sensible.

Es en ese sentido que Virilio se ha detenido en la consideración de la picnolepsia y la epilepsia como formas de desconexión de la linealidad temporal que establece un tipo de a-sincronicidad diurna, a la vez relativa y con pérdida de la continuidad de las funciones mentales. La primera es una interrupción de la consciencia y se presenta entre los 3 a los 9 años de edad, y parece también estar relacionada con el ensimismamiento en el juego. La segunda, es más intensa e implica graves consecuencias neuropatológicas dependiendo de los trastornos relacionados con la alta morbilidad y la duración de la crisis epiléptica.
Estas dos enfermedades, según Virilio, estarían siendo reproducidas artificialmente mediante un arte motor o de proyección cinemática que nos aparta de la sincronicidad habitual de la cotidianeidad. La sincronicidad es la conjunción de un tiempo de vida interno con otros tiempos de vida pertenecientes a miembros de la misma especie u otras formas de vida en el marco de un único contexto espacial y temporal más amplio en el que discurrimos mientras permanece nuestro ser dentro de eso que, en conjunto, llamamos «mundo». La sincronicidad además permite vivir la contemporaneidad de unas imágenes que vivimos a modo de constructos de significación o cuya función es servir de interface para interactuar junto con otros y desenvolverse por medio de una especie de acuerdo implícito, con base en acciones concretas o vernos afectados por ellas en la realidad que nos resulta más inmediata. Lo que hace la picnolepsia en los primeros años de la infancia o su agudización en los ataques epilépticos es iniciar una desconexión de las imágenes movimiento de interface de sincronicidad especial y asimismo de las imágenes tiempo de sincronicidad general.

Virilio apela a un sentido distinto del juego en donde la pelota, a diferencia del ejemplo Seel, sería el centro de una percepción distinta. En efecto mientras que la percepción estética consciente sería una aprehensión propia de la vida adulta, ella sería opuesta o estaría colocada en un nivel contrario a la percepción estética del mundo tal cual se desarrolla en la infancia, o conforme sería recreada por el arte y que ahora mismo comienza ya a ser el punto de anclaje para la experiencia virtual que deriva de las nuevas tecnologías.

Dentro del juego de pelota que es lanzada hacía arriba para capturar a los participantes infraganti en el momento en que corren para no ser golpeados por ella, quien la tira pierde la visión periférica de lo que lo rodea y el mundo circundante desaparece por un instante, justo durante el tiempo en que la pelota está suspendida hasta esperar su descenso. En otro juego un niño de espaldas enfrente de una pared contabiliza un determinado lapso golpeando tres veces el muro, luego se voltea y los que están detrás de él no deben ser pillados en movimiento. Quien sea cogido desplazando su cuerpo, quedará eliminado; gana aquél que llega hasta la pared sin ser detectado con objeto de reemplazar a aquel que antes capturaba su imagen congelada. El juego en el universo infantil simplemente enfatizaría la
relatividad de la percepción en la línea temporal, donde la captura de imágenes tiene como referente aquello que está en constante movimiento, «la búsqueda de la forma sólo sería la búsqueda técnica del tiempo» (Virilio: 1988: 13).

Pero en la epilepsia la irrupción de los cortes temporales son más estrepitosos y desconcertantes y si en el mundo antiguo era considerada una especie de enfermedad sagrada de los que están en trance o viajan con el alma, adelantándose a lo que ocurrirá en el futuro, hoy los aparatos o las máquinas de visión (el cine, la televisión, la realidad virtual) nos ponen de camino o nos ponen en marcha hacia mundos imaginarios, a modo de viajeros permanentes que saltean por el tiempo. En el primer caso, la conmoción no es esperada, en el segundo el efecto de choque es buscado. No obstante, hay un rasgo que ambos comparten en común. La obnubilación, el ensimismamiento de las imágenes que vemos nos hace retornar a los primeros estadios del autoerotismo originario donde lo único que contemplamos es la imagen que nos hacemos de nosotros mismos y de los objetos externos que creemos como extensiones de nuestro propio cuerpo, el cual debe ser reconocido como propio antes de ser diferenciado de lo que no lo es. Precisamente ese vínculo entre la epilepsia y el autoerotismo es señalado por Virilio.

La crisis, súbito trueno en un cielo sereno, se anuncia por la belleza misma de ese cielo. El epiléptico no busca necesariamente la crisis como elemento de placer, pero un estado de felicidad muy especial le anuncia su llegada, una exaltación juvenil «sublime», según Dostoievski, «por la que uno daría toda una vida». Literalmente «encantado» antes de volver en sí, de retornar al mismo lugar, el epiléptico sufre con frecuencia lesiones físicas más o menos serias provocadas por la caída o, simplemente, por la instantaneidad de la partida. El entusiasmo inexplicable precede al accidente; el naufragio de los sentidos al de los cuerpos. Otros factores favorables a la crisis pueden ser la distracción, la somnolencia provocada por la repetición de ciertos ritmos o, a la inversa, intensos esfuerzos intelectuales como los realizados, por ejemplo, en momentos de creación, en los momentos fundamentales (...). En los sujetos fotosensibles se considera que procesos de autoinducción de la ausencia son actos autoeróticos relacionados con los orígenes de la vida sexual (36).

La problemática acerca de que es difícil asumir una singularidad identificatoria estable para el sujeto en el mundo de hoy ha tenido su contrapartida también en el mundo del arte. Al
remitirse a las instancias primeras de lo inconsciente, en los niveles del pictograma y el fantasma, lo figurativo en el arte ha perdido, tras el ascenso de las nuevas tecnologías y la virtualidad, el sentido de la ilusión primera del mundo. Lo figurativo pierde así el objeto de la representación y la imagen es ahora captada, a causa del desenfoque producido por las máquinas de simulación que alteran nuestra visión estereoscópica y apercepción sensorial natural, como un espacio vacío propio de lo difuso, que ya no constituye por sí misma esa hendidura necesaria entre las palabras y las cosas.

La sensación de vértigo que de ello deriva no es más que la consecuencia directa o el resultado inevitable de que la construcción analógica de la imagen, la cual hasta hace unas décadas y desde milenios nos permitía hacernos una idea del mundo y de sus objetos, se haya transmutado en un verdadero esquematismo (en el sentido kantiano) de índole ya no numérica sino binaria (i.e., numérica), solidificado en un tercer estado de la materia, creado y descubierto a la vez por la cibernética y la telemática: la información. Ha sucedido, como lo vislumbró con lucidez Heidegger en *La época de la imagen del mundo* (1938/1996), que hemos pasado de un mundo que es representado a aquella en la que el mundo mismo deviene en imagen o representación, pero fragmentada. Pero ¿cuál era, en principio, la función de lo ficcional en este nuestro mundo psico-social?

Un gran psicólogo de la cultura como lo fuera Friedrich Nietzsche supo advertir que las instituciones sociales, las costumbres morales y hasta las verdades de naturaleza lógico-filosófica o de orden científico son ficciones apolíneas que representan, en última instancia, una cuestión vital para la especie humana. Ilusiones revitalizadas y subvertidas siempre por el arte, esta vez bajo la guía de la experiencia dionisiaca del mundo. Las creaciones del espíritu humano y, en suma, todos los universales valorados en cuanto tales por la colectividad, son concebidos en la interpretación nietzscheana, como meras hipóstasis que proceden de la voluntad de saber cuya tendencia varía según el valor que fuese el dominante en las diferentes épocas históricas. Semejante teoría es lo que Nietzsche propone llamar «perspectivismo», que no hay que confundir con o reducir a un grosero «relativismo» (*NIETZSCHE: 1885/2008: 20). A todo lo largo de la historia, las sociedades y sus individuos han recurrido a estas ficciones imaginarias para conservar la vida, es decir,
hacer frente a lo terrible de la existencia y la dificultad presente tanto en las circunstancias más triviales como en las relaciones con los otros, en referencia a las cuales es posible ver la tensión gestada entre los fuertes y los débiles. De ahí que, para Nietzsche, semejante «voluntad de verdad» no remita a otra cosa más que a una «voluntad de poder», en cuanto expresión del «valor» afectivo que el hombre le atribuye, a cada instante, a la vida misma (25-49). Y con objeto de abrir y ensanchar sus horizontes, el arte tendría por misión aludir a aquello no pensado, no representado todavía. Su papel sería abrir la posibilidad de nuevas formas de vida, en contra del pesimismo y la decadencia dominantes. Tal sería la meta de una producción de una ilusión artística en positivo.

6.5 Aparición/desaparición

Oscar Muñoz había elaborado nuevos dibujos que parecen desintegrarse con la luz o se desvanecen en la oscuridad: aunque ellos corresponden a la ya citada serie Interiores, estas versiones nos plantean algo nuevo. La idea de que lo sólido se disolviera por efecto, no del color sino del contraste entre blanco y negro, habría de repercutir en la manera en que los sujetos captan recuerdos ante las imágenes vistas en los cuadros. Pero al mismo tiempo mediante ello podrían rememorar muchos otros elementos que llevan a la reflexión. Esta reflexión trata sobre el hecho de vernos incluso participando en las situaciones que observamos en las obras representadas. Por un instante los Interiores nos invitan a entrar en los espacios de la imagen, en razón del efecto que lleva a detenernos en la manera en que aparecen en el trasfondo. A la vez las obras nos obligan a aislarnos o sumergirnos en un más allá de los escenarios enfocados en la intimidad, a pesar del lugar real ocupado por nosotros, para luego sentirnos como extraños en la situación recreada y desaparecer de nuevo, a causa de la presencia ausente que se nos da a ver en la obra.
Esta desaparición progresiva del objeto representado y del sujeto que la contempla es buscada por Muñoz, al experimentar más tarde con los soportes de la imagen. Así surgió la serie *Superficies al Carbón*. De espacios tridimensionales en la proyección gráfica, el desplazamiento ahora se encaminaba hacia la superficie, la cual adquirió el papel protagónico. El vaivén entre la construcción y la destrucción eran pues, el factor predominante. En la medida en que eran tablas de madera o lienzo, ambos cubiertos con yeso, el carboncillo era aplicado de tal forma que se insertaba como por los intersticios de la superficie burda del material. El polvo de carbón así registraba todos los accidentes del suelo gastado, incrustado en la grietas, representando la pulverización de los espacios urbanos sobre los que transitamos todos los días. Como lo explica Muñoz, tales «mínimos detalles, que sólo aparecen en el límite del blanco luminoso y el negro denso se contraponen a la extensa superficie de la obra, obligando al espectador a mirarla de lejos y reconocerla de cerca» (MUÑOZ: 1996: 28).
A partir de una invitación de una mirada en profundidad, aquí el observador se agolpa sobre el suelo de los recintos que dominaban antes las escenas de lugares sombríos. Los propios materiales empleados dieron pie a la metáfora de que el carbón es un elemento orgánico vivo, un componente de la vida, que ha sido calcinada y ha permitido al hombre figurar lo que está a su alrededor, aunque la imagen que lo representa en la obra carezca de dicha vitalidad, al ser la reproducción de suelos mojados o pisos secos en continuo deterioro (Muñoz: 2004: 237; 2005: 56).

![Fig. 11. Periferia, 1990-91. Carbón, yeso y papel sobre madera. 216 x 148 cm.](image1)
![Fig. 12. Reflexión 1990. Carbón, yeso y papel sobre madera. 216 x 148 cm.](image2)

![Fig. 13. Horizonte sumergido II, 1993. Carbón, yeso y papel lienzo. 216 x 148 cm.](image3)
![Fig. 14. Desierto 1993. Carbón, yeso y papel sobre lienzo. 216 x 148 cm.](image4)

La obra *Tiznados*, que es casi contemporánea de la anterior, es el mejor ejemplo de este período en que la desmaterialización es buscada con mayor fineza y método. El título de la
obra se refiere a uno de los primeros grupos paramilitares que ejecutaron una masacre en Colombia. La luminosidad de los cuadros recreaba el flash de las cámaras que utilizaban los fotógrafos de la prensa roja para retratar los cuerpos de personas asesinadas, imágenes que eran publicadas en los diarios locales. Más que recrear la brutalidad de la escena, mediante la luz Muñoz descorporeizaba los rastros dejados por la violencia. A juicio del artista caleño: «Aquí los cuerpos se desmaterializan en la luminosidad intensa, se funden en la superficie, sobre todo porque en ellos buscaba también que la representación como imagen cediera ante la intensidad de la sensación» (Muñoz: 1996a: 28).

De la serie Tiznados, existe un cuadro en particular donde la presencia como ausencia, dejada por la muerte de un hombre y su huella, es más notable e impactante. El común denominador en las distintas versiones es que los cuerpos no están, pero la espectralidad aún visible se conserva. Sin embargo, es difícil notar en el resto de los cuadros el rastro corporal y la figura humana tal como en el ejemplar que se destaca de todos los demás. Si sobresale éste, es porque remite a la cuestión de la muerte y con ello da sentido a todo el conjunto. Al parar mientes en ello tocamos un punto fundamental en nuestra argumentación, porque frente al referente que desaparece en la fotografía y es redibujado en
la obra, Muñoz nos ofrecerá la fuerza de la segunda versión de lo imaginario. Es la imagen suscitada por el despojo, o la «semejanza cadavérica» de la que nos habla Maurice Blanchot, el aspecto que cubre el otro dominio o interfaz con la que habitualmente nos relacionamos ya no con el mundo, sino con nosotros mismos, y por extrañamiento. Si en la obra de Camnitzer el énfasis estaba puesto en la evocación que los enunciados tenían para salvar la distancia entre las palabras y las cosas designadas, apareciendo así las imágenes en límite exterior donde en seguida desaparecen, con Muñoz se identifica la contraparte de dicho fenómeno, a saber, el lado antropológico de la re-presentación, conforme atañe a la relación que los hombres mantienen con la muerte y sus imágenes correspondientes.

Fig. 16. De la serie *Tiznados* (detalle).

A partir de ese momento, el problema ya no será el de captar la disolución del objeto a través de la luz y la sombra, sino que esta disolución habrá de ser expuesta a través de la
trasparencia de los materiales utilizados. Dar forma a la semejanza cadavérica (algo ya imposible) a raíz de la configuración dejada por nuestra presencia en el espacio habitado, es intentar dar cuenta de la fugacidad que nos quita la vida poco a poco, esto es, en y por la latencia del devenir. De ahí la necesidad sentida por Muñoz de fijar la imagen en soportes cuya transitoriedad los hace incapaces de retener cualquier tipo de imagen. El movimiento desde el exterior hacia lo interior se encontró con la nada de la fugacidad vivida por el viajero imaginario. Y, precisamente, las imágenes que de él mismo se hace y de los otros viene hacer el único recurso al que se puede aferrar. Como ya lo señalará Blanchot:

El hombre está hecho a su imagen: es lo que nos enseña la extrañeza de la semejanza cadavérica. Pero, ante todo, la fórmula debe ser entendida así: el hombre es deshecho según su imagen. La imagen no tiene nada que ver con la significación, con el sentido, tal como lo implican la existencia del mundo, el esfuerzo de la verdad, la ley y la claridad del día. La imagen de un objeto no sólo no es el sentido y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse (BLANCHOT: 1992: 249).

La estrategia para captar una semejanza en su inmovilidad que resulta difícil contrastar con algo real es probada con los materiales elementales y su descomposición o el fluir en el que se despliegan. Al principio, el plástico fue uno de los materiales elegidos, pero su trasparencia no retenía de por sí las imágenes; de modo que había que estampar imágenes sobre el plástico para dejar ver la solidez de los cuerpos que pese dejarse traslucir, no estaban en ninguna parte: la imagen evocaba lo inasible como tal. Téngase en cuenta que el soporte no tiene que representar la luz. Ella es inherente al material y se convierte en parte de sus componentes. Hay una despersonalización de la mano del autor encarnada en la obra y lo único que ella hace visible es el proceso de figuración que se ofrece al espectador-usuario.

El hecho de que Muñoz haya logrado experimentar con la serigrafía desembocó en el proceso de fijación que congela el escurrimiento del agua y la absorción que agrega la mayor condensación de la pintura, por su mayor grado de espesura, sobre superficies lisas, aunque sin intervención del pincel. La técnica convencional de aplicación a mano resultaba inservible. El material de impresión tenía también que volatilizarse. El uso del aerógrafo
fue la solución. Aquí la desaparición no sólo viene del lado del objeto y del espectador, sino del autor que ejecuta la obra. El automatismo del proceso hace que la figura emerja a modo de un accidente que afecta a los materiales de la composición pero que igualmente ejerce su acción sobre la percepción final de lo que se manifiesta.

Ambos, autor y observador de la obra, buscan la oportunidad para que la instalación se desarrolle con independencia de la elaboración original, gracias a la luz. El efecto es aquél traslucir(se) del espectro, impregnado por la humedad seca en la cortina y que estará allí para ser traída a colación, si se quiere, según los intereses de cada persona o la sensación que desee evocar al detener la mirada sobre lo que parece estar allí, y a la vez no. En el plástico hay una aparición de una cosa concreta, pero es una ilusión a caballo entre el ser y el no ser. El efecto retiniano de retraimiento ante una imagen espectral se remonta a un pasado inmediato. Hemos visto a otros tras la cortina o a nosotros mismos en un espejo vaporoso. Es decir, ante nuestros ojos está la propia imagen de sí, pero en la intimidad ajena de la ilusión que se adiciona como fantasma en la obra.

Fig. 17. Cortinas de baño, (1985-1986). Acrílico sobre plástico, 190 cm. x 140 cm. c/u.
Y en efecto, lo más que más sorprende en Cortinas de Baño es cómo se logra dar cuerpo a lo fantasmal. Durante su elaboración, el tiempo de secado del agua mezclada con la pintura comienza a dar a la forma bidimensional del plano liso un contorno que a contra luz adquiere los rasgos de un cuerpo sólido: las gotas escurren en la figura haciendo con ella sus contornos. Vale decir, se consigue el efecto de escurrimiento de lo húmedo como si pasara por encima de un cuerpo desnudo. Las huellas del agua y las sombras se conjugan para asir la inmaterialidad de la imagen. La indeterminabilidad como indefinición de la forma se da junto a la definición del rastro del agua sobre un aspecto o contorno inmaterial.

Este doble juego nos recuerda la distinción de lo indeterminado y lo determinado que Seel (2010: 88 y s) propusiera en su concepción sobre el aparecer estético. Por un lado, habría una infra-determinación de los objetos de la percepción que es propia de lo que está por debajo del espectro de lo que nos es posible colegir con los sentidos. Este espectro
perceptual recurre a una serie de categorías lingüísticas (los deícticos, los nombres comunes y propios) para integrar lo visto a lo que nos es posible conocer, de lo contrario sería imposible decir algo acerca de algo. Por otro lado, hay un segundo tipo de indeterminabilidad que es esencial a la conciencia estética del aparecer. Pues al detenernos ante el objeto estético se lo percibe en su simultaneidad y en la interacción de sus apariciones, tal cual ellas se dan más allá de su aprehensión fenoménica.

No obstante, la otredad persiste de otro modo, además de lo indeterminado emergente en la simultaneidad. Lo Otro puede quedar como huella que se desvanece y de la que al tiempo sólo conservamos, en palabras del poeta griego Píndaro, aquello que constituye el ser del hombre: «el sueño de una sobra». Con Narcisos Muñoz construye una metáfora de la vida y su inevitable fenecer. Más allá del mito griego que alude a la auto-referencia, las imágenes propias en deterioro no aluden a una vanidad que se desgasta en el sentimiento propio de la conservación egoísta o el autoerotismo, puesto que la mortalidad misma genera angustia. En palabras del psicoanalista de André Green: «La vida psíquica —como la vida— no es más que un desorden fecundo. El narcisismo persigue, en vano, el espejismo de poder impedirlo. Todo erotismo es violencia, como la vida hace violencia a la inercia» (GREEN: 2012: 193).

Fig. 19. Narciso y Narcisos Secos, 1994. Polvo de carbón sobre papel y vidrio. 35 x 35 cm., c/u.
Recurriendo de nuevo a las técnicas de la fotografía y al arte gráfico de la serigrafía, Muñoz abandona la espesura del soporte sólido o plástico y decide poner la imagen sobre el agua. Tal como lo ha explicado el artista en numerosas entrevistas, el sentido de la obra emula de alguna manera el que está presente en *El Retrato de Dorian Grey*, la célebre novela de Oscar Wilde, cuyo personaje parecía invulnerable al transcurso del tiempo, puesto que la vida no dejaba sus impresiones en su rostro, sino en el retrato que tenía de él mismo o en su imagen representada. De forma paralela, la instalación de *Narcisos* está dispuesta para que las alteraciones y los accidentes se den en la cubeta que sostiene en su superficie polvo de carbón que reproduce una fotografía del propio Muñoz, pero que puede ser la de cualquiera. En el transcurso se produce una inversión con respecto a los usos que hacemos de nuestros retratos al pretender o aspirar con ellos a la inmovilidad temporal.

![Fig. 20. Narcisos (en proceso), 1995-2011.](image)

Cuando nos toman una foto, la cámara capta un instante sobre el cual ya no podemos volver, si bien conserva esa imagen de nosotros que proyectábamos física y anímicamente en ese momento. La fotografía tiene por rasgo esencial reproducir una singularidad única e irrepetible. Roland Barthes habló de ello en la *Cámara lúcida*: «la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente» (BARTHES: 1991: 31). La fotomecánica nos posibilita tocar un instante que es por definición inasible, pero que, en todo caso, es susceptible de ser delimitado como una imagen fija. La aprehensión por la
imagen de algo que fue y nunca retornará tal como ese hecho empíricamente se dio, repercute en la manera de tratar con un memorial que sobrepasa el recuerdo de algo que ya no podemos volver a hacernos presente, si acaso quisiéramos evocarlo tal como ocurrió en sus más finos y pequeños detalles.

Es decir, la fotos nos llevan a un contexto vivido en el pasado por vía de la reconstrucción de la circunstancia factual en la que otrora, y a raíz de la conjunción de hechos adicionales igualmente azarosos, nos fue posible experimentar en carne propia. Por fuera de la situación, es imposible regresar el tiempo para recuperar el estado en el que nos encontrábamos al momento de hacernos la toma. En palabras de Muñoz:

La fotografía tiene esa naturaleza especial, y digamos que si la gente se hace fotografías y se retrata, es para congelar un instante eternamente, un instante que es irrepetible, porque al otro día nosotros ya somos más viejos. Y mirar esas fotos que nos hicimos en ciertos años cada vez es un momento más lejano para nosotros y cada vez estamos más distintos y más viejos que esa foto que sigue allí. Entonces, en este proceso se da una relación inversa: la fotografía es la que está deteriorándose en el proceso, más aceleradamente que nosotros y ese momento no se puede congelar. Digamos que está en [perpetuo] movimiento (Muñoz: 1996b: video).

De semejante reflexión el artista caleño extrae la comparación entre la desintegración de la imagen en los soportes que cuidadosamente ha elegido, y la duración de nuestro ciclo vital. Ya sea en el momento en que el polvo de carbón toca el agua para formar una imagen mediante un tamiz, ya sea en la versión en video más reciente del Narciso (Fig. 21), hecho no a partir del carbón sino con agua, Muñoz nos advierte que inevitablemente lidiamos con un nacimiento, una vida y una muerte de las semejanzas figurativas que nos hacemos de nosotros mismos y de los otros, al ser todas ellas partes del proceso alterno, incluido en las etapas que acaecen dado nuestro inevitable fenecer a nivel corporal (Muñoz: 1996: 46). El artista resume el trabajo en la frase bíblica: «Polvo eres, en polvo te convertirás». Y para la idea de las pinturas que esbozan sus contornos con agua, se podría recurrir a la filosofía heraclítica del flujo constante: «No pasamos dos veces por el mismo río».
Así ocurre en *Re-trato* (Fig. 22), obra que vuelve sobre la imagen del artista, o en *Proyecto para un memorial* (Fig. 23). En uno y otro caso, la hechura de la imagen sobre el pavimento es borrada por el sol de forma incesante. Aunque debemos subrayar que, más allá de la identificación plena y concreta de los agentes, lo singular en el ejemplo de *Proyecto para un memorial* es que los individuos que están representados son extraños, muertos en el anonimato, tal como ellos aparecían en los obituarios de los periódicos. *Biografías* ahonda en esta perspectiva, al mostrar la forma en que las imágenes de estas personas sin nombre pasaron por el flujo vital y cuya permanencia de pronto se va por el desagüe de la realidad en las que las hemos vertido o echado en el olvido. En este sentido, todo el constructo que sostiene la propuesta que va de *Narcisos* a *Biografías* (Fig. 24) sintetiza la idea de nuestra espectralidad. La semejanza cadavérica es entonces asumida como presencia del vacío: las obras son cuerpo que tomas volumen y dimensiones destinadas a desaparecer por la aceleración de los accidentes que rodean los materiales y que también afectan a nuestros cuerpos (Muñoz: 2004: 240).
El problema de la memoria emerge cuando intentamos fijar algo, es una cuestión que «está relacionada con el hecho aparentemente inocuo del hacer, digamos al dibujar o el escribir, que la tinta se seque en el papel» (Muñoz: 2011: 140). Sin embargo, no hay idea preconcebida al formar archivos, pues la memoria se forja en la tensión entre el soporte y lo que quiere ser conservado en él. Por ello la importancia que Muñoz otorga a los
procedimientos. «La emoción está entre el proceso y la cosa, [es] el pensamiento ligado con los procesos» (141).

La muerte hace su presencia en la desaparición de la imagen propia o ajena, mientras que el artista trata de hacer renacer con pinceladas la aparición de la imagen que como el elemento ácuerdo se nos escapa entre los dedos. Esto se intenta señalar o poner en evidencia en otro video titulado Línea del destino (Fig. 25), donde el espejo formado con agua en el puño de la mano hace que el reflejo de un rostro apenas visible (que puede ser el nuestro) se nos vaya lentamente entre los dedos.

En las obras que utilizan el agua la evaporación o le filtrado es lo que hace el relevo a la trasparecía de un volumen aparente. A diferencia de la gravedad sobre los cuerpos conservados en el grafito y que delimita los contornos de la imagen en las obras anteriores, mediante el agua la pesadez es contrarrestada por la levedad que desdibuja en y por el tiempo aquello que vemos. De ahí que la forma del video-instalación cuente con un plan para captar la subjetividad del espectador integrándolo, por decir de algún modo, en la obra que se pone en escena y de la cual son actores activos tanto el autor como el receptor. La des-materialización, el des-dibujamiento, la des-aparición de las imágenes son ofrecidas en su paradójica aparición.

Fig. 25. Línea de destino, 2006
Video monocanal, 2 min., 4/3

La obra Aliento, aunque anterior a estos trabajos, por ser casi paralela a la elaboración de los primeros Narcisos, ha de ser considerada de un género diferente. Muñoz quiso abordar la cuestión de la imagen por la intervención de otro elemento, ya no el agua y el carbón (que alude a la tierra), sino por medio del aire y el calor (que alude al fuego). El artista
preparo cuatro discos de acero donde imprime en grasa foto-serigrafiada imágenes de personas desconocidas publicadas también en los obituarios de los diarios.

Fig. 26 Aliento, serigrafía sobre espejos metálicos 20 cm. de diámetro c/u.

Al enfrentarse a su propio reflejo, el vapor de la respiración permite notar y hacer visibles esos otros rostros invisibles que no percatábamos al contemplar el propio. Finalizamos con la fascinante descripción que el artista hace de su obra:

Esa obra me parece que tiene mucho que ver con los Narcisos, porque también hay un proceso de evaporación, de alteración de la imagen, de que la imagen no se puede fijar. Es decir, la imagen, si no la vemos, no existe. Por eso la imagen está ahí como latente. A mí me gustó una exposición en la que participé, que se llamaba «Oxygen» (Oxígeno), en el White Box, de Nueva York. El curador decía que la respiración es un acto dual, en el sentido de que tú no puedes inhalar sin exhalar, y viceversa; la inhalación va acompañada de la exhalación y la exhalación de la inhalación. Al nacer, inhalamos por primera vez y al morir, exhalamos por última vez. De modo que esa dualidad de la respiración sólo es incompleta al nacer y al morir, pero en definitiva la inhalación incompleta del nacimiento se completa con la exhalación incompleta de la muerte y entre esas dos operaciones transcurre una vida. En el mecanismo de Aliento hay una relación con el otro y con uno mismo: cuando tú empañas con tu aliento la imagen, se borra tu imagen, tú ya no eres, y es la otra persona. Pero no puedes mantener la exhalación para mantener a la otra persona, necesitas inhalar. Así es que, en el momento en que tú suspendes la exhalación y vuelves a inhalar, desaparece la otra persona y vuelves a aparecer tú en el espejo. Hay esa confrontación entre la vida de uno y la vida del otro... (Muñoz: 2004: 244).
CONCLUSIÓN

La enseñanza del arte como disciplina o profesión no es posible, pues debe ser identificada con el arte en tanto que proceso. De lo que se trata es de reorientar los mecanismos institucionales por lo que este se ha convertido en una tradición museológica para el recorrido turístico o la acumulación de conocimientos académicos de estilos estéticos. La propuesta de una tal reorientación ha de ir pues a contra corriente no sólo del orden cultural sino del orden social. El artista que enseña arte debe justificar aquello que, a su juicio, hace como artista y le parece digno de ser enseñado en la elaboración práctica de la obra, siempre a la luz de un problema y, en su caso, mediado por la fuerza de las imágenes. Lo anterior comprende a la vez una dimensión ética, reflexiva y crítica.

La ética del arte y su enseñanza no implica una cuestión de gusto o de los signos que me distinguen en el comportamiento individual como hombre culto, signos que otros deberán aprender a reconocer para asumirlos luego como propios. Apela más bien a un comportamiento por el que se logra valorar todo lo que hago en mi relación con otros y con el mundo: esto es lo que se debe llamar una actitud estética general o en sentido amplio tendiente a alimentar un pensamiento divergente cuyo eje sea la imaginación creadora.

Lo reflexivo hace alusión a mi propia forma de evaluar la posición que tengo como sujeto en tanto que esto depende de la distancia que logre tomar con el entorno social en el que vivo con mis congéneres y asuma al mismo tiempo la necesaria vinculación y responsabilidad que tengo con ellos y conmigo mismo. De ahí que lo reflexivo no sea una interiorización absoluta a nivel mental, sino una conexión psíquica con otras intersubjetividades que permiten desarrollar de este modo mi propia personalidad.

La crítica retoma los puntos implicados en los dos vectores precedentes y permite dar consistencia y coherencia a la forma en que la rendición de cuentas a nivel ético y reflexivo pueda ser ofrecida. Entonces, el sentido de la crítica se ha de abrir y se expandir más allá del ámbito que circunscribe el juicio individual, apelando a una preocupación propia o cuidado de sí que atiende al otro y se interponga a toda relación de poder que así lo impida.
Hemos tomado como evidencia de estos tres puntos las propuestas artísticas de Luis Camnitzer y Oscar Muñoz para descubrir en ello un pensamiento pictórico sobre la imagen en relación con la vida y, con su inevitable contraparte, la muerte.

La apropiación del tiempo de los espectadores con la exposición de la obra o durante su ejecución, al sacarlos del orden cronológico o del sistema matricial mediante el cual el capitalismo moderno ha regulado la sucesión de instantes entre el ocio y el trabajo con fines productivos, no sólo es una estrategia artística, sino también política. En los años setenta los regímenes militares y sus cruentas formas de represión, generaron movimientos sociales que intentaban proyectar en las clases populares una imagen ética sin interferencia. Estrategia hecha irónicamente a partir de los medios de comunicación y con vistas a acercar la política al terreno estético de una forma no deliberada. Por otro lado, el propósito de dichos movimientos fue el vincular al mayor número de personas posible con objeto de evitar a toda costa que la experiencia estética quedase reservada al disfrute de una élite cuyo gusto pareció entonces más esnobista que creativo. Luis Camnitzer ha adoptado y adaptado esta doble influencia en su obra, buscando establecer lazos comunicantes entre el arte y la política, añadiendo la pedagogía que es posible vehicular a través de las palabras inteligentemente dispuestas para evocar imágenes.

Por su parte, Oscar Muñoz ha renovado radicalmente en Colombia el componente expositivo de la obra de arte al proponer una nueva forma de darla a conocer al público, no como simple plataforma de exhibición en un museo o galería, sino mediante la estructura de una instalación que vulnera la oquedad de un recinto considerado sagrado para la ubicación y clasificación de lo que consideramos arte. La ruina de sus imágenes durante la muestra derrumba a la vez el sentido de la admiración diáfana del objeto estético cuyo estatus ha de pertenecer, en razón del hecho estar así expuesto, al orden de lo aurático. Si con Interiores se comenzó a abrir para el espectador una especie de ventanas espacio-temporales en el que resultaba posible asomarse a un ambiente exterior cuya proximidad, no obstante, parecía tan cercana, ya a partir de Cortinas de baño se disminuyó aún más la distancia o aquél foso aurático que nos separaba de la obra. Podemos intuir que la intención de Muñoz fue recabar la intimidad para que se hiciese más palpable aún, pero a la vez bajo
una atmósfera difusa. La iniciativa siguió un movimiento pendular bastante notable. O bien en virtud de las figuras del cuerpo humano que parecen evaporarse en los cuerpos que se traslucen a través de las cortinas o cuyos retratos se deforman o desvanecen en las cubetas de agua, o bien mediante aquéllas que es posible discernir en el claroscuro, sin dejar de parecer hundirse en la pesadez de lo cotidiano en el momento mismo en que se nos dan a la mirada.

Podemos decir que ambos artistas ejemplifican la interrogación que el sujeto plantea a su naturaleza imaginativa o creativa en relación con su medio psico-social. Desde diferentes frentes sus obras nos permiten comprender la conformación de la subjetividad en nuestros días.

Mientras que en Camnitzer la construcción de la imagen de sí se hace por medio de pensar pictórico mediado por el lenguaje, en Muñoz ella edifica la relación mimética que el hombre mantiene con la imagen que se le ofrece del otro en donde reconoce su finitud. De todos modos en ambos artistas encontramos la fuerza que liga las imágenes, el arte y la construcción de la subjetividad. El sí mismo puede, en esa medida, recurrir a la capacidad fantaseante o imaginación que es potencializada en las interconexiones que el arte posibilita con otros sujetos por fuera de las formas de dominación.

Las versiones de un primer imaginario entre las cosas y las palabras y entre la figuración antropológica y las visiones de la muerte producen un conglomerado de imágenes o «interface» que sobrepasa en mucho o lleva a mirar con otros ojos nuestra relación con el hoy casi omnipresente andamiaje tecnológico que no es más que un soporte. Mientras que la simulación interactiva encierra a los sujetos en archipiélagos de derivación psicótica y antisocial, la simulación de los fantasmas suscitados por el arte nos conecta con la vida en relación con la libertad. Las imágenes pueden ser la excusa perfecta ya sea para el encarcelamiento de nuestras mentes o para su liberación creativa que encarna al arte como empresa interminable de la invención humana.
BIBLIOGRAFÍA


