

Gutiérrez Peláez, Miguel; Rincón, Flor Ángel
Trayectos entre Estética y Biopolítica: Trauma, Sujeto e imagen
(Pensamiento), (Palabra) y Obra, núm. 7, enero-junio, 2012, pp. 42-55
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614165159004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Trayectos entre Estética y Biopolítica: • Trauma, Sujeto e *Imagen*

Miguel Gutiérrez Peláez
Hector Ángel Rincón

Resumen:

Se exploran las distintas formulaciones psicoanalíticas acerca del trauma, en conexión especial con la creación artística, pero desde un enfoque de interpretación alternativo al tradicional, esto es, que se aparta de la estructura del aparato psíquico freudiano, según la propuesta de Castoriadis-Aulagnier. Luego, mediante dicha discusión se da paso a un breve análisis de las lecturas actuales sobre biopolítica a la luz de la teoría estética de Benjamin, lo cual permitirá juzgar el desarrollo paralelo del «complejo instrumental» y el «complejo informacional» que sirve de fondo a la pérdida de identidad individual y colectiva en las así llamadas «sociedades de la información». Finalmente, se evalúa el status del objeto artístico en relación con la virtualidad y el arte digital (tomando como caso la imagen en la obra del artista Oscar Muñoz) frente a la problemática de la figuración simbólica de lo indecible, objetivo cumplido en su autonomía como clave de la experiencia estética, y en peligro de desaparecer o potenciarse bajo el imperio de la simulación computarizada.

Palabras clave:

Arte digital, biopolítica, psicoanálisis, trauma, complejo instrumental, complejo informacional, identidad, sociedades de la información, virtualidad, simulación, figuración simbólica.

Paths Between Aesthetics and Bio-politics: Trauma, Subject and Image

Abstract:

This paper explores some of the various psychoanalytic formulations of the concept of trauma, in particular as linked to artistic creation, but choosing an alternative interpretational view. It means that it departs from the structure of the Freudian psychic apparatus, following the proposal of Castoriadis-Aulagnier. Then, by means of this very discussion, the path is opened for a brief analysis of current understandings of bio-politics, under the light of Benjamin's aesthetic theory, which will allow us to judge the parallel development of both the "instrumental complex" and the "informational complex" that constitutes the background to a loss of individual and collective identity amidst the so called "societies of information". Finally, taking the image on the work of Oscar Muñoz as a particular case, the status of the artistic object is evaluated in its relationship with virtuality and digital art, facing the issues of symbolic figuration of the ineffable, which is in itself an accomplished goal and the very key of the aesthetic experience, nowadays jeopardized amidst the empire of computerized simulation, and therefore running the risk of disappearing, by the one hand, or of being potentiated, by the other.

Key words:

Digital art, bio-politics, psychoanalysis, trauma, instrumental complex, informational complex, identity, societies of information, virtuality, symbolic figuration.

Trajetos entre estética & biopolítica: Trauma, Sujeito e Imagem

Resumo:

Exploram-se as distintas formulações psicanalíticas perto do trauma, em conexão especial com a criação artística, mas desde uma focalização de interpretação alternativa a os métodos tradicionais, isto é, que se afasta da estrutura do aparelho psíquico freudiano, seguindo a proposta de Castoriadis – Aulagnier. Logo por meio de dita discussão se gera um espaço a uma breve análise das leituras atuais sobre biopolítica na luz da teoria estética de Benjamin, o qual permitira julgar o desenvolvimento paralelo do "complexo instrumental" e o "complexo informacional" que serve de fundo a perda de identidade individual e coletiva nas chamadas "sociedades de informação". Finalmente, se avalia o status do objeto artístico em relação com a virtualidade e a arte digital (tomo como caso a imagem na obra do artista Oscar Muñoz) frente à problemática da figuração simbólica do impossível de falar, objetivo atingido em sua autonomia como chave da experiência estética, e em perigo de sumir o potenciar-se baixo o império da simulação computarizada.

Palavras chave:

Arte digital, Biopolítica, Psicanálise, Trauma, Complexo instrumental, Complexo informacional, identidade, Sociedades da informação, Virtualidade, Simulação, Figuração simbólica.

Introducción

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 representación de algo que, no obstante, permanece en estado de ausencia, alemerger de lo inconsciente (Freud, 1899/1991, Vol. 5, pp. 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 solo una restitución individual, sino una afectación positiva ultraindividual, 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 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, la pertinencia de la estructura tradicional del aparato psíquico como modelo para su interpretación y el modo como han de vincularse sus más recientes manifestaciones dentro de los casos de pérdida de identidad con los complejos «instrumental» e «informacional» en el mundo contemporáneo. Fenómenos que, a nuestro juicio, parecen quedar reflejados en el ascenso de la imagen bajo el paradigma de lo digital, como último movimiento de vanguardia en la esfera del arte.





Max Beckmann, *Feliz año nuevo*, 1917, punta seca.

Sobre la noción de trauma

Como es bien sabido, el psicoanálisis nació a partir de la elaboración de una teoría traumática, en particular de tipo sexual, que en un principio se propuso determinar las patologías neuróticas de la histeria y la neurosis obsesiva. Es posteriormente el propio Freud quien desechó esta generalidad del trauma (cf., la carta 69 a Fliess en 1897) para dar paso a su concepto de realidad psíquica, encontrando que las fantasías de un sujeto pueden ser igualmente traumáticas con relación a los hechos acaecidos en la realidad cotidiana.

La Primera Guerra Mundial abrió un capítulo nuevo para los psicoanalistas, al ser convocados para arrojar luces en el tratamiento de los «neuróticos de guerra». Estos eran sujetos acechados por los sucesos violentos ocurridos en los enfrentamientos bélicos, razón por la cual los norteamericanos bautizaron tal patología como el «*shell shock syndrome*». La Segunda Guerra Mundial introdujo sus propias variables, en conexión también con la producción a gran escala de la maquinaria militar y un desarrollo inusitado de la técnica, puesta en marcha por el *Tercer Reich* para el exterminio del pueblo judío. Dentro de los sobrevivientes de los *Lager* surgieron psicoanalistas y sujetos interesados por el psicoanálisis que buscaban en la teoría freudiana herramientas para empezar a comprender los horrores sin réplica de esta guerra que marcó oscuramente el siglo XX.

Actualmente, el concepto de trauma se ha extendido y, junto con los horrores de la guerra, los atentados terroristas, las patologías civiles propias de la vida en las ciudades e incluso con las catástrofes naturales, teñidas con tintes apocalípticos, se ha pretendido hacer de la condición traumática un universal. Sin embargo, para el psicoanálisis, fiel a los presupuestos freudianos, no podría hablarse de una generalidad del trauma en el sentido en que es la propia singularidad de un sujeto lo que determina las coordenadas para la producción del

caso. Un mismo evento no es igualmente patógeno para todo sujeto, ya que cada uno lo resignifica a partir de su propia historia de vida y su material inconsciente.

A partir de la obra de Jacques Lacan, se ha empezado a profundizar en la dimensión del trauma al exceder este las posibilidades de ser enmarcado en una lógica simbólica. Lacan le da a esto el nombre de la «dimensión real del trauma». Inicialmente, en sus primeros seminarios y escritos, Lacan toma la noción de «real» como muy cercana a la de «realidad» o, por lo menos, entiende lo real como lo inaccesible de la realidad misma. Posteriormente, a partir del seminario VI, *El deseo y su interpretación* (aún inédito), en la clase N°. xxvii del 1º de julio de 1959, Lacan afirma que «el objeto de deseo es inexorable como tal», y «si alcanza lo real», entonces es «bajo esta forma de lo real que encarna mejor eso inexorable, [vale decir], esta forma de lo real que se presenta en aquello que retorna siempre al mismo lugar» (LACAN, 1959a, p. 17, SAFOUAN, 2003, pp. 122 y ss.). Luego, alrededor de la década del 70, el psicoanalista francés utiliza la fórmula según la cual «*lo imposible es lo Real*», afirmación que emplea en varias oportunidades a lo largo de su obra (SAFOUAN, 2008, pp. 55, 224-227, 258-260). Se observa que, frente a esta imposibilidad de decirlo todo con respecto al trauma, cada sujeto, desde su singularidad, debe crear algo inédito frente a ese efecto específico que el trauma ha tenido para él. Es allí que surge un particular interés por la creación estética en nuestro tiempo, y a partir de los nuevos factores que ha introducido el mundo contemporáneo mediante las nuevas tecnologías de la información, ya que el artista se caracteriza por esa posibilidad de crear algo novedoso donde anteriormente solo estaba el agujero real del trauma.

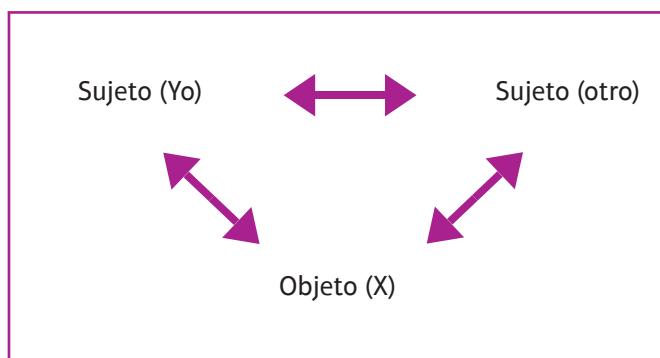
Un nuevo esquema metapsicológico

En su libro *La violencia de la interpretación* (1975), Piera Castoradi-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 vertebría 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 del uso de las nuevas tecnologías en lo que se ha dado en llamar «arte digital».

Aquí nos preguntamos si podemos relacionar los dispositivos psíquicos descubiertos por Aulagnier, con el uso artístico recientemente hecho de las nuevas tecnologías, esto es, religar, en orden descendente, a) el nivel discursivo con la hipertextualidad, b) el nivel del fantasma con su proyección en lo virtual, y c) el pictograma con la sensibilidad de multimedia que, en conjunto, potencializa los efectos del goce estético.

Lo anterior nos permitirá esbozar las bases de una hermenéutica clínica 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 lectura de la obra digital, en particular.



Lo latente estético y el «complejo instrumental»

Lo estético podría definirse en términos de una relación que todo sujeto mantiene tanto con otro sujeto como frente a la percepción que ambos hacen del objeto (origen de sensación placentera), de cuya nulidad inicial parte la respectiva diferenciación de sus cuadros sensitivos y emotivos. Esto quiere decir que la relación estética no equivaldría al binomio sujeto-objeto, sino a la triangularidad.

Rasgo que, por lo demás, obligaría ya a ver con nuevos ojos la cuestión de la emisión y recepción de la obra de arte —sin contar con los problemas anexos de su difusión. Si bien la nulidad inicial del objeto percibido (lo que para Lacan era más la irrupción de lo imposible como real) debe comprenderse en el orden del *significante*, por el contrario, la *significación* que le es atribuida en la rivalidad gestada en la relación estética quedaría necesitada de un rodeo ulterior que debemos precisar. En efecto, antes hay que tener en cuenta que el operar dentro de tal mundo de configuración ternaria jamás se realiza de forma directa. Media entre sus elementos los instrumentos técnicos, de tipo *material* o *inmaterial*. Ya Walter Benjamin había anotado que a medida que estos últimos nunca han dejado de padecer modificaciones durante el transcurso de la historia (con una intensidad especialmente creciente en los cuatro últimos siglos), asimismo, ante tales transformaciones tecnológicas, no dejaban de variar nuestros modos de percepción sensorial y psíquica (Benjamin, 1932/73, pp. 23 y s.).

Para una serie de situaciones distintas y según una gama de aspectos diferentes en cuanto al uso se refiere, debido a nuestro afán de aprehender mejor que los otros el objeto de deseo o de placer, habríamos desarrollado desde el comienzo un conjunto de instrumentos de carácter cada vez más sutil y afinado para su captación mental o eventual consecución fáctica. Dentro de este *complejo instrumental* se puede contar, por un lado, con los múltiples sistemas de signos que todas las culturas humanas han utilizado para la comunicación entre sus miembros y, por otro, con las herramientas técnicas que ellas también han aplicado al ambiente, según niveles crecientes de variabilidad compositiva, para la satisfacción de sus diversas necesidades socioculturales y fisiológicas. De ahí que, dependiendo de los régimenes de historicidad que sean considerados, se pueda establecer a la vez régimenes específicos de significación que estarían en estrecha relación con las condiciones materiales de existencia y harían juego no sólo con los diversos modos de producción económica hasta ahora conocidos sino con campos siempre organizados de forma singular en lo que ataña a la fijación de parámetros siempre específicos en los mercados de bienes simbólicos, instituidos por cada sociedad dentro de sus modos transmisión cultural.



Otro de los aportes capitales de Benjamin fue el haber reparado en el hecho de que los *performances* activados por el complejo instrumental en artes de masa como el cine y la fotografía revelaban nuestro «inconsciente óptico» (como lo llamara Benjamin), 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. Eran no solo 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 la gran pantalla dejaba al descubierto.

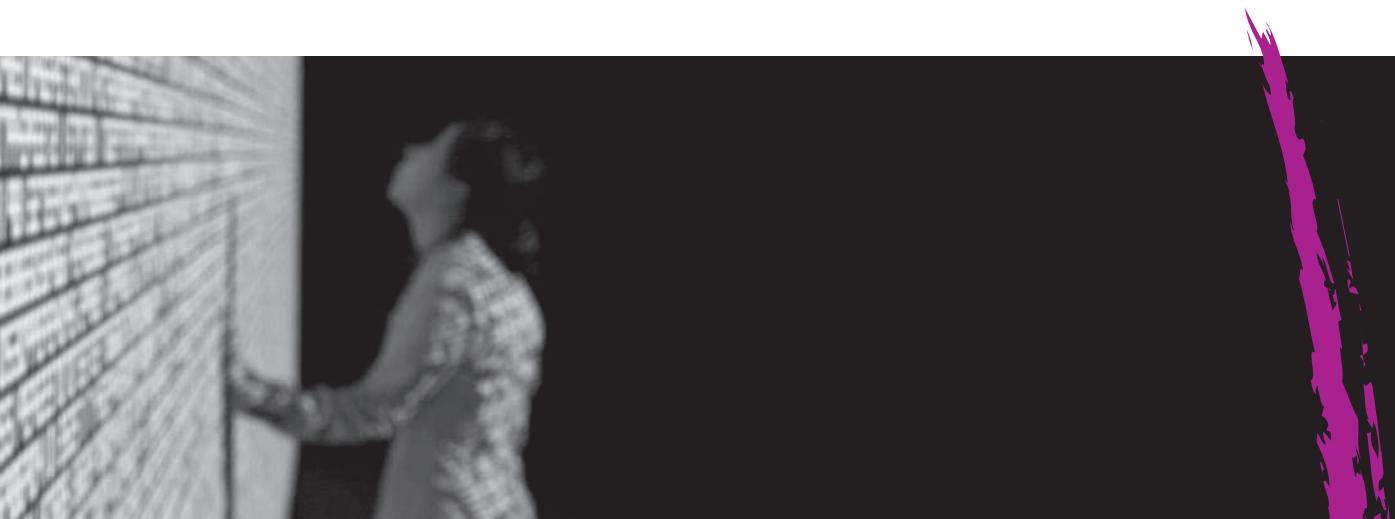
El sentido global que le confirió Benjamin a esta mutación en el marco del *sensorium social* no deja de ser sugerente, puesto que pareciera vislumbrar lo que Foucault caracterizaría más tarde, a mediados de los años setenta, como el pasaje de los centros de en-

cierro de las sociedades disciplinarias, fundados en un régimen de soberanía, a los dispositivos de seguridad ejercidos sobre la gran población en la sociedades de control, propios de un régimen biopolítico como nuevo arte de gobernar en Occidente (FOUCAULT, 2000, 2006, 2007). No obstante, dicho umbral es visto por Benjamin desde el enfoque del paradigma exhibitivo que dejaba atrás el antiguo paradigma cultural del arte auténtico (curiosamente el arte regio por excelencia), que permea el *sensorium* estimulado por las técnicas e instrumentos cinematográficos. Al respecto, escribe el autor (BENJAMIN, 1932/73, pp. 47 y s.):

Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras.

Benjamin dejaba abierto el criterio con que pudiera ser juzgado todo esto; lo que le interesaba era dar cuenta, antes que nada, las modificaciones en curso. Sin embargo, no dejó de enfatizar cómo el nazismo se apropió de las nuevas técnicas para justificar sus acciones inmunitarias contra los judíos y dominar a las multitudes a cuya aceptación y respuesta su mensaje iba dirigido. Y eran los aparatos visuales los que mejor permitieron semejante reproducción masiva de la información, conjugada perfectamente con una producción en masa de vida y de muerte. Lo cual desembocó, según Benjamin, «en un esteticismo de la vida política». Mejor dicho, la guerra en el siglo XX (y aún hoy) se convirtió en el nuevo objeto de fascinación y contemplación estética cuya nubosidad hipermediática hizo que se desvaneciera el espacio de toda crítica. Benjamin concluía su análisis con estas apocalípticas palabras (BENJAMIN, 1932/73, p. 57):

La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden.



Lo manifiesto virtual y el «complejo informacional»

Desde inicios del siglo XX, tras la aparición de los medios masivos de comunicación y, en especial, de aquellos que conforman lo que Paul Virilio ha llamado el «complejo informacional», en respuesta a su capacidad de unir información y publicidad (VIRILIO, 1996, p. 26 y s.), el estatus de la obra de arte ha sufrido un cambio inesperado tanto en el ámbito académico como en el de la (en ese entonces) nueva industria cultural. Es el ascenso de este cuarto poder lo que no deja de reportar cierta ambigüedad en la manera como los hombres se relacionan entre sí y cada quien consigo mismo.

Para nadie es un secreto que los medios producen un efecto artificial y contraproducente en todo lo relacionado con nuestra moderna falta de identidad. Abordado desde la propuesta de Castoriadis-Aulagnier, su construcción parte de las actividades que caracterizarían a las instancias del fantasma y del enunciado, esto es, las relacionadas directamente con la dimensión cultural y la individualidad. Para la teoría psicoanalítica tradicional, el término «Yo», a diferencia del de «individuo», implica más especialmente una estructuración psicológica. En la teoría freudiana el Yo se asocia con la parte consciente del aparato psíquico. No obstante, aquello no implica una separación tajante entre lo consciente y lo inconsciente, puesto que como lo explicaba Freud en su texto de 1923, *El Yo y el Ello*, el Yo está constituido

también por una parte inconsciente (un ello). «Un individuo es ahora para nosotros un ello psíquico no conocido [no discernido] e inconsciente, sobre el cual, como una superficie se asienta el yo (...)» (Freud, 1923/96, pp. 25 y s.). Hay que decir que el esquema metapsicológico tradicional, si bien no deja de remitir a los procesos inconscientes, deja de lado (por racionalizarlo desde la visión omnívora en la que pareciera situarse el psicoanalista) lo que la norma cultural trabaja en su propio nivel fantasmagórico y enunciativo.

Ahora bien, el Yo, de hecho, está ligado a los procesos de identidad discursiva en las caracterizaciones hechas por autores como Melucci y Castells que, desde la sociología, han tratado de dar cuenta del fenómeno de su fragmentación radical en las sociedades de la información. Para Melucci, la identidad 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 (Melucci, 2001, pp. 76-78). Para Castells, la identidad se define también en términos dinámicos entre el individuo y su cultura. Además, Castells habla de la angustia del individuo contemporáneo por no encontrar una identidad primaria basada en la religión, en los nacionalismos, etc. «El yo parece irrecuperablemente perdido para sí mismo. De ahí la búsqueda de una nueva capacidad de conectar en torno a una identidad compartida, reconstruida» (Castells, 2005, p. 13).

En el *Malestar en la cultura* (1929) Freud había analizado el rol de las religiones con respecto a la pérdida de una conciencia 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? ¿Es tan difícil asumir hoy una singularidad por parte del sujeto?

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 contemporáneas. 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, en donde estaría en ascenso la construcción de sujetos cuya identidad se ve parcialmente construida por 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 posindustrial, 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 (Minsky, 2000, pp. 228 y ss).



Ryoji Ikeda, *Datamatics*, Exhibición en Bogotá, Museo de la UN.

Lo figurativo y el arte digital

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 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 milenarios nos permitía hacernos una idea del mundo y de sus objetos, se haya transmutado en un verdadero esquematismo (en el sentido kantiano) de índole numérica, solidificado en un tercer estado de la materia, creado y descubierto a la vez

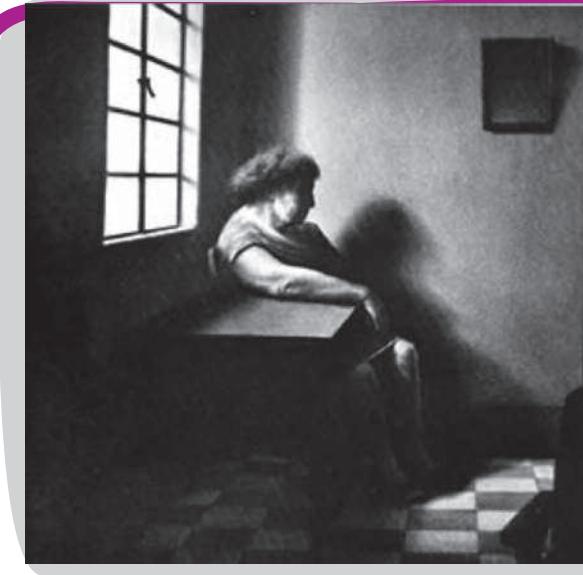


Oscar Muñoz, *Inquilinatos*, Dibujo, carbón sobre papel, 1976-1978.

por la cibernetica y la telematica: la informacion. Ha sucedido, como lo vaticinó con lucidez Heidegger en *La época de la imagen del mundo* (1938/1996), que hemos pasado de la época de la imagen del mundo a aquella en la que el mundo mismo deviene en imagen. 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 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 dionisíaca 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, p. 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 del choque 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 (Nietzsche, 1885/2008, pp. 25-49). Y con objeto de abrir y ensanchar sus horizontes, el arte tendría por misión aludir a aquello no pensado, no representado todavía, abrir la posibilidad de nuevas formas de vida en contra del pesimismo y la decadencia dominantes. Tal es la producción de una ilusión artística en positivo.

Y sin embargo, procesos como la aceleración y la simulación provocados por las nuevas técnicas de transmisión de información y la comunicación han generado otra tonalidad sensitiva en el soporte psico-social: una especie de desdoblamiento de lo real al cambiar la base tecnocultural, en el momento en que el «nuevo medio ambiente visual», como lo llama Virilio (1996, p. 74), ha dado rienda suelta a la *virtualidad*. En otras palabras, la hiperrealidad que se difunde a escala planetaria con base en las nuevas tecnologías genera una serie de traumatismos y patologías que son causados por la 'massmediación' y resultan muy característicos de la era digital. Si ya antes Benjamin identificó en el cine de principios de siglo XX una especie de «industrialización de la percepción» del mundo visual,



Oscar Muñoz, *Interiores (mujer en silla)*, Dibujo, carbón sobre papel, 1978.



Oscar Muñoz, *Archivo por contacto*, 2008.

con efectos de choque colaterales en sus receptores (Benjamin, 1932/73, pp. 51 y s.; cf. Buck-Morss, 2005, p. 69), por ello mismo tiene razón Virilio en hablar en nuestros días, con la propagación del los hipertextos y los escenarios virtuales, de una «industrialización de la no mirada» (Virilio, 1989, 1996, p. 75), con la que van acompañados otros nuevos traumatismos. Su nacimiento se remonta a la industria tecnomilitar de la época de la Guerra Fría y la carrera armamentista y de espionaje que se desplegaron a través de los avances en la mimetización «óptica-electrónica» (cuyo máximo logro fue el célebre «avión fantasma» de la Guerra del Golfo), que dio lugar, en la esfera estética, al advenimiento de lo que el propio Virilio llama el «arte terminal». Este es aquel donde el objeto de síntesis digital «anticipa la desaparición de su propia imagen, la destrucción de su representación», es decir, «donde el objeto mismo —explica el autor— restituye la opacidad de la lejanía, la ceguera de la velocidad de las que la liberación de los medios había pretendido desembarazar a nuestra visión del mundo» (Virilio, 1996, p. 75).

De ahí que el uso y apropiación artística de las nuevas tecnologías nos hayan hecho caer en la cuenta del movimiento hecho, primero, del nivel discursivo del trauma generado a raíz de la pérdida de identidad social individual a la ultrare-significación de la hipertextualidad a partir de la cual se reescriben ahora las subjetividades; segundo, tener presente el tránsito del nivel del fantasma patente en patologías como la neurosis obsesiva a la imagen virtual de un yo desdoblado (e.g., las entidades «avatar», encarnados por los usuarios de la «second life»); por último, vislumbrar la marcha que va del pictograma a la sensibilidad de multimedia que, en conjunto, abre el flujo de otras posibilidades en los efectos del goce estético. Como ha escrito Álvaro Cuadra, esto genera una onda de shock múltiple que no es otra cosa sino la «imposibilidad de la memoria ante el flujo total de un presente que se expande» (Cuadra, 2007, p. 15). Un presente «en vivo» del tiempo real en donde el sujeto pierde la noción de sí y olvida de inmediato para captar otro nuevo flujo de imágenes.

El trauma, el pictograma y el fantasma en las obras del artista Oscar Muñoz

Oscar Muñoz nació en Popayán en 1951 y es uno de los artistas más relevantes en el ámbito del arte contemporáneo en Colombia. Actualmente se realiza una muestra retrospectiva de su obra titulada Oscar Muñoz Fotografías, curada por José Roca con la co-curaduría de María Wills, en las salas del Museo del Banco de la República, en Bogotá, entre diciembre de 2011 y marzo del 2012.

En los 80 Muñoz comienza a elaborar una serie de dibujos en carboncillo que retratan los interiores populares de los inquilinatos en Cali. Los dibujos logran una atmósfera de dramatismo por el manejo de la luz y la penumbra a través de los contrastes dramáticos entre el blanco del papel y el negro intenso del carboncillo. Estas primeras imágenes de Muñoz, en gran parte inspiradas por la imagen fotográfica, nos narran la soledad, el culto a la imagen religiosa y el desmoronamiento del sujeto en los espacios íntimos que lo contienen.

El interés por la imagen fotográfica de Muñoz se verá exaltado también en su obra Archivo por contacto de 2008. En esta obra Muñoz dispone imágenes de fotos tomadas por los fotocineros en Cali, quienes toman fotografías de improvisto a la gente que se pasea por la calle, y luego los invitan a recoger sus fotos, aunque no muchos acuden a la cita.

En las obras más recientes de Muñoz, se ve una elaboración de la imagen a partir de la imagen en video proyectada sobre soportes diversos, en apuestas que colindan con la instalación, como por ejemplo en su video-instalación Hombre de arena (2006-2009) en la que se proyecta una animación digital, insistiendo entre la huella de la incisión sobre la arena y el agua que consistentemente la borra. El artista interroga así la hendidura entre la cosa y su imagen, entre la arena y la imagen proyectada de la arena sobre sí misma, entre la imagen fotográfica definitivamente separada de su soporte y proyectada en su inmaterialidad virtual. La imagen electrónica como un haz de luz que ilumina los objetos inanimados y re-significados desde su imagen, el fantasma des-apareciendo.

En las obras de Oscar Muñoz hay una reflexión entorno a la imagen fotográfica y sus implicaciones con relación al tiempo y al acto de la desaparición. La inmaterialidad de la imagen se intensifica con la inclusión de la imagen digital en sus obras. Muñoz se inserta en el flujo de imágenes que vienen a nuestro encuentro, pero anteponiéndose a través de un ejercicio de mirada que hace que el espectador se detenga y no consuma la imagen sin más.

Conclusión

Ha sido Jean Baudrillard quien, haciendo el diagnóstico de este malestar en la cultura y fragmentación virtual en el campo artístico más reciente, ha sabido percibir la conexión oculta entre el fetiche de lo nuevo (propio de la lógica de la mercancía), de impulso hipermediático, y la lucha por restablecer una relación estética ya no auténtica o exhibitiva (en el sentido de Benjamin), sino fundacional y constituyente. Aunque semejante lazo ha de ser otra vez establecido en esa dimensión que ya antes fuera señalada por Kant, al remitir a lo «sublime» (Erhabene) como límite de la experiencia estética, y después por Freud, cuando analizara la cuestión en términos de la sensación que no cesa de surgir ante lo «siniestro» (Unheimlich), remitiéndose ambos al sentido de finitud que así intuye fisiológicamente y psicológicamente el sujeto. Baudrillard aborda tal efecto de una energía y contradicción vital semejantes, y de la cual solo dispone y asume al extremo el artista, como sigue (Baudrillard, 2007, p. 26):

Hay en el arte —y esto, sin duda, tanto en el contemporáneo como en el clásico— una doble postulación y, por lo tanto, una doble estrategia. Una pulsión de aniquilamiento, borrar todas las huellas del mundo y de la realidad, y una resistencia contra esta pulsión. Según palabras de Michaux, el artista es «aquel que resiste con todas sus fuerzas a la pulsión fundamental de no dejar huellas».

Si hemos partido de puntos de discusión reconocidos dentro del discurso psicoanalítico relativos al trauma, fue para tratar otros aspectos de derivación en parte convergentes alrededor de algunos problemas políticos de actualidad y a la vez relevantes en el dominio artístico de vanguardia. En este sentido, las palabras de Michaux, citadas por Baudrillard, expresan la tensión esencial que el arte moderno ha puesto en escena desde su nacimiento: tensión que ya Adorno y Horkheimer colocaron bajo el nombre de Dialéctica de la Ilustración (1944/1998). Esta se define como la dinámica que hace que el hombre común (y sobre todo el artista) se vea aprisionado entre las fuerzas aparentemente anónimas de dominación social, que objetivizan al hombre y la naturaleza bajo la estrella de la razón y de la ciencia, y la lucha por la libertad individual en obras y acciones con las cuales se intenta abrir nuevos espacios de experiencia estética y de pensamiento.

Resta decir que las nuevas tecnologías pueden, o bien cerrar las puertas de la creación humana, al suscitar formas cada vez más alienantes de dominación que hasta ahora jamás se hayan conocido, o bien, a partir de ellas, será posible integrar los poderes de la razón al cultivo de subjetividades más autónomas a nivel político, ético y estético.

Referencias

- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas* (I. Agoff, trad.). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Benjamín, W. (1932/73). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos Interrumpidos I* (J. Aguirre, pról., trad. y notas). Madrid: Taurus Ediciones.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (M. López Seoane, trad.). Buenos Aires: Interzona Editora.
- Castells, M. (2005). *La era de la información. Tom. I. Economía, sociedad y cultura, «Prologo. La red y el yo»*, Madrid: Alianza Editorial.
- Castoriadis-Aulagnier, P. (1975/2004). *La violencia de la interpretación: del pictograma al enunciado* (V. Fischman, trad.). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Cuadra, A. (2007). *La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital*. Recuperado en: <http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=227>
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad: curso en el Collège de France (1975-1976)*. Edición de Mauro Bertani y Alessandro Fontana, bajo la dirección de François Ewald y Alessandro Fontana. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población: curso en el Collège de France (1977-1978)*. Edición establecida por Michel Senellart, bajo la dirección de François Ewald y Alessandro Fontana. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica: curso en el Collège de France (1978-1979)*. Edición establecida por Michel Senellart, bajo la dirección de François Ewald et Alessandro Fontana. México: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1899/1991). *Obras completas, Vols. 4 y 5: La interpretación de los sueños* (J. L. Etcheverry, trad.). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1923/96) *Obras completas. El yo y el ello y otras obras* (J. L. Etcheverry, trad.). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (2000). *Psicoanálisis del arte* (L. López-Ballesteros y de Torres, trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Heidegger, M. (1938/1996). La época de la imagen del mundo. En: *Caminos del bosque* (H. Cortés y A. Leyte, trads.) Madrid: Alianza Editorial.

Horkheimer, M. y Adorno T. (1944/1998). *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos* (J. J. Sánchez, trad.) Madrid: Editorial Trotta.

Lacan, J. (1958-1959a). *Séminaire VI: Le désir et son interprétation* (Versión inédita, estenotipia del documento mecanografiado original de los cursos). Recuperado en: <http://www.ecole-lacanienne.net/seminaireVI.php>.

Lacan, J. (1958-1959b). *Seminario 6: El deseo y su interpretación* (Versión española completa de la Escuela Freudiana de Buenos Aires). Recuperado en: http://planetafreud.files.wordpress.com/2011/05/sem06_el_deseo_y_su_interpretacion.pdf

Lacan, J. (2002). *Escritos, Vols. I y II.* (Tomás Segovia, trad., rev. con la colaboración del autor y J. D. Nasio, nueva rev. por A. Suárez). Buenos Aires : Siglo XXI Veintiuno Editores.

Melucci, A. (2001). *Vivencia y convivencia. Teoría social para una era de la información.* (J. Casquette, ed.; J. Luis Iturrate, trad.). Madrid: Editorial Trotta.

Minsky, R. (2000). *Psicoanálisis y cultura. Estados de ánimo contemporáneos.* (M. Cóndor Orduña, trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.

Nietzsche, F. W. (1885/2008). *Más allá del bien y del mal: preludio de una filosofía del futuro.* (A. Sánchez Pascual, introd., trad., y notas). Madrid: Alianza Editorial.

Paraíso, I. (1994). *Psicoanálisis de la experiencia literaria.* Madrid: Ediciones Cátedra.

Rincón Muñoz, F. y Pérez Rincón, R. (2010). *Crisis de la identidad en la sociedad de la información y la comunicación: hacia una crítica del yo contemporáneo.* Recuperado en: <http://www.pedagogica.edu.co/revisitas/ojs/index.php/revistafba/article/viewFile/450/447>

Safouan, M. (2003). *Lacaniana: los seminarios de Jacques Lacan 1953-1963.* (N. González, trad.). Buenos Aires: Editorial Paidós.

Safouan, M., et. al. (2008). *Lacaniana: los seminarios de Jacques Lacan 1964-1979.* (E. Tabakian, trad.). Buenos Aires: Editorial Paidós.

Virilio, P. (1989). *La máquina de visión.* (M. Antolín Rato, trad.). Madrid : Ediciones Cátedra.

Virilio, P. (1996). *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual.* (H. Pons, trad.). Buenos Aires: Manantial.

Miguel Gutiérrez Peláez

Miguel.gutierrez@urosario.edu.co

Magíster en psicoanálisis y Doctor en Psicología de la Universidad de Buenos Aires, Docente del Programa de Psicología de la Universidad del Rosario, Escuela de Medicina y Ciencias de la Salud.

Flor Ángel Rincón

Florura242@hotmail.com

Magíster en literatura, docente de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística, doctorante de la Universidad Javeriana, Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas.

Artículo recibido en septiembre de 2011 y aceptado en diciembre de 2011.