

## ENTRE EL APARECER Y LA DESAPARICIÓN:

● UMBRALES ESTÉTICOS EN LA OBRA DE OSCAR MUÑOZ<sup>1</sup>

*Flor Ángel Rincón Muñoz*

### Resumen

En el presente artículo se elabora una lectura de la producción artística del colombiano Oscar Muñoz (1951). Se parte de su obra temprana y desde una lectura psicoanalítica para luego enfocarse en el análisis del aparecer y la desaparición. Conceptos que se trabajan principalmente desde dos autores: Martin Seel (1954) y Paul Virilio (1932). De este modo, se intenta proponer una lectura alternativa a los procesos estéticos y significantes que encontramos en las obras de Oscar Muñoz.

*Palabras clave:* Aparecer-desaparecer, Oscar Muñoz, fantasma, erotismo, estética del desaparecer.

<sup>1</sup> El presente documento hace parte de la investigación adelantada en mi tesis doctoral en la Universidad Javeriana. 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*.



## BETWEEN APPARITION AND VANISHING: AESTHETIC THRESHOLDS IN THE WORK OF OSCAR MUÑOZ

**Abstract:** This article intends a reading of the artistic production of the Colombian artist Óscar Muñoz (1951). For so doing, we start from his early works -and from a psychoanalytic perspective- to focus on the analysis of *apparition* and *vanishing*, concepts which are undertaken chiefly from the viewpoint of Martin Seel (1954) and Paul Virilio (1932). In this way, an alternative reading of the aesthetic and significant processes found in the works of Muñoz is proposed.

**Keywords:** apparition-vanishing, Óscar Muñoz, phantom, eroticism, aesthetics of vanishing.

## ENTRE O APARECER E O SUMIR: UMBRAIS ESTÉTICOS NA OBRA DE OSCAR MUÑOZ

**Resumo:** No presente artigo se faz uma leitura da produção artística do colombiano Oscar Muñoz (1951). Partindo da sua obra inicial e desde uma leitura psicanalítica para logo focalizar-se na análise do aparecer e o sumir. Conceitos que se trabalham principalmente desde os autores: Martin Seel (1954) e Paul Virilio (1932). De este jeito, tenta-se propor uma leitura alternativa aos processos estéticos e significantes nas obras de Oscar Muñoz.

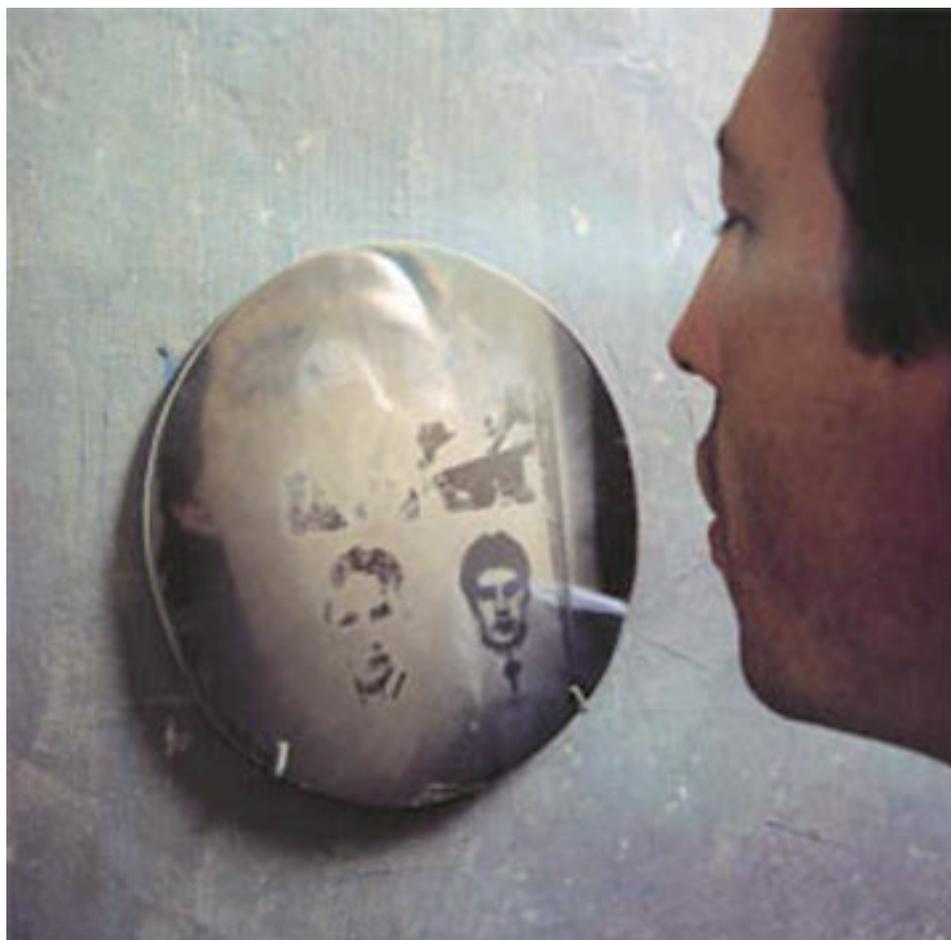
**Palavras chave:** aparecer-sumir, Oscar Muñoz, fantasma, erotismo, estética do sumir.

En la teoría estética de finales del siglo xx y principios del XXI se presentan dos tendencias que abordan el dominio artístico desde dos ángulos o perspectivas que, si bien a primera vista resultan por completo antagónicos, es posible unir para formar una sola línea de pensamiento que trata hoy con dos maneras 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 solo 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. Paul Virilio es el promotor de este tipo de enfoque, que él mismo en un libro suyo había designado ya como *Estética de la desaparición* (1988).

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, por ejemplo, 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 cuanto 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, *Estética del aparecer* (2010).

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. Mientras que con su colección de fotografías o sus autorretratos la propia captación de instantes perdidos lleva a que el espectador se figure la tenue consistencia del acontecer, las videoinstalaciones sobre el proceso de revelado de las fotografías o el descubrimiento de figuras ocultas como en la serie *Aliento* (1995) son, por el contrario, 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 del artista.



**Figura 1. Oscar Muñoz, *Aliento*.** Serigrafía sobre espejos metálicos de 20 cm de diámetro c/u.

Fuente: Imagen tomada de la página web del Museo de Arte del Banco de la República, exposición *Oscar Muñoz*.

*Protografías*, diciembre 2011-marzo 2012, <http://www.banrepultural.org/oscar-munoz/aliento.html>

Los enfoques de Virilio y de Seel nos permitirán encontrar la clave de bóveda para interpretar la originalidad en la propuesta de Muñoz más allá de las aproximaciones que hacen hincapié en una estética de la memoria (Pini, 2001) o enfatizan los rasgos de un arte indécimo de señales o gestos (Malagón-Kurka, 2010). Con esto no queremos decir que el juego de la desaparición no tenga por mecanismo de defensa la recuperación de una memoria o que la presencia de la imagen no sirva como elemento déctico 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 superen o den 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 de los desplazamientos operados por la obra de Muñoz en la historia reciente del arte colombiano.

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 de una propuesta como la de Muñoz que integra ambas formas de lo visible. Sin embargo, comenzaremos por elaborar un breve seguimiento al curso evolutivo de su obra temprana bajo una interpretación de los pasajes que hacen que el artista pase de un exterior a un interior, en cuyo contexto se da la fractura de la subjetividad, lo cual le sirve de plataforma para afrontar el problema de la aparición de la imagen evanescente.

### ***Erotismo y fantasma***

Las primeras obras de Muñoz tenían por tema escenas donde el componente sexual era 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 revelaban 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 tienen ningún sentido 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 y por la misma remisión a los recuerdos infantiles. Mientras que en el plano superior de los cuadros es mostrada la relación oficial de las parejas que parecen acordes 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 de los cuadros veríamos 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 autorreferencialidad 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 revelarse en el sueño o en las fantasías diurnas. Si tales imágenes se reprimen ello obedece a las prohibiciones en las que se apoya el principio de realidad, a nivel individual, y sirven de base a la propia cultura, a nivel colectivo.



**Figura 2. Oscar Muñoz, *Ópera* 1972.** Lápiz sobre madera, vinilo. 1,20 × 2,00 m.

*Fuente:* RAMÍREZ PÉREZ, G. (1997). Oscar Muñoz. Blanco y Negro detrás del Espejo. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano / Estudios de Posgrado. Imágenes recuperadas de la versión en línea: [http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/oscar\\_munoz\\_completo.pdf](http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/oscar_munoz_completo.pdf)

No entraremos a discutir aquí el problema abordado ya por Laplanche (1998) sobre la posible 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 Superyó. Más bien, nuestro interés es mostrar cómo 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 cómo Muñoz pasa de personajes ubicados en un exterior hasta umbrales que finalmente nos dirigen (a él y a sus espectadores) a un interior de lugares donde la desaparición del sujeto humano y los restos de sus imágenes espectrales son puestos en primer plano como otras formas del recuerdo.

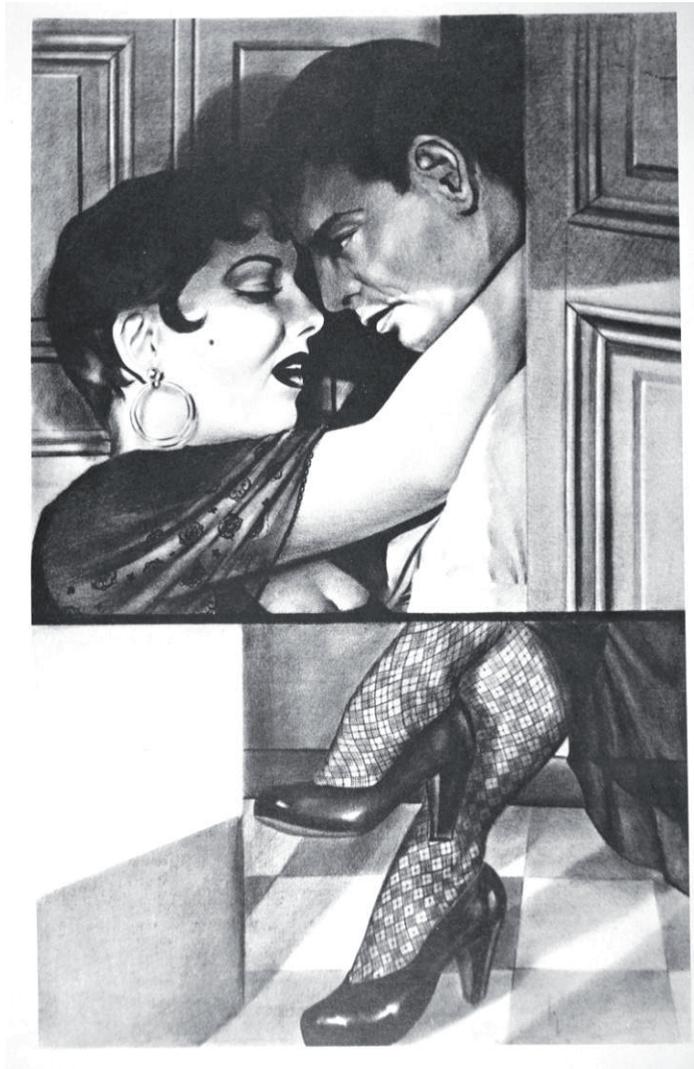
El hecho es que en *Ópera*, obra presentada en el Museo de la Tertulia en 1972, existe, antes que nada, un deslizamiento del velo que revela algo sobre un contenido latente y prohibido, pero que en la superficie de la imagen, por fuera del sueño y plasmada en una representación pictórica, abandona el plano de lo reprimido como tal y se convierte en contenido manifiesto, al hacer explícito el proceso de transformación entre uno y otro. En efecto, en el cuadro la línea divisoria separa la parte superior, una visión típica de la pose ante una cámara de foto matrimonial, de la parte inferior, un espectáculo secreto para quien contempla la imagen, el de la mera seducción.



**Figura 3. Pareja A.** Pastel sobre papel (0,43 × 0,30 m). **Figura 4. Pareja B.** Pastel sobre papel (0,30 × 0,26 m).

*Fuente:* RAMÍREZ PÉREZ, G. (1997). Oscar Muñoz. Blanco y Negro detrás del Espejo. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano / Estudios de Posgrado. Imágenes recuperadas de la versión en línea: [http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/oscar\\_munoz\\_completo.pdf](http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/oscar_munoz_completo.pdf)

En otra 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 como lugar 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



**Figura 5. Pareja.** 1974, lápiz carbón sobre papel (0,64 × 0,94 m).

**(pensamiento), (palabra)... y obra**  
 Entre el aparecer y la desaparición: umbrales estéticos  
 en la obra de Oscar Muñoz  
 Flor Angel Rincón Muñoz

cuya función no es ornamental ni funcional sino de una voluptuosidad mórbida propia del fetichismo del objeto. En la disposición del cuadro es reemplazado el dintel que enmarcaba la escena de *Ópera* en la parte superior dentro de una especie de teatro social de la sexualidad, por la aparición de un recuadro flotante a modo de pantalla en el que los amantes son la figuración típica de novela romántica que se superpone a la reificación o cosificación del deseo sexual, rasgo que es muy 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 en un artículo más del voyerismo consumista generalizado. 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 sujetos 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 pone fuera de juego 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 producción artística.

Pero con los umbrales o los pasajes hacia el interior se deja de lado el contraste entre una vida que por un lado es para mostrar y otra que 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 la intimidad del hogar o de las alcobas. Luego la presencia de la figura femenina se hace preponderante por un tiempo para encontrar espacios de interiores de casas donde la vida de varios individuos se intersecta en formas de extrañamiento mutuo o pleno desconocimiento.



Figura 6. *Dos figuras*. 1975, carbón sobre papel.

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 inerte 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 (1997, p. 27):

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 trópicos, la topografía de un duelo: es el espectador enfrentado al fantasma suspendido.



Figura 7. *Trípticos 1*. 1976. Lápiz carbón sobre papel (0,94 × 2,00 m).



Figura 8. *Tríptico 2*. 1976. Lápiz carbón sobre papel (0,94 × 2,00 m).

No nos resulta satisfactorio ver la progresión como el paso formal o estilístico de un plano vertical dividido a uno horizontal, donde los agentes son puestos en perspectiva, tal como lo sugiere el mismo Ramírez Pérez. Si bien su estudio tiene el mérito de percibir 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, p. 49). Y sin embargo, la producción de Muñoz desborda lo psicoanalítico en cuanto tal.

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 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, que, a la vez, al quedar estas rediseñadas mediante el sombreado a lápiz o al pastel, 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), espacios 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 primeras producciones artísticas de Muñoz tratan de combinar las aportaciones ofrecidas por estos dos modos de acondicionamiento estético de la imagen.

En efecto, al ser imágenes 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/oscuro, lo que se descubre para nosotros al momento de aprehender la soledad y el desmoronamiento del sujeto en los espacios íntimos que lo contienen.

En algunos de esos dibujos aparece la silueta de la madre del artista. En otros se delimitan 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 obra en el fondo. Como lo explica de forma lucida en una entrevista reciente el artista caleño (Muñoz, 144):

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.

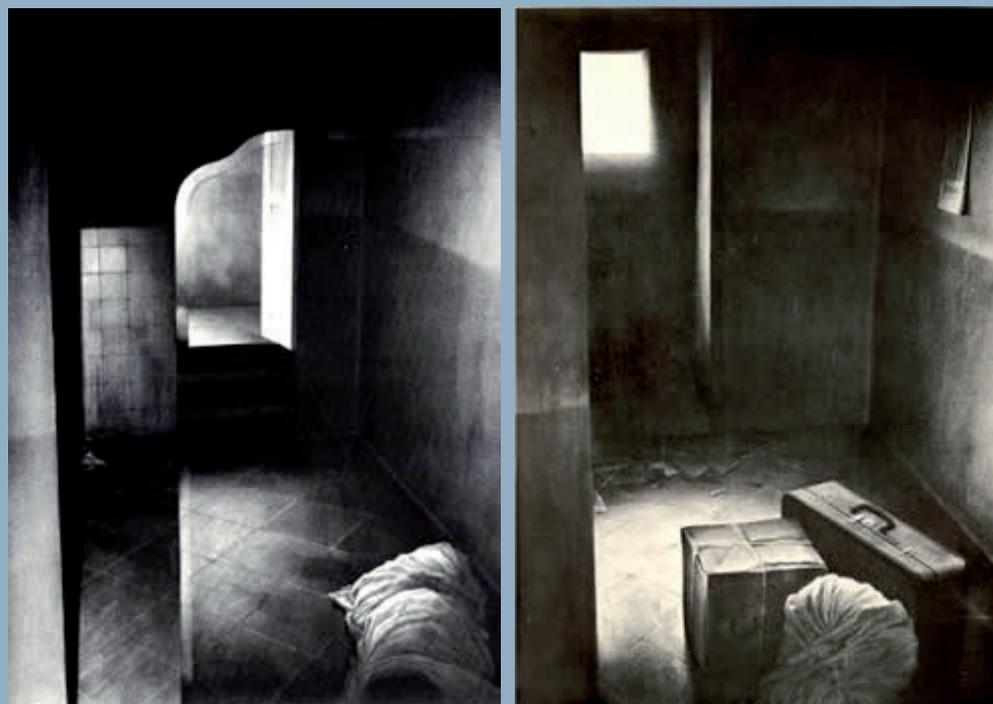


Figura 9. De la serie *Interiores* (1976-1981). Lápiz pastel y carbón sobre papel (100 cm x 75 cm, c/u).

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 contruidos, son espacios de soledad, pero suscitan o bien la impresión del recién llegado junto con el desconcierto que siempre sentimos cuando nos trasladamos a un lugar nuevo, o bien la mirada de aquellos que abandonan un contexto familiar y dan una última ojeada al lugar en que vivieron por largo tiempo cuyo vacío actual es ahora el signo de iniciar la marcha.

### ***Experiencias objetuales del aparecer y la desaparición***

Según Seel (2010) la percepción en los seres vivos es una percepción de algo, pero solo 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.



**Figura 10.** De la serie *Interiores* (1976-1981). Lápiz carbón sobre papel (150 cm × 100 cm, c/u).

Podemos afirmar, desde las conclusiones de los estudiosos en cuanto a la capacidad de percepción animal, que un perro, por ejemplo, ahuyenta a un gato que ha trepado un árbol como un sujeto al que huele, ve y oye, pero jamás puede *expresar* que este gato es determinado gato y no tal otro, y tampoco 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 logro reconocerla como algo que me es ajeno o propio? Los intereses para enfocarme 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 inconmensurabilidad 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 (2010, p. 50):

Esa infinitud no sólo obedece al carácter de los *matices* 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 inconmensurabilidad 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 acaece 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.

Ya constituye un problema que el mismo Seel relacione la atención estética con la consciencia y el uso de conceptos y que al mismo tiempo la haga participe 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 pertinentes 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. E ahí la idea kantiana de lo sublime como lo infinito que hace estremecer nuestra condición finita pero que, al darle forma en el tiempo, hace patente la fuerza de su inminente desaparición no solo 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* la idea de una "imagen-movimiento" que se relaciona con un núcleo-objeto externo, pero en cuanto este 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 casusa 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" (1923/1996, p. 379).

La cuestión del trauma y el soterramiento del acontecimiento que generó el displacer para así quedar grabado en lo inconsciente, hay que vincularla 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 mnemónicas 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. Advuértase que las "imágenes movimiento" 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 conectar 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 y/o tenemos relación con ello en la percepción sensible.

Es en ese sentido que Virilio se ha detenido en la consideración de la picnolesia y la epilepsia como formas de desconexión de la linealidad temporal que establece un tipo de asincronicidad 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 y 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 sincronocidad habitual de la cotidianidad. La sincronocidad 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 sincronocidad además permite vivir la contemporaneidad de unas imágenes que experimentamos a modo de constructos de significación, cuya función es servir de interface para interactuar junto con otros y desenvolvernos 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 picnolesia en los primeros años de la infancia, o en su agudización en los ataques epilépticos, es iniciar una desconexión de las imágenes movimiento de interface de sincronocidad especial y asimismo de las imágenes tiempo de sincronocidad general.

Virilio apela a un sentido distinto del juego en donde la pelota, a diferencia del ejemplo de Seel, sería objeto 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 hacia arriba para capturar a los participantes in fraganti 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 desplazándose, quedará eliminado; gana quien llega hasta la pared sin ser detectado, para 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, p. 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, nos ponen en marcha hacia mundos imaginarios, a modo de viajeros permanentes que saltan 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. 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 los momentos de creación, en los momentos fundamentales (...). En los sujetos fotosensibles se considera que los procesos de autoinducción de la ausencia son actos autoeróticos relacionados con los orígenes de la vida sexual. (1988, p. 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 el objeto de la representación y la imagen es ahora captada, a causa del desenfoco 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 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 vaticinó con lucidez Heidegger en *La época de la imagen del mundo* (1938/1996), que hemos pasado de un mundo que es representado a uno en el que el mundo mismo deviene en imagen o representación. 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 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, 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



Figura 11. De la serie *Interiores*. 1976, lápiz carbón sobre papel (1,27 × 1,00 m).

de información y la comunicación han generado otra tonalidad sensitiva en el soporte psicosocial: 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. En este mismo sentido, Benjamin también identificó en el cine de principios de siglo xx una especie de “industrialización de la percepción” del mundo visual, con efectos de choque colaterales en sus receptores (Benjamin, 1932/1973, pp. 51 y s.; cf. Buck-Morss, 2005, p. 69).

Por lo mismo tiene razón Virilio en hablar en nuestros días, con la propagación de 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 cuenta del movimiento hecho, primero, del nivel discursivo del trauma generado a raíz de la pérdida de identidad social individual a la ultra-resignificación 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.

### *Aparición/desaparición en la obra de Muñoz*

En los años 80, Oscar Muñoz elabora unos dibujos que parecen desintegrarse con la luz o se desvanecen en la oscuridad: a esto corresponde toda la serie llamada *Interiores*. 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 recordar muchos otros elementos que llevan a la reflexión. Esta reflexión trata sobre el hecho de vernos participando en las situaciones que observamos en las obras representadas. Por un instante los *Interiores* invitan a entrar en los intersticios de la imagen por el efecto de detenernos en la manera en que aparecen y a la vez nos obligan a aislarnos o sumergirnos en un más allá de los escenarios enfocados en la intimidad a pesar del momento presente para luego sentirnos como extraños a la situación y desaparecer nosotros mismos a causa de la presencia que se nos da con la obra.

Esta desaparición del objeto representado y del sujeto que la contempla es buscada por Muñoz más tarde experimentando con los soportes de la imagen. Para él, el problema ya no es representar la disolución del objeto a través de la luz y la sombra, sino que esta disolución debía ser expuesta a través de la transparencia de los materiales utilizados. El plástico era uno de los materiales elegidos, pero su transparencia no retenía de por sí las imágenes; de modo que había que imprimir imágenes sobre el plástico para dejar ver la solidez de los cuerpos que pese a dejarse traslucir, en ninguna parte estaban: 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 encarna es el proceso de figuración que se ofrece al espectador-usuario. Ambos, autor y receptor, buscan la oportunidad para que la



Figura 12. *Cortinas de baño*. 1986, acrílico sobre plástico (1,60 × 2,00 m).

instalación se desarrolle con independencia de la elaboración y el efecto de traslucir del espectro tras la cortina y que estará allí para ser traída a colación, si se quiere, para quien que desee detener la mirada en la obra. 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 picnoléptico de reatrimiento ante una imagen espectral se remonta a un pasado inmediato; hemos visto a otros tras la cortina o a nosotros mismos en un espejo, es decir, ante nuestros ojos está nuestra propia imagen en la intimidad ajena de la ilusión que se adiciona en la obra.

El hecho de que Muñoz haya logrado experimentar con la serigrafía desembocó en el proceso de fijación del escurrimiento por el agua y la absorción en la pintura por su mayor 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 solo viene del lado del objeto sino del sujeto 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 y se da a ver.



Figura 13. *Cortinas de baño*. (1985-1986) Acrílico sobre plástico.

**(pensamiento), (palabra)... Y obra**  
Entre el aparecer y la desaparición: umbrales estéticos  
en la obra de Oscar Muñoz  
Por Angel Hincón Muñoz

Lo más impresionante en *Cortinas de baño* es cómo se da 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 en 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 imagen junto a la definición del rastro del agua sobre un espectro inmaterial.

Este doble juego nos recuerda la distinción de lo indeterminado y lo determinado que Seel propusiera en su concepción sobre el aparecer estético. Por un lado, habría una infradeterminación 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 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.

En el caso de la obra de Muñoz, las figuras de *Cortinas de baño* (1995-1986) poseen matices y gradaciones que hacen que la imagen aparezca en su simultaneidad y en el juego de los aspectos que comporta sin intervención alguna, dado que el artista solo conduciría el proceso para que esta emerja en el accidente de su figuración. Pese a que el sentido del aparecer estético Seel lo ponga sobre su no utilidad, a partir de la obra de Muñoz podemos decir que además está lo *acontecimental*,

el juego del azar y la necesidad en la facturación de la imagen. Sin embargo, Seel nota con exactitud la superposición de lo indeterminado y lo determinado en el aparecer que solo se da en los objetos de la percepción estética, pues supone la subjetividad como consciencia de sí mismo o construcción de sí en el aparecer de la imagen que puede ser la suya propia, vista como otro. Pero la otredad puede quedar como huella que se desvanece y de la que, al tiempo, solo conservamos, en palabras del poeta griego Píndaro, aquello que constituye el ser del hombre: “el sueño de una sombra”.

## Referencias Bibliográficas

- Benjamín, W. (1932/1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *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.
- 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>
- Freud, S. (1886-99/1996). *Obras completas. Vol. 1 Publicaciones pre-psicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud* (J. L. Etcheverry, trad.). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1923/1996). *Obras completas. Vol. 19. El yo y el ello y otras obras* (J. L. Etcheverry, trad.). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Heidegger, M. (1938/1996). La época de la imagen del mundo. En M. Heidegger, *Caminos del bosque* (H. Cortés y A. Leyte, trads.). Madrid: Alianza Editorial.
- Laplanche, J. (1998). *El extravío biologizante de la sexualidad en Freud*. España: Amorrortu Editores.
- Malagón-Kurka, M. M. (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte.
- Nietzsche, F. W. (1885/2008). *Más allá del bien y del mal: prelude de una filosofía del futuro* (A. Sánchez Pascual, introd., trad., y notas). Madrid: Alianza editorial.
- Pini, I. (2001). *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Ediciones Uniandes / Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Ramírez Pérez, G. (1997). *Oscar Muñoz. Blanco y negro detrás del espejo*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, Estudios de Posgrado.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer* (trad. S. Pereira Restrepo). Buenos Aires: Katz Editores.
- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición* (trad. N. Benegas). Barcelona: Editorial Anagrama.
- 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.

---

**Flor Ángel Rincón Muñoz:** Docente de planta Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Licenciatura en Educación Artística (LEA). Doctora en Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Javeriana, magíster en Literatura y Psicología de la Universidad Nacional.  
[Florura242@hotmail.com](mailto:Florura242@hotmail.com)

*Artículo recibido en agosto de 2013 y aceptado en septiembre de 2013*